

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
TARAS SHEVCHENKO NATIONAL UNIVERSITY OF KYIV

TEXT & IMAGE

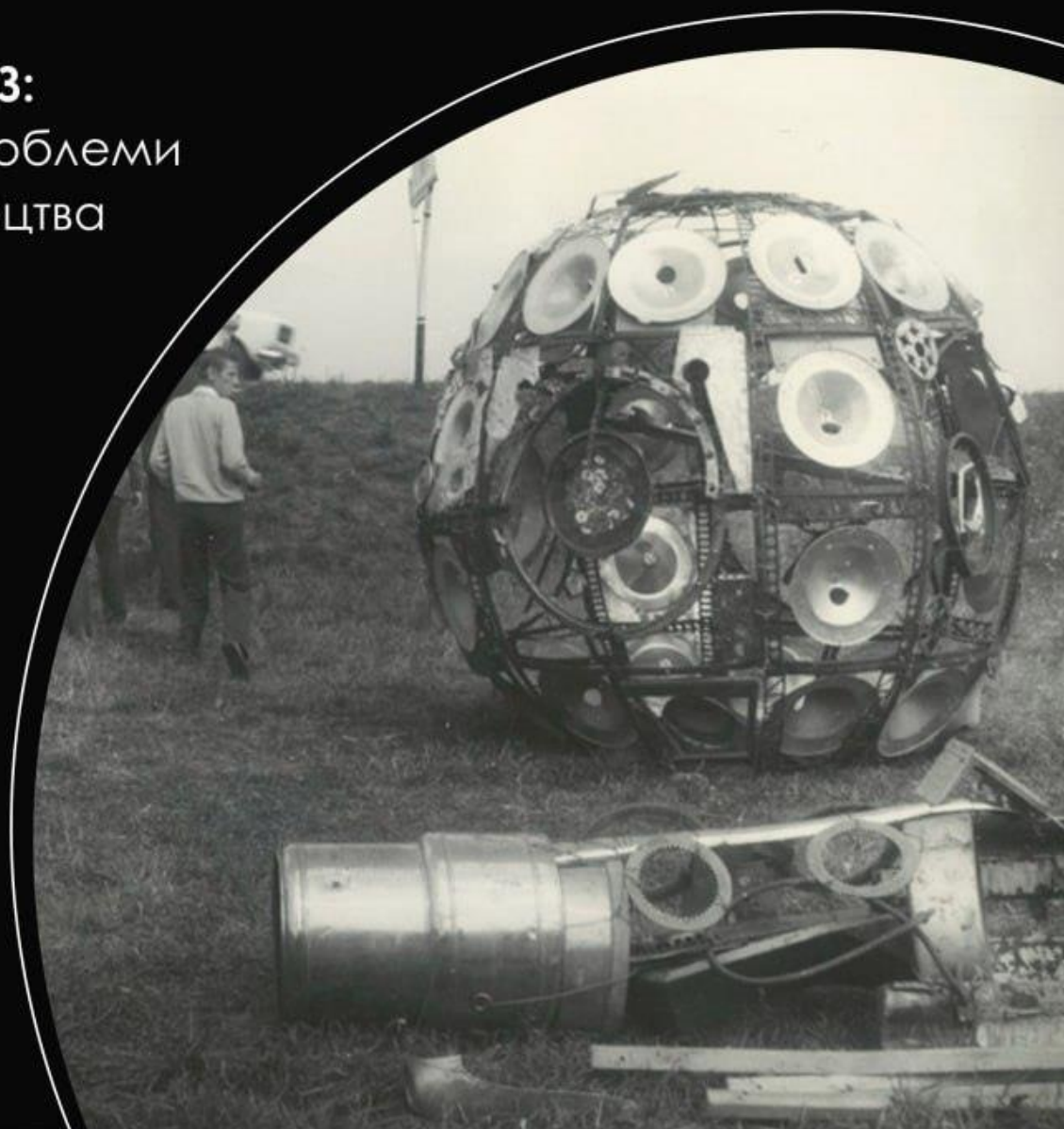
ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

2025 2 (20)

ТЕКСТ І ОБРАЗ:
актуальні проблеми
історії мистецтва

txim.history.knu.ua

ISSN: 2519-4801



ТЕКСТ І ОБРАЗ: АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

науковий електронний журнал

2025, випуск 2 (20)

Засновник: Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Рік заснування: 2016

Галузь науки: історичні науки

Мови видання: українська, англійська.

Періодичність: двічі на рік

Редакційна колегія:

Стефанія Демчук, канд. іст. наук, доцент, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна) – головний редактор

Вальдемар Юзеф Делуга, доктор габілітований, професор, факультет мистецтв, Університет Острави (Чехія) – заступник голови редакційної колегії

Ілля Левченко, магістр історії мистецтв, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна) - випусковий редактор

Трістан Веддіген, доктор філософії, професор Цюрихського університету (Швейцарія) та директор Бібліотеки Герціана – Інститут історії мистецтв Макса Планка в Римі (Італія).

Михайло Відейко, д-р іст. наук, старший науковий співробітник, Київський університет імені Бориса Грінченка (Україна)

Андрій Зелінський, д-р іст. наук, старший науковий співробітник, Державна установа "Інститут всесвітньої історії НАН України" (Україна)

Олег Машевський, д-р іст. наук, професор, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Радка Ноккала Мілтова, доктор філософії, завідувач кафедри історії мистецтв, Університет Масарика, Брно (Чехія)

Антоній Мойсей, д-р іст. наук, професор, Буковинський державний медичний університет (Україна)

Педро Рейес Мойя-Малено, доктор філософії, ад'юнкт-професор, Мадридський університет (Іспанія)

Анета Павловська, доктор габілітований, професор, кафедра історії живопису та скульптури, факультет історії та філософії, Університет Лодзі (Польща).

Метью Ремплі, доктор філософії, екстраординарний професор, факультет мистецтв Університету Масарика (Чехія)

Сергій Рижов, канд. іст. наук, доцент, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

Олександр Симоненко, д-р іст. наук, провідний науковий співробітник, Інститут археології НАН України (Україна)

Адреса редакційної колегії: 01601, Україна, м. Київ, вул. Володимирська, 60, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, історичний факультет, кафедра історії мистецтв; тел. +380442393407; e-mail: arthistory@univ.net.ua

Журнал рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Протокол №17 від 29 червня 2016 р. Журнал включено до переліку наукових фахових видань з історичних наук (Наказ МОН України №374 від 13.03.2017)

ISSN 2519-4801

TEXT AND IMAGE: ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY

scientific electronic journal

2025, volume 2 (20)

Founder: Taras Shevchenko National University of Kyiv

Year of foundation: 2016

Field of study: History

Language of publishing: Ukrainian, English.

Frequency: twice a year

Editorial board:

Stefaniia Demchuk, PhD, Associate Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) – editor-in-chief

Waldemar Józef Deluga, Dr. Hab., Professor, Faculty of Arts, University of Ostrava (Czech Republic) – deputy editor-in-chief

Illia Levchenko, MA, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine) - managing editor

Oleg Mashevskiy, Dr. of Sc., Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Radka Nokkala Miltová, PhD, head of the Department of art history, Masaryk University Brno (Czech Republic)

Pedro Reyes Moya-Maleno, PhD, Profesor Ayudante, Universidad Complutense de Madrid (Spain)

Antoni Moysey, Dr. of Sc., Professor, Bukovinian State Medical University (Ukraine)

Aneta Pawłowska, Dr. Hab., associate professor, Department of History of Painting and Sculpture, Faculty of Philosophy and History, University of Łódź (Poland)

Matthew Rampley, PhD, Extraordinary Professor, Faculty of Arts, Masaryk University (Czech Republic)

Sergei Ryzhov, PhD, Associate professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Oleksandr Symonenko, Dr. of Sc., Senior Researcher, Institute of Archaeology, National Academy of Sciences in Ukraine (Ukraine)

Mykhailo Videiko, Dr. of Sc., Senior Researcher, Borys Grinchenko Kyiv University (Ukraine)

Tristan Weddigen, PhD, Professor, University of Zurich (Switzerland), and Max Planck Institute for Art History in Rome (Italy)

Andrii Zelinskyi, Dr. of Sc., Senior Researcher, State Institution "Institute of World History of the National Academy of Sciences of Ukraine" (Ukraine)

Editorial board address: 01601, Ukraine, Kyiv, Str. Volodymyrska, 60, Taras Shevchenko National University of Kyiv, Faculty of History, Art History department; tel. +380442393407; e-mail: art.history@knu.ua

The journal is published by the authority of the Academic Senate of the Taras Shevchenko National University. Decision №17. June, 29, 2016.

The journal is included in the Ukrainian list of specialized scientific publications (Ministry of Education and Science of Ukraine, decision №374. March, 13, 2017)

ISSN 2519-4801

Image on the cover: Fedir Tetyanych, Biotechnosphere, 1984, Peremoha village, Kyiv region, bus stop design, installation.

DOI: 10.17721/2519-4801.2025.2

ЗМІСТ CONTENTS

SOVIET UTOPIA THROUGH THE LENS OF ART HISTORY

- Казакевич Г.** Радянська технологічна утопія і аматорська фотографія в Україні:
погляд з перспективи соціальної історії технологій
Kazakevych G. Soviet Technological Utopianism and Amateur Photography in Ukraine:
A Social History of Technology Perspective..... 5
- Конта Р.** Музика вільного світу в поневоленій країні:
переосмислення акустичного середовища в Українській РСР
Konta R. Music of the Free World in an Unfree Country:
Reassessing Acoustic Environment in Ukrainian SSR.....15
- Левченко І.** Руїна у просторі радянської техноутопії:
дефініції, функції та розширення поняття
Levchenko I. Ruin in the Realm of Soviet Techno-Utopia:
Definitions, Functions, and the Expansion of the Concept.....27
- Адамська І.** Технологічні утопії XX століття:
методологічний і тематичний аспекти дослідження.
Огляд конференції «Переосмислення техноутопій поза бінарністю Схід-Захід.
Творці, уможливлувачі та користувачі» (25-27 червня 2025, Базель)
Adamska I. Technological Utopias of the 20th Century:
Methodological and Thematic Aspects of Research.
Conference Review of «Understanding Techno-Utopias Across the East-West Divide:
Creators, Enablers, and Audiences » (25-27 June 2025, Basel).....39

HISTORIOGRAPHY AND THEORY OF ART

- Левицька М.** Осередки мистецтвознавчих досліджень у Львові:
трансформації повоєнного десятиліття (1946-1950-ті рр.)
Centres of Art Historical Research in Lviv:
Transformations in the Post-War Decade (1946–1950s).....49

РАДЯНСЬКА ТЕХНОЛОГІЧНА УТОПІЯ І АМАТОРСЬКА ФОТОГРАФІЯ В УКРАЇНІ: ПОГЛЯД З ПЕРСПЕКТИВИ СОЦІАЛЬНОЇ ІСТОРІЇ ТЕХНОЛОГІЙ

Геннадій Казакевич

Soviet Technological Utopianism and Amateur Photography in Ukraine: A Social History of Technology Perspective

Gennadii Kazakevych

This article aims to explore Soviet technological utopianism through the lens of amateur photography in the Ukrainian SSR, with particular attention to the social history of technology. The article, too, strives to demonstrate how technical limitations and socio-political conditions shaped Soviet photographic culture, and how amateur practices often transcended official ideological frameworks.

Methods. *The study employs interdisciplinary approaches of the social history of technology, Actor-Network Theory, and the Social Construction of Technology (SCOT). It relies on archival sources, materials from photo laboratories, vernacular visual archives, and Soviet-era publications. Methods of visual anthropology are also applied to interpret everyday photographic practices.*

Results. *The analysis shows that Soviet authorities sought to use amateur photography as a tool of propaganda and socialist construction. In practice, however, photo laboratories and clubs failed to fulfill political tasks, while mass amateur photography evolved into a private practice of memory preservation, status display, and family identity building. The production of cameras in the USSR, particularly the «Kyiv» models, illustrates the tensions between imported technologies and local social needs.*

Conclusions. *Amateur photography in the USSR did not serve as an instrument of the Soviet utopian project but rather reflected the conservative values of society and the quest for private space. It reveals the complex interplay of technology, politics, and everyday life, offering deeper insights into the dynamics of Soviet visual culture. The study emphasises the significance of private visual archives as a source for reconstructing the social history of Ukraine.*

Keywords: *Soviet photography, technological utopianism, social history of technology, amateur culture, visual anthropology, Kyiv cameras, everyday life.*

Улітку 1929 року український письменник Олексій Полторацький та фотограф Дан Сотник здійснили подорож Грузією та Вірменією. Вже наступного року їхні спостереження опублікували як книгу з назвою «Герой нашого часу. Репортаж про Закавказзя 1929 року». Текст Полторацького сповнений захоплених описів подорожі новітніми транспортними засобами – автомобілем та літаком, – будівництва гідроелектростанції на р. Кура, механізації праці манганових шахт у Чіятурі, новобудов Єревану тощо. Цей «новий» Кавказ протиставлено «старому» – аграрному, патріархальному та орієнталізованому російською імперською культурою. Візуальна мова Сотника, яка супроводжує цей модерністський наратив, так само грає на протиставленні пейзажів та жанрових сцен у стилістиці етнографічної фотографії XIX століття, та суто авангардних світлин індустріальних об'єктів й концептуальних фотограм. Книга розпочинається і завершується обіцянкою авторів повторити

свою кавказьку мандрівку за п'ять років, щоб побачити «високорозвинену індустріальну країну послідовно соціалістичного типу» (Полторацький, Сотник 1930, с. 166). Здійснитися цим планам не судилося. Дан Сотник загинув у в'язниці НКВС, а Олексій Полторацький, доводячи лояльність режимові, очолив кампанію цькування Остапа Вишні. За іронією долі, у 1947 році Полторацький приймав у Києві американського письменника Джона Стейнбека та фоторепортера Роберта Капу, які створювали свій власний захоплений репортаж про відновлення повоєнного СРСР.

Книга Полторацького і Сотника ілюструє один з найбільш важливих аспектів радянської ідеології – технологічний утопізм. Теоретики марксизму вважали технології рушійною силою, яка здатна забезпечити перехід від капіталізму до соціалізму. Вони вірили, що технології здатні забезпечити соціальну рівність, звільнити людину від експлуатації та патріархальних інститутів. Відповідно, технології розглядалися як потужний політичний інструмент і навіть як джерело легітимності радянського правління (Josephson 2010, р. 7). Використовуючи продуктивістську та технократичну риторику, радянська ідеологія, особливо на ранньому етапі свого існування, закликала до інтеграції людини та машини заради створення нового комуністичного суспільства (Golubev 2020, р. 28). Радянський технологічний утопізм, таким чином, можна розглядати як особливий тип технополітики – стратегії створення та використання технологій для досягнення політичних цілей (Hecht 2011, р. 2).

Насичене технократичними концепціями радянське мистецтво та візуальна культура на сьогоднішній день привертає значну увагу дослідників, зокрема, в Україні. Як приклад, можна згадати публікації монографічного рівня, присвячені модерністським мозаїкам, архітектурі, фотографії тощо (Роготченко 2007; Nikiforov et al. 2017; Smolenska 2019; Бернар-Ковальчук 2020). Сучасна історіографія зосереджує свою увагу насамперед на ідейно-стилістичних та дискурсивних аспектах радянської візуальної культури, залишаючи на другому плані технічні та матеріальні нюанси, які можуть бути не менш важливими.

У цій статті автор прагне на прикладі аматорської фотографії продемонструвати чому саме радянська технологічна утопія провалилася, а також окреслити методологічну рамку дослідження технологій, призначених для створення візуальних образів у радянському контексті. Ці методологічні підходи використовують учасники у рамках спільного українсько-швейцарського наукового проєкту «Випробування радянської утопії: соціальна історія технологій в Україні, 1922–1991¹».

Як зрозуміло з назви, у фокусі проєкту перебуває «випробування» (англ. «testing») – метафора, значення якої змінюється, залежно від контексту та рівня аналізованої структури. На макрорівні СРСР становив глобальний модернізаційний експеримент з побудови нового суспільства, який передбачав упровадження специфічних форм виробництва та технополітики. На мезорівні СРСР став випробуванням для різних груп мешканців України, які були змушені адаптуватися до нових реалій та нових технологій. Це вимагало великих зусиль і завдавало страждань, але водночас відкривало нові можливості. Зрештою, на мікрорівні йдеться про випробування товарів радянського виробництва, які зазвичай мали суттєві технічні недоліки і потребували додаткового тестування та модифікації вже у домашніх умовах. В межах цього загального підходу дослідники Базельського університету та Київського національного університету імені Тараса Шевченка реалізують низку взаємопов'язаних підпроєктів, зокрема, «Хребет української територіальності? Залізнична система та залізнична мобільність у XX столітті» (Ф. Беньямін Шенк), «Соціалістичний тест-драйв: досвід учасників та учасниць сталінських автотестовелопробігів» (Ольга Мартинюк), «Зображаючи Київ за допомогою «Кієва»: соціальний вплив виробництва фотографічного

¹ Див. докладніше: <https://dg.philhist.unibas.ch/de/shared-elements/oeg-slavisches-seminar/testing-the-soviet-utopia-the-social-history-of-technologies-in-ukraine-1922-1991/>

обладнання в Україні ХХ століття» (Геннадій Казакевич), «Музика поза контролем: створення персонального акустичного середовища в Україні (1950-1980-ті роки)» (Ростислав Конта), «Творення нового радянського суспільства: Система охорони здоров'я, медичні технології та пропаганда в Україні у 1920-х роках» (Ірина Адамська), «Свої Чужі: радянська модернізація заходу України та динаміка ідентичностей» (Ілля Левченко).

Дослідження соціальної історії технологій в Україні радянської доби є важливим з багатьох причин. По-перше, вивчення будь-якого досвіду технологічної модернізації суспільства не може не викликати інтерес в контексті сучасного технологічного переходу. По-друге, дослідження науково-технічного розвитку УРСР спростовує культуртрегерську риторику російської пропаганди, доводячи, що без інтелектуального та ресурсного потенціалу України технологічна модернізація СРСР навряд чи могла б бути реалізована. Зрештою, по-третє, соціальна історія технологій проливає світло на причини кризи та занепаду тоталітарної радянської системи. Вважаючи наукові досягнення та технології нейтральними, радянське керівництво прагнуло використати їх для побудови суспільства, відповідного уявленню про комуністичну утопію. Однак на практиці виявилось, що технології та пов'язані з ними матеріальні об'єкти нейтральними не були. Теорія акторно-мережевих систем (ANT) демонструє, що речі («non-humans»), зокрема, різноманітні технічні пристрої, також є агентами, які разом з людьми утворюють складні соціальні мережі, продукують знання тощо (Latour 2007, 10, 63-64). В широкому сенсі, технології, поява яких обумовлена певними соціальними потребами, самі впливають на розвиток людських суспільств і до певної міри спрямовують його. У випадку СРСР, ми зіштовхуємося з ситуацією, коли радянські керівники намагалися спрямовувати розвиток технологій відповідно до своїх ідеологічних настанов, технології трансформували суспільство, але саме суспільство починало пристосовувати технології до власних потреб, які досить часто суперечили цілям радянської соціальної інженерії.

Аматорська фотографія в СРСР напрочуд добре ілюструє цю ідею. Після утвердження більшовицької влади, «старе» фотоаматорство, яке в Російській імперії розвивалося переважно як хобі представників середнього класу, було майже повністю ліквідоване (частково навіть фізично, разом із його носіями). Однак вже у 1920-ті роки радянське керівництво здійснює спроби відродити фотоаматорство на новій класовій основі та перетворити його на «засіб соціалістичного будівництва» та «допомоги виконанню п'ятирічного плану» (ЦДАВО, ф. 1238, оп. 1, спр. 221, арк. 139). Для цього передбачалося створення мережі громадських фотолабораторій у містах, які б забезпечили доступ «робітничо-селянського фотоаматора» до коштовного обладнання, хімічних реактивів та цінних технічних знань (ЦДАВО, ф. 1238, оп. 1, спр. 184, арк. 12). Фотолабораторії мали стати технічною та інтелектуальною базою для фотогуртків на заводах, фабриках та у селах, місцем для прочитання лекцій, проведення фотовиставок, створення фотогазет тощо (ЦДАВО, ф. 1238, оп. 1, спр. 221, арк. 61-62). Функціонуючи під повним ідеологічним контролем, лабораторії мали спрямовувати свою роботу серед аматорів «на виконання поточних політичних кампаній». Ці плани, однак, не були реалізовані повною мірою. Лабораторії, які вдалося відкрити лише у Проскурові та Києві, страждали від низької відвідуваності, недофінансування, крадіжок та псування обладнання й реактивів. Радянська бюрократія була змушена констатувати, що загалом вони не виконували тих громадсько-політичних завдань, які на них покладалися (ЦДАВО, ф. 1238, оп. 1, арк. 160).

Друга хвиля інтересу до фотоаматорства в СРСР пов'язана з початком хрущовської відлиги. Вона співпала в часі з відновленням випуску ліквідованого у 1931 році журналу «Советское фото» та зростанням мережі фотоклубів, які об'єднували непрофесійних фотографів. Джессіка Вернеке, яка досліджує цей період історії радянської фотографії, наголошує на тому, що послаблення цензурного тиску призвело до певної самоорганізації

фотоаматорів, які прагнули ширшого залучення держави, зокрема, до організації та поширення технічної та естетичної грамотності у галузі фотографії (Werneke 2019). Проте з часом творчість фотографів-аматорів дедалі частіше починає відзеркалювати фрустрацію, яка формувалася у зв'язку із поступовим зануренням радянського суспільства в інтелектуальну стагнацію доби брежнєвського застою. У литовській фотографії з кінця 1970-х років дедалі популярнішою ставала «естетика нудьги», яка суперечила ідеологічній вимозі до фотографії ілюструвати переваги радянського ладу (Narušytė 2010, p. 18). В Україні учасники групи «Время», які стояли біля витоків Харківської школи фотографії, шукали звільнення від естетики соцреалізму в експериментах з формою, еротизмі тощо (Бернар-Ковальчук 2020, с. 87). Що важливіше, вони намагалися вийти за ідеалізуючі рамки радянського звернення до повсякденного життя звичайної людини (Бернар-Ковальчук 2020, с. 124). Людини, яка й сама намагалася оточити себе візуальним та акустичним простором, якщо й не-непроникним для радянської ідеології, то принаймні таким, що мінімально перетинався з нею.

Радянська аматорська фотографія була соціальним явищем значно ширшим за коло фотографів-митців, які втілювали за допомогою цього медіуму свої творчі амбіції та суспільні погляди. За межами цього кола існували мільйони практикуючих фотографів, які створювали зображення для сімейних альбомів. Донедавна ця вернакулярна («повсякденна») фотографія перебувала поза увагою дослідників, з огляду на її анонімність, неелітарність, низьку ринкову вартість та інтелектуальну цінність (Batchen 2001, p. 57). Як суспільна практика, фотографія привертала увагу насамперед соціологів та антропологів, які вбачали у вернакулярній фотографії один із інструментів інтеграції соціальних структур, таких як сім'я, досліджували фотографічне аматорство як практику залучення широких верств населення до уявного «світу мистецтва» тощо. Хрестоматійним прикладом таких досліджень є класична праця «Загальнодоступне мистецтва» П'єра Бурдьє (1990).

Останнім часом в історіографії помітна тенденція до ширшого застосування джерельного потенціалу вернакулярної фотографії при вивченні суспільств, які знаходяться у процесі трансформації. Зокрема, дослідження Озге Байкан Калафато демонструє яким чином вернакулярна фотографія 1920-30-х років відображає процес формування нових національних та гендерних ідентичностей у Туреччині в епоху правління Кемаля Ататюрка. Сімейні фотографії цього періоду засвідчують те, наскільки легко й швидко урбанізований середній клас турецького суспільства сприймав політику вестернізації Туреччини. Водночас, дослідниця доходить до висновку про певний розрив між офіційною візуальною культурою, організованою та контрольованою однопартійним кемалістським режимом, та менш структурованим та регламентованим візуальним простором повсякденного життя громадян. На формування останнього впливала не лише державна ідеологія, але й ширші соціальні, економічні процеси та культурні явища 1920–1930-х років, такі як мода, кінофільми, зростаюча доступність сучасних товарів споживання, зокрема, аматорських камер (Baykan Calafato 2022, p. 176).

Дещо схоже ми можемо спостерігати і в радянській вернакулярній фотографії. У переважній більшості випадків сімейні альбоми громадян УРСР склалися з цілком конвенційних портретних зображень, зроблених у студії, під час відпочинку або участі у публічних заходах (таких як демонстрації). Однак доволі часто серед них натрапляємо на зображення, які відтворюють неформальну (а інколи й карнавальну) поведінку, гордість від володіння престижними матеріальними об'єктами (модний одяг, автомобіль, телевізор тощо), а також інші аспекти повсякденного життя, які неоптимально узгоджувалися з образом радянської людини. Слід зазначити, що сама по собі масово поширена практика створення сімейних альбомів, які неодмінно включали зображення кількох поколінь родичів, відзеркалювала консервативний світогляд широких верств населення, цінності, які суперечили ідеям побудови утопічного суспільства без приватної власності, сім'ї і т. д. В

цьому сенсі радянська партійна еліта, яка сприяла розвитку фотоаматорства заради досягнення цілей своєї технополітики, досягла результату протилежного від запланованого.

Методи візуальної антропології дозволяють ефективно використати джерельний потенціал вернакулярної фотографії. Відбитки з сімейних архівів проливають світло на особливості одягу та мови тіла сфотографованих осіб, їхні уявлення про статус і престиж, індивідуальні та колективні поведінкові норми у різних ситуаціях, які підлягали фотографуванню, організацію громадського та особистого простору тощо (Sztompka 2005, p. 75-95). Приватні візуальні архіви є важливою частиною культурною спадщини України, яка потребує охорони та ретельного вивчення. Наразі поступово формується інтерес до візуальних архівів населення України, що підтверджує поява досліджень, а також публікація окремих колекцій та збірок вернакулярної фотографії (Бабак та ін. 2014; Дмитрюк 2019). Водночас, можна констатувати, що цей інтерес все ще є недостатнім, особливо на тлі загрози фізичного знищення величезної кількості сімейних візуальних архівів внаслідок російської агресії, депопуляції українських міст і сіл, а також недбалого ставлення власників.

У той час як на шляху переосмислення української фотографії радянського періоду як соціальної практики та частини візуальної культури вже зроблено перші помітні кроки, технологічний аспект цього явища все ще залишається поза увагою дослідників. Кілька десятиліть тому в антропології та інших гуманітарних дисциплінах була започаткована тенденція, яка отримала назву «матеріальний поворот». У сфері історії мистецтв та візуальної культури її сутність полягає у поступовому зміщенні дослідницького фокусу з символічних та естетичних аспектів творів мистецтва до матеріальних та фізичних. Особлива увага приділяється вивченню матеріалів та технік, які ставали основою для створення творів мистецтва, а також самим творам як агентам або акторам, наділеним суб'єктністю.

В дослідженнях історії фотографії матеріальний поворот означав насамперед звернення до процесів обробки зображення, а також до форми репрезентації фотографічного відбитку. Дослідники звертали увагу на «престижні» техніки друку та тонування фотографій, вибір формату відбитку, відповідно до його соціального значення тощо (Edwards, Hart 2004, p. 3). Суттєво менша уваги приділяють дослідженню власне камер та іншого фотографічного обладнання. Водночас, саме це обладнання уможливлювало створення фотографії, а його якість та доступність безпосередньо впливали на кінцевий результат діяльності фотографа.

Наприклад, порівняно висока вартість обладнання, невеликий асортимент та дефіцит багатьох товарів, відсутність належної мережі сервісного обслуговування та фотолабораторій – усе це накладало суттєві обмеження на пересічного радянського користувача фототехніки. Водночас, ці ж обмеження сприяли більшій автономності радянських фотоаматорів, які могли конструювати приватний візуальний простір за допомогою тих засобів, які були для них доступні і якими вони вміли оперувати. Дослідження впливу техніки та технологій на розвиток української фотографії радянської доби можна простежити за трьома основними напрямками: виробництво камер, їх дистрибуція та редистрибуція, а також подальше соціальне життя цих матеріальних об'єктів

СРСР значно відставав від західних країн у таких сферах як машинобудування, оптико-механічна промисловість тощо. Для того, щоб подолати це відставання, радянське керівництво вибудовувало гнучку систему запозичення західних технологій, яка включала як купівлю готових виробничих ліній, так і нелегальне копіювання технічних рішень, отриманих за допомогою реверс-інжинірингу або промислового шпіонажу. Саме таким шляхом у Харкові у 1932 році під маркою ФЕД було започатковане виробництво 35 мм далекомірних камер, які були неліцензійними копіями моделей Leica I (A) та Leica II (D) німецької компанії Leitz (Fricke 1979, p. 135). У 1947-1948 роках в ході масштабної кампанії з демонтажу та вивезення в СРСР промислових підприємств переможеної Німеччини (Naimark 1997, p. 169) Завод Арсенал у Києві отримав 1405 ешелонів промислового обладнання компаній Carl Zeiss і Schott, а також

45 конструкторів, інженерів та технічних фахівців, які мали організувати у Києві виробництво геодезичного обладнання та фотокамер «Contax II» та «III». До оригінальної німецької конструкції фотокамери, яка була запроваджена у виробництво у 1936 році, на Арсеналі були внесені лише невеликі змін. Тож упродовж чотирьох наступних десятиліть ці камери випускалися Заходом Арсенал під торговельною маркою «Київ»².

Радянський споживчий ринок в усі часи свого існування відчував нестачу практично будь-яких товарів тривалого користування, при чому особливо гострою ця нестача була у перші повоєнні десятиліття. Але камери «Київ» не користувалися належним попитом з боку населення, унаслідок чого на складах заводу вже наприкінці 1950-х років накопичувалися запаси нерозпроданих товарів. Основну причину цього явища нескладно зрозуміти, якщо проаналізувати історію виробництва фотоапаратів «Київ» з точки зору теорії соціального конструювання технологій (SCOT) Вібе Бійкера та Тревора Пінча. Згідно цієї теорії, становлення будь-якої технології відбувається в результаті взаємодії соціальних груп. Оскільки кожна з цих груп має свої власні інтереси і цінності, процес становлення технології може мати конфліктний характер. Однак з часом групи досягають компромісу і тоді технологія переходить у стан «закриття» (closure), коли вона оптимально відповідає на більшість запитів суспільства, яке цю технологію створило (Pinch, Bijker 1995). У випадку фотоапаратів «Київ», СРСР отримав саме таку «закриту» технологію, яка виникла в суспільстві з суттєво відмінними цінностями й потребами. Ця технологія не була належним чином адаптована до потреб суспільства-реципієнта, проте радянське керівництво і не прагнуло такої адаптації. Не випадково, з 45 німецьких фахівців на Арсеналі лише двоє були на постійній основі залучені в організацію фотоцеху, хоча саме виробництво камер було одним з ключових пріоритетів заводу. Наукові та конструкторські роботи, що здійснювалися колишніми працівниками Carl Zeiss, стосувалися лише геодезичного обладнання, тоді як конструкція фотокамери вважалася такою, що на довгі роки задовольнить потреби радянського фотографа.

Станом на середину 20 століття далекомірна камера «Contax» справді була досконалим інструментом фоторепортера, який увібрав у себе всі найкращі технологічні рішення. Проте, вже наприкінці 1950-х років конструкція далекомірної камери виявилася морально застарілою. До того ж, для пересічного радянського фотоаматора переваги «Кієва» (широкий діапазон витримок, витривалий затвор, зручність швидкого фокусування тощо) не були важливими, особливо на тлі високої вартості «Кієва» та складності його конструкції, яка виключала ремонт у домашніх умовах. Отже, на прикладі історії виробництва та збуту фотоапаратів «Київ» можна побачити специфіку ставлення радянського фотоаматора до техніки, яка мала бути доступною та ремонтпридатною, а відповідно простою. Останнє не могло не накладати певні обмеження на творчі можливості непрофесійних фотографів.

Роль фотокамери як соціального агента теж потребує ретельного дослідження. В радянському повсякденні практично будь-який товар тривалого користування не був об'єктом, який виконував свою функцію непомітно. Такі речі як фотокамери (чи інше фотографічне обладнання) мали здатність чинити вплив на власника (Brown 2001, p. 4). Згідно з теорією соціального життя речей, сформульованої Арджуном Аппадуром, товари набувають соціальної та економічної цінності через смисли, бажання та значення, якими наділяє їх людина. Вони мають вплив на соціальне конструювання індивідуальних і групових ідентичностей через свою здатність створювати контексти в яких товари купуються, використовуються, інтерпретуються користувачем (Appadurai 2013, p. 258-261). Фотокамера, як предмет престижного володіння і як інструмент конструювання колективної пам'яті,

² Детальніший аналіз історії виробництва фотоапаратів «Київ» на заводі «Арсенал» у Києві буде подано в окремій статті автора, що готується до публікації.

створювала такі контексти. Володіння фотокамерою передбачало її використання насамперед для фіксації сімейних подій, зв'язків між родичами та друзями, зміну соціального статусу, неформальну поведінку під час відпочинку тощо. Аналогічні (або досить схожі) сценарії використання фотокамер існували на той час і в Західній Європі.

Отже, масове фотографічне аматорство не виконало ролі інструменту пропаганди радянського ладу, яка з самого початку на нього покладалася, і не стало однією з віх на шляху до створення утопічного безкласового суспільства, заснованого на технологіях. Радше навпаки, сімейні фотоархіви 1950-80-х років більшою мірою засвідчують збереження консервативних цінностей у радянському суспільстві, побудову нових ієрархій та поглиблення майнової диференціації. Методи та підходи соціальної теорії технологій дають можливість глибше зрозуміти масове фотографічне аматорство як суспільне явище, а також відкрити нові перспективи у дослідженні візуальної культури радянського періоду.

Фінансування. Це дослідження виконане в межах спільного швейцарсько-українського дослідницького проекту «Випробування радянської утопії: соціальна історія технологій в Україні, 1922–1991» за підтримки Швейцарського національного наукового фонду (грантова угода No. IZURZI 224820/1).

Список джерел та літератури

- БАБАК М.П., БОРИСЕНКО В. К., НАЙДЕН О.С., 2014, Сільська фотографія Середньої Наддніпрянщини кінця XIX–XX ст. Черкаси: Інтертехнології
- БЕРНАР-КОВАЛЬЧУК, Н., 2020, Харківська школа фотографії: гра проти апарату. Харків: МОКСОР.
- ДМИТРИЮК, В., 2019, Функціонування фотопрактик у інтер'єрних контекстах Одещини: компаративні перспективи село/місто. *Народознавчі зошити*. Вип. 6., 1424–1435.
- ПОЛТОРАЦЬКИЙ, О., СОТНИК, Д., 1930, *Герой нашого часу. Репортаж про Закавказзя 1929 року*. Харків: Державне видавництво України.
- РОГОТЧЕНКО, О. О., 2007, *Соціалістичний реалізм і тоталітаризм*. Київ: ФЕНІКС.
- Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО). Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 221.
- Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО). Ф. 1238. Оп. 1. Спр. 184.
- APPADURAI, A., 2013. *The Future As Cultural Fact: Essays on the Global Condition*. London: Verso.
- BATCHEN, G., 2001, *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. Boston: MIT Press.
- BAYKAN CALAFATO, Ö., 2022, *Making the Modern Turkish Citizen: Vernacular Photography in the Early Republican Era*. First edition. I.B. Tauris.
- BOURDIEU, P. (ed.), 1990. *Photography: A Middle-Brow Art*. Stanford Univ. Pr.
- BROWN, B., 2001, Thing Theory. In: *Critical Inquiry*, Vol. 28, No. 1, 1-22.
- FRICKE, O., 1979, The Dzerzhinsky Commune: Birth of the Soviet 35mm Camera Industry. In: *History of Photography* 3(2), 135–155.
- GOLUBEV, A., 2020, *The Things of Life. Materiality in Late Soviet Russia*. Cornell University Press.
- HART, J., EDWARDS, E., 2004, *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*. London: Routledge.
- HECHT, G., 2011, *Entangled geographies: Empire and technopolitics in the global Cold War*. MIT press.
- JOSEPHSON, P. R., 2010, *Would Trotsky wear a Bluetooth? technological utopianism under socialism, 1917-1989*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

- LATOUR, B., 2007, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Clarendon Lectures in Management Studies. Oxford Univ. Press.
- NAIMARK, N. M., 1997, *The Russians in Germany: A History of the Soviet Zone of Occupation, 1945–1949*. Cambridge, London: Belknap Press.
- NARUŠYTĖ, A., 2010, *The Aesthetics of Boredom: Lithuanian Photography, 1980–1990*. Vilnius Dailės Akad. Leidykla.
- NIKIFOROV, J., BALASHOVA, O., HERMAN, L., 2017, *Decommunized: Ukrainian Soviet Mosaics*. Translated by Jaroslava Stricha. Kyiv: Osnovy.
- PINCH, T. J., BIJKER, W. E., 1984, The Social Construction of Facts and Artefacts: Or How the Sociology of Science and the Sociology of Technology might Benefit Each Other. In: *Social Studies of Science*, 14(3), 399–441.
- SMOLENSKA, S., 2019, Redesigning Constructivist Architecture in the 1930s and Retro-Modernisation of Soviet Cities after World War II. In: *Rethinking Modernity: Icomos. Journals of the German National Committee* LXIX, 82-86
- SZTOMPKA, P., 2005, *Socjologia wizualna: fotografia jako metoda badawcza*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- WERNEKE, J., 2019, «Nobody Understands What Is Beautiful and What Is Not»: Governing Soviet Amateur Photography, Photography Clubs and the Journal *Sovetskoe Foto*. In: *Photography and Culture* 12 (1), 47–68.

References

- APPADURAI, A., 2013. *The Future As Cultural Fact: Essays on the Global Condition*. London: Verso.
- BABAK, M. P., BORYSENKO, V. K., NAIDEN, O. S., 2014, Sil's'ka fotohrafiiia Seredn'oi Nadnyprianshchyny kintsia XIX–XX st. [Rural photography of the Middle Dnipro region of the late 19th–20th centuries]. Cherkasy: Intertekhnolohii.
- BATCHEN, G., 2001, *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. MIT Press.
- BAYKAN CALAFATO, Ö., 2022, *Making the Modern Turkish Citizen: Vernacular Photography in the Early Republican Era*. First edition. I.B. Tauris.
- BERNAR-KOVALCHUK, N., 2020, Kharkivska shkola fotohrafii: hra proty aparatu [Kharkiv school of photography: play against the apparatus]. Kharkiv: MOKSOP.
- BOURDIEU, P. (ed.), 1990. *Photography: A Middle-Brow Art*. Stanford Univ. Pr.
- BROWN, B., 2001, Thing Theory. In: *Critical Inquiry*, Vol. 28, No. 1, 1-22.
- DMYTRIUK, V., 2019, Funktsionuvannia fotopraktyk u inter'iernykh kontekstakh Odeshchyny: komparatyvni perspektyvy selo/misto [Functioning of photo practices in interior contexts of Odesa region: comparative perspectives village/city]. Narodoznavchi zoshyty. Vyp. 6., 1424–1435.
- FRICKE, O., 1979, The Dzerzhinsky Commune: Birth of the Soviet 35mm Camera Industry. In: *History of Photography* 3(2), 135–155.
- GOLUBEV, A., 2020, *The Things of Life. Materiality in Late Soviet Russia*. Cornell University Press.
- HART, J., EDWARDS, E., 2004, *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*. London: Routledge.
- HECHT, G., 2011, *Entangled geographies: Empire and technopolitics in the global Cold War*. Boston: MIT press.
- JOSEPHSON, P. R., 2010, *Would Trotsky wear a Bluetooth? technological utopianism under socialism, 1917-1989*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- LATOUR, B., 2007, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Clarendon Lectures in Management Studies. Oxford Univ. Press.
- NAIMARK, N. M., 1997, *The Russians in Germany: A History of the Soviet Zone of Occupation, 1945–1949*. Cambridge, London: Belknap Press.

- NARUŠYTĖ, A., 2010, *The Aesthetics of Boredom: Lithuanian Photography, 1980–1990*. Vilnius: Dailės Akad. Leidykla.
- NIKIFOROV, J., BALASHOVA, O., HERMAN, L., 2017, *Decommunized: Ukrainian Soviet Mosaics*. Translated by Jaroslava Stricha. Kyiv: Osnovy.
- PINCH, T. J., BIJKER, W. E., 1984, The Social Construction of Facts and Artefacts: Or How the Sociology of Science and the Sociology of Technology might Benefit Each Other. In: *Social Studies of Science*, 14(3), 399–441.
- POLTORATSKYI, O., SOTNYK, D., 1930, Heroi nashoho chasu. Reportazh pro Zakavkazzia 1929 roku [Hero of our time. A reportage about Transcaucasia in 1929]. Kharkiv: Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy.
- ROHOTCHENKO, O. O., 2007, Sotsialistichnyi realizm i totalitaryzm [Socialist realism and totalitarianism]. Kyiv: FENIKS.
- SMOLENSKA, S., 2019, Redesigning Constructivist Architecture in the 1930s and Retro-Modernisation of Soviet Cities after World War II. In: *Rethinking Modernity: Icomos. Journals of the German National Committee* LXIX, 82-86
- SZTOMPKA, P., 2005, *Socjologia wizualna: fotografia jako metoda badawcza*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Tsentrалnyi derzhavnyi arkhiv vyshchykh orhaniv vlady ta upravlinnia Ukrainy (TsDAVO). F. 1238. Op. 1. Spr. 221.
- Tsentrалnyi derzhavnyi arkhiv vyshchykh orhaniv vlady ta upravlinnia Ukrainy (TsDAVO). F. 1238. Op. 1. Spr. 184.
- WERNEKE, J., 2019, «Nobody Understands What Is Beautiful and What Is Not»: Governing Soviet Amateur Photography, Photography Clubs and the Journal *Sovetskoe Foto*. In: *Photography and Culture* 12 (1), 47–68.

Радянська технологічна утопія і аматорська фотографія в Україні: погляд з перспективи соціальної історії технологій

Мета статті полягає у розкритті радянського технологічного утопізму крізь призму аматорської фотографії в УРСР, з особливим акцентом на соціальну історію технологій. Автор прагне показати, як технічні обмеження та соціально-політичні умови впливали на формування радянської фотографічної культури, і яким чином аматорські практики виходили за межі офіційної ідеології.

Методи. У роботі застосовано міждисциплінарні підходи соціальної історії технологій, акторно-мережевої теорії та соціального конструювання технологій (SCOT). Використано аналіз архівних джерел, матеріалів фотолабораторій, візуальних архівів населення та публікацій радянського часу. Також залучено методи візуальної антропології для інтерпретації повсякденних фотографічних практик.

Результати. Показано, що радянське керівництво прагнуло використати аматорську фотографію як інструмент пропаганди й соціалістичного будівництва. Проте на практиці фотолабораторії та клуби не виконували політичних завдань, а масове фотоаматорство перетворювалося на приватну практику збереження пам'яті, підкреслення статусу та побудови родинної ідентичності. Виробництво фотоапаратів в СРСР, зокрема камер «Київ», демонструє напруження між імпортованими технологіями та локальними соціальними потребами.

Висновки. Аматорська фотографія в СРСР не стала елементом утопічного проекту радянської влади, а радше відображала консервативні цінності суспільства й прагнення до приватного простору. Вона виявляє складну взаємодію між технологіями,

політикою та повсякденністю, що дозволяє глибше зрозуміти динаміку радянської візуальної культури. Дослідження підкреслює значення приватних візуальних архівів як джерела для реконструкції соціальної історії України.

Ключові слова: радянська фотографія, технологічний утопізм, соціальна історія технологій, аматорська культура, візуальна антропологія, фотоапарати «Київ», повсякденність.

Gennadii Kazakevych, Dr. of Sc., Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine).
Геннадій Казакевич, д-р іст. наук, професор, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2690-860X>

Received: 06-10-2025

Advance Access Published: October, 2025.

**МУЗИКА ВІЛЬНОГО СВІТУ В ПОНЕВОЛЕНІЙ КРАЇНІ:
ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ АКУСТИЧНОГО СЕРЕДОВИЩА
В УКРАЇНСЬКІЙ РСР**

Ростислав Конта

***Music of the Free World in an Unfree Country:
Reassessing Acoustic Environment in Ukrainian SSR***

Rostyslav Konta

Purpose. *The article aims to reconceptualise scholarly approaches to examining the acoustic environment of Soviet Ukraine. Using works produced by representatives of various historiographical schools, it examines how scholarly approaches to this phenomenon have evolved over time.*

Methods. *Through an analysis of works from different historiographical traditions, the study traces methodological shifts – from rigid ideological frameworks characteristic of Soviet scholarship to contemporary interdisciplinary sound studies that integrate cultural anthropology, social history, and the anthropology of sound.*

Results. *The research identifies the main stages in the evolution of studies on the acoustic environment: from ideologically driven portrayals framing sound as an instrument of political propaganda to more nuanced understandings of sound as a key marker of cultural resistance and personal identity. Promising avenues for further research are outlined, including the use of digital technologies, the expansion of the primary source base through oral history, and the exploration of archives of domestic sound recordings.*

Conclusions. *The article suggests a new framework for examining sound in the Soviet context, combining historical analysis, cultural studies approaches, and the anthropology of sound, thus enabling a comprehensive assessment of the role of the acoustic environment in shaping socio-cultural reality.*

Keywords: *acoustic environment, Soviet Ukraine, historiography, sound studies, anthropology of sound, cultural resistance, methodology, interdisciplinary approach.*

У лютому 1989 року культовий канадський рок-музикант Ніл Янг готувався до грандіозної події – концертного туру Радянським Союзом. Це мало стати культурним проривом, але несподівано подія зірвалася: радянський організатор зник із грошима, відбулися політичні зміни і заплановані виступи скасували. Розчарований Янг почув фразу від свого гітариста Френка «Пончо» Сампедро: «Ну що ж, доведеться просто продовжувати грати у вільному світі». На що Янг відповів: «Це гарна фраза. Я використаю її, якщо ти не проти» (Benitez-Eves 2022). Уже наступного ранку з'явилася пісня «Keep on Rockin' in the Free World» – зухвалий гімн з іронічним та майже пророчим підтекстом. Ця пісня стала гімном опору і до цих пір використовується в багатьох протестних контекстах. Попри назву, «Keep on Rockin' in the Free World» – не проста оптимістична композиція, а іронічне і політично заряджене висловлення, яке демонструє, що навіть у «вільному світі» є багато несвободи, зневаги до людської гідності й соціальної несправедливості. На Заході цю пісню, яка гостро критикувала соціальну несправедливість і навіть пародіювала риторику тодішнього президента США

Джорджа Буша-старшого, можна було виконувати відкрито. У Радянському Союзі – навпаки: така музика була забороненою.

Цей історичний епізод ідеально ілюструє кардинальні відмінності між акустичними світами Заходу і Сходу наприкінці Холодної війни. У «вільному світі» музика (навіть протестна) була формою публічного висловлювання, простором для самовираження, а у «поневоленій країні» звук свободи приглушували, витісняли, стирали. В Українській РСР ця прірва між дозволеним і бажаним звучала особливо гучно. Саме Україна, з її культурними традиціями і напруженим стосунком із Москвою, стала полем боротьби за звукову свободу.

У 1980-х роках на Заході стадіони заповнювали слухачі, які прийшли почути музикантів, що відкрито критикували владу чи соціальні проблеми. Така пісня як «Rockin' in the Free World», могла безкарно висміювати політичні гасла, засуджувати насильство і бідність. Рок-н-рол ще з 1960-х років був не лише стилем, а символом опору, самовираження, індивідуалізму. Акустичне середовище Заходу було хаотичним, голосним, відкритим.

У СРСР усе було інакше. Держава жорстко регулювала публічне звучання. Дозволена музика в радянській Україні – патріотичні марші, народні пісні про працю й героїзм. Молодіжний рок та джаз був символом «буржуазного занепаду», який підпадав під цензуру і заборону. Це можна пояснити тим, що музику розглядали як небезпечний і потужний політичний інструмент. Навмисна тиша (відсутність небажаних звуків) стала характерною рисою радянського звукового простору. У Києві, на відміну від Нью-Йорка, підліток не міг відкрито нести магнітофон із музикою «The Beatles» без ризику бути зупиненим дружинниками чи міліцією.

Проте прагнення до заборонених звуків було величезним. Це доводить хоча б той факт, що держава витрачала ресурси на глушіння «ворожих» радіохвиль (зокрема «Voice of America», «Radio Liberty», BBC). Цим пояснюється і виникнення магнітофонної культури (магнітіздату), що дозволяла переписувати касети й розповсюджувати музику у вузьких колах. Усе це створювало неофіційне звукове середовище, яке існувало паралельно до офіційного, і мало власні правила, символи та аудиторію. Таким чином, навіть у «поневоленій країні» звучало відлуння свободи. Це відлуння було особисте, емоційне, часто ризиковане. Але саме в таких невидимих просторах народжувалася внутрішня вільна країна.

У цій статті ми робимо спробу переосмислити вивчення акустичного середовища в Радянській Україні. На прикладі праць представників різних історіографічних шкіл ми розглянемо, як змінювалися наукові підходи до вивчення цього явища. Особливий акцент робимо на методологічній динаміці, розглядаючи дослідження проблеми від ідеологічних схем до міждисциплінарного аналізу звуку через призму культурного спротиву. Водночас одним із головних завдань нашого дослідження ми визначаємо виділення перспективних методологічних напрямків для подальшого дослідження проблеми.

У різні часи представники різних історіографічних шкіл по-різному досліджували та оцінювали акустичне середовища радянської України використовуючи при цьому різні методологічні підходи. Хронологічно першим етапом у вивченні поставленої проблеми є **радянська офіційна (ідеологічна) школа**. У повоєнні десятиліття радянські музикознавці створили канонічну версію історії музики, що відповідала ідеологічним настановам. У 1950-1980-х роках радянські музикознавці писали про музику винятково мовою соціалістичного реалізму, звеличуючи «ідеологічно правильні» твори та засуджуючи все, що не відповідало офіційній лінії. Вони розглядали музику крізь призму партійності, народності, інтернаціоналізму та ідейності. Це означало, що мистецтво мусило відображати життя трудового народу, бути зрозумілим масам і служити комуністичному вихованню. В офіційній радянській історіографії утверджували формулу про повне підпорядкування музики ідеологічним завданням (Сохор 1973; Ляшенко 1986) .

Віктор Золочевський, досліджуючи українську народну музику, наголошує на тому, що її завдання полягає у тому, щоб «...якнайпрекрасніше оспівати у своїх творах велич і героїку радянської дійсності» (Золочевський 1957, с. 157). Подібний підхід до вивчення музичного мистецтва України простежується й у інших представників офіційної радянської історіографії (Попов 1971). Ці праці демонструють повну заангажованість та відсутність об'єктивності. У них відображено лише одну сторону, а саме: засудження або замовчування. У випадку якщо «буржуазну» західну музику (джаз, рок-н-рол) згадували в радянських працях, то лише в негативному контексті – як приклад формалізму, «занепаду» або ідеологічної диверсії. Із наукового погляду внесок цієї школи мінімальний. На сьогодні її можна розглядати, скоріше як об'єкт аналізу (зокрема про те, що і як замовчували), ніж як джерело фактів про реальну музичну культуру.

Паралельно до радянської історіографічної школи формувався **дисидентсько-еміграційний наратив**. Цей напрям ще не був академічним у строгому сенсі, але він формував важливий історіографічний пласт з власним розумінням проблеми. Сюди можна зарахувати спогади та есе радянських дисидентів та емігрантів, які писали про роль музики. У 1970-80-х роках на Заході публікували інтерв'ю, невеликі за обсягом есе та мемуари дисидентів, в яких згадувалося значення західної музики й магнітофонних записів у формуванні світогляду інтелігенції в Україні в др. пол. XX ст. (Галич 1990). Важливим в даному контексті є те, що це були свідчення очевидців подій, які могли відверто висловлювати свої думки (вони могли називати речі своїми іменами, не боячись цензури). Часто саме з цих джерел Захід уперше дізнавався про існування підпільного року. Саме тому в 1970-х роках починають з'являтися окремі дослідження на цю тематику в західних виданнях (Sosin 1975). Водночас публікації дисидентів у вигляді невеликих статей та заміток в пресі були переважно емоційні, фактологічно неточні та мали фрагментарний характер. Емігранти не мали доступу до архівів чи широкої інформації, тому їхні свідчення значною мірою суб'єктивні. Разом з тим, їхній вклад у збереження пам'яті величезний. Багато з цих праць згодом стали джерелом для академічних досліджень (Daughtry 2009).

Окремий напрямок досліджень, що заслуговує нашої уваги, – це **праці західних вчених періоду «холодної війни» (1970-80-ті рр.)**. У цей період представники науки Заходу мали обмежене уявлення про музичну сцену СРСР. Інформація надходила фрагментарно: через емігрантів, журналістів та випадкові інтерв'ю. Джерельною базою для цих праць була дисидентська література, що поєднувалася із вивченням офіційної радянської музичної культури. Популярна музика (рок, естрада, джаз) сприймалася як щось несерйозне. Саме тому перші праці про радянську музику часто мали характер репортажів або сенсаційних нарисів. У цей час деякі західні соціологи та журналісти намагалися аналізувати радянську молодіжну культуру як індикатор соціальних змін. Починають з'являтися перші англomовні статті про заборонену музику в Радянському Союзі. Зокрема 1983-му році з'явилась книга Фредеріка Старра про джаз в СРСР (Starr 1983). Це, фактично, перша праця про історію джазу під цензурою. Хоча ця праця охоплювала загальносоюзний контекст і менше фокусувалася саме на Україні, вона відкрила тему західній аудиторії і показала, що музика була полем культурної Холодної війни.

Варто виділити також журналістське дослідження Тімоті Райбека про рок у Східній Європі, де є розділи про СРСР (Ryback 1990). Автор використовував інтерв'ю з емігрантами. Він мав можливість подивитися на цю проблему збоку, а також порівняти предмет дослідження у різних країнах соцтабору. З іншого боку, в працях автора помітна обмеженість інформації для аналізу, а також схильність до пропагандистського перебільшення «музика знищує комунізм» – популярний у західній пресі мотив тих років). Проте саме ці роботи заклали підвалини для наступного покоління західних дослідників.

Наступним етапом у вивченні проблеми стала **пострадянська історіографічна школа (1990-2000-ні роки)**. До цієї групи історіографічних джерел можна віднести праці істориків та мистецтвознавців незалежної України, а також вчених, які досліджували аналогічні процеси в інших республіках колишнього СРСР (Росія, Білорусь, держави Балтії). З українських вчених тут варто виділити Юрія Каганова (Каганов 2019; Каганов 2012). Сильною стороною його досліджень є системність, використання локальних архівів, поява періодизації і поняттєвого апарату. Праці Юрія Каганова фактично зробили цю тему актуальною в академічному дискурсі та окреслили її як предмет серйозних наукових досліджень.

З іншого боку, в сучасній пострадянській історіографії досить часто бракує теоретичної новизни. Дається взнаки певна ізолюваність від західної теорії: наприклад, мало хто з представників даного історіографічного напрямку оперував поняттями «sound studies» чи «sound anthropology» у 2000-х роках. Багато робіт є описовими та зосереджені на перерахуванні фактів (фестивалі, гурти, прізвища), без аналізу причин і наслідків.

Крім зазначених монографій, у 2000-х роках з'явилося багато інших праць. Серед українських авторів варто назвати Святослава Овчаренка, низка досліджень якого про розвиток української музичної культури під ідеологічним тиском була узагальнена в дисертаційному дослідженні (Овчаренко 2024). Святослав Овчаренко розглядає і офіційну, і альтернативну андеграундну сцену (Овчаренко 2023). Такі дослідження підкреслюють, що наприкінці радянської доби сформувалася двошарова музична культура: офіційна естрада та академічна музика співіснували з напівпідпільним рок-андеграундом і магнітофонною культурою.

На відміну від ідеологічно зашореної радянської науки, сучасні українські дослідники починають активно використовувати західні теоретичні напрацювання для аналізу радянської дійсності. Зокрема, вже згаданий нами Юрій Каганов у своїй монографії «Конструювання «радянської людини» (1953-1991): українська версія» (Каганов 2019) використовує методологічні підходи західної науки при дослідженні забороненої музики в радянський період. Вплив західних підходів позначився і на дослідженні Олени Мельникової-Курганової, яка застосовує теорію комунікації для вивчення радянського акустичного простору (Мельникова-Курганова 2020).

Водночас питання про використання методологічних підходів західної науки, що відомі під назвами «anthropology of sound» чи «sound studies», потребує окремого розгляду. Хоча ці терміни не згадуються у згаданих працях, тематика дослідження персонального акустичного середовища та неофіційних каналів поширення звуку (радіо, платівки, записи «на кістках»), впливу музики на свідомість, зв'язку музики з субкультурами та повсякденністю, а також сприйняття музики слухачем тісно перегукуються з предметом дослідження західних науковців. У рамках «Sound studies» досить часто досліджується те як люди слухають, що чують та як звук формує їхнє середовище, а також соціальні відносини поза офіційними структурами. Так, зокрема, дослідження Олександра Іщука, досліджується слухання «Голосу Америки» (Іщук 2015) чи монографія Юрія Каганова, в якій розглядається рецепція пісень та роль слухача (Каганов 2019, с. 296-312) можуть бути інтерпретовані в рамках цих підходів, хоча автори їх не називають.

У цьому контексті на особливу увагу заслуговує **нова західна академічна школа 2000-2020-х років**. Сюди належать переважно англомовні історики та антропологи, що ґрунтовно досліджують радянську культуру, застосовуючи сучасні теорії. До цієї категорії ми відносимо також авторів, які є вихідцями із країн пострадянського простору або тісно з ним пов'язані. Характерною рисою цих праць є їхня інноваційна методологія та використання широкої палітри джерел (у тому числі опитувань, архівів та медіа-аналізу). Зaslугою праць, що належать до зазначеної історіографічної школи, є те, що вони розширили рамки дослідження.

Важливе значення має дослідження Алексея Юрчака, який ввів поняття «стабільної невизначеності» покоління 70-х рр. XX ст., де рок-музика було частиною парадоксального способу життя. Це означало бути офіційно лояльним по відношенню до радянської влади, але але внутрішньо жити «по-своєму». Автор показав, що значна частина молодих людей тієї доби одночасно брала участь у комсомольському офіційному житті і захоплювалася рок-музикою та модою з Заходу, причому вони не вбачали у цьому конфлікту. Цей феномен він назвав станом «вне» – життя поза офіційною ідеологією, але не обов'язково у відкритій опозиції (Yurchak 2006).

На особливу увагу заслуговує також праця Сергія Жука, який дослідив регіональний вимір поставленої нами проблеми і довів, що не можна розглядати СРСР монолітно (Zhuk 2010). Це твердження надало особливої актуальності дослідженню акустичного середовища радянської України. Автор дослідив на прикладі міста Дніпропетровська (нині – Дніпро), як західна молодіжна культура (рок-музика, мода, магнітоальбомна продукція) проникала у повсякдення радянської молоді і як це впливало на формування місцевої ідентичності. Цікаво, що Сергій Жук сам родом з Дніпра і був свідком описуваних подій, а при підготовці праці використав багатий фактичний матеріал: архівні документи (у тому числі матеріали місцевого КДБ) і усні інтерв'ю з учасниками рок-руху.

Деякі дослідники, зокрема Мадіна Тлостанова, почали використовувати постколоніальні студії до вивчення статусу та взаємовідносин союзних республік в Радянському Союзі (Tlostanova 2012). Це у свою чергу дозволяє подивитися на звукову культуру через призму колоніальності в СРСР. Такі підходи дозволяють досліджувати звукову культуру Радянського Союзу не лише як частину внутрішньої культурної політики, але й як феномен, у якому репродукується колоніальна логіка панування щодо національних республік і окраїн імперії, таких як Україна. Такий підхід дає можливість дослідити як музика, мова та звукозапис інструменталізувалися задля впровадження єдиного радянського звучання, що витісняло або маргіналізувало локальні ідентичності. На сьогодні цей методологічний підхід є досить актуальний, адже його використовують багато дослідників.

Зокрема, Марія Соневицькі у своїй статті «Музична еволюція та інше: від державної підтримки музичного еволюціонізму в СРСР до пострадянської кримськотатарської музики корінних народів» показує, як радянська ідея музичного «еволюціонізму» стала підґрунтям втручання держави у сферу народної музики. На прикладі створення та діяльності кримськотатарського народного оркестру вона пояснює, як офіційна музична політика впорядковувала й обмежувала народні традиції, що мало тривалі наслідки для культурного життя після розпаду СРСР. Дослідниця наголошує, що перегляд уявлень про «музичний розвиток» (тобто відмова від сприйняття деяких стилів як більш «просунутих» чи «розвинених») є важливим кроком до деколонізації музичних досліджень. У підсумку Марія Соневицькі порівнює радянський досвід із сучасними уявленнями про музичну еволюцію, показуючи, що вони й досі можуть знецінювати певні музичні традиції, вважаючи їх «менш сучасними» (Sonevitsky 2022).

Важливим внеском у дослідження поставленої нами проблеми стала також книга американського історика Вільяма Ріша «Український Захід: культура та доля імперії в радянському Львові» (Risch 2011), присвячена Львову 1940-1980-х років. Хоча дослідження має більш широкі рамки і охоплює культуру в цілому, значна частина монографії торкається молодіжних субкультур, зокрема руху хіпі та рок-музики у Львові 1960-70-х роках. Вільям Ріш дослідив неформальну молодь Західної України і виявив, що навіть у так званому «антирадянському» Львові молоді хіпі часто походили з російськомовного середовища й не одразу прийшли до української ідентичності. Він порівняв львівських хіпі з їхніми ровесниками в Польщі і дійшов висновку, що радянська інформаційна блокада створювала особливі умови існування субкультури: якщо польська молодь мала більше доступу до

західних впливів через ЗМІ, то у Львові радянські медіа майже не згадували про існування хіпі, тож рух розвивався майже підпільно. Методологія Вільяма Ріша заслуговує окремої уваги: він поєднав архівні джерела з численними усними інтерв'ю, зібравши спогади колишніх львівських хіпі, рок-музикантів та артистів тих часів. Це дозволило реконструювати суб'єктивний світ молоді за Залізною завісою. Зокрема, виявилось, що львівські неформали виробили власний сленг, стиль одягу і поведінки частково орієнтуючись на світову хіпі-культуру, але й унікально переплітаючись із локальними реаліями (наприклад, вживали галицький діалект, щоб епатувати оточення). Вільям Ріш висновує, що молодіжна музична контркультура на заході України була не лише способом протесту проти системи, а й своєрідним містком між українською і радянською ідентичностями, який молоді люди перетинали у пошуках себе.

В окрему групу історіографічних джерел можна також виділити **музикознавчо-мистецтвознавчі праці**. Цей підхід до вивчення поставленої нами проблеми існував паралельно з історичним і має свої особливості. Музикознавці (як радянські, так і в країнах пострадянського простору) більше цікавилися власне музичною формою: аналізували стиль та техніку музичних творів. Прикладом можуть бути праці київських музикознавців про естраду 60-х рр. XX ст., де розглянуто гармонії, аранжування, подекуди навіть вплив іноземної музики на композиції того часу. Представники цього напрямку більш чітко розуміли музичну природу явищ. Але, водночас, ці праці часто ігнорують соціальний і політичний контекст, отже, їхній аналіз «вакуумний», відірваний тогочасний реалій життя радянських людей.

З іншого боку, західна музикологія протягом тривалого часу функціонувала в рамках, що пріоритезували музичний текст, формальну структуру та естетичні цінності, закріплені в академічному каноні. З початком 2000-х років такий підхід почав активно критикуватися. Основна критика полягала в домінуванні письмового тексту (логоцентризму) та зорового сприйняття (окулоцентризму) над звуковим. Джонатан Стерн у своїй праці «Чутне минуле: культурні витoki відтворення звуку» використовує цитату з брошури 1927 року музичного педагога Зігмунда Спета, в якій стверджується, що «сучасне життя набагато більше виховало око, ніж вухо» (Sterne 2003, p. 281). Погоджуючись із цією тезою, автор наголошує на важливості слухового сприйняття інформації в контексті формування індивідуального акустичного простору.

У новітніх дослідженнях з історії та культурології України спостерігається антропологічний поворот, який торкнувся і теми музики. Замість того щоб лише перелічувати факти цензури чи репресій, науковці все більше уваги приділяють увагу сенсорному і повсякденному виміру музичної культури. З'являються праці в руслі «sound studies» та історії повсякденності, які ставлять запитання: як саме звучало життя радянської людини? Яким був звуковий ландшафт (soundscape) радянської України і як у ньому співіснували офіційні та неофіційні звуки? Які смисли та емоції переживали слухачі, стикаючись із забороненою музикою? Такі підходи дають змогу побачити нові аспекти проблеми.

Теоретичне підґрунтя такого вектору дослідження поставленої нами проблеми на сьогодні визначають провідні західні науковці серед яких варто виділити Гольгера Шульце. Він працює в рамках «антропології звуку», фокусується на тілесному досвіді слухання (corporeal listening) та взаємозв'язку звуку, тіла і культурних практик. Гольгер Шульце критикує традиційну музикологію за ігнорування повсякденних практик слухання на індивідуальному рівні, що передбачають дослідження персонального акустичного середовища (Schulze 2018). «Sound studies» активно виступають проти домінування зорового та письмового сприйняття, підкреслюючи важливість слухового сприйняття інформації. За словами Гольгера Шульце «фундаментальний логоцентризм академічних досліджень... все ще просуває свою одержимість ідеалістичними концепціями апаратної культури, свідомо

ігноруючи хаотичні повсякденні практики культури гуманоїдів-чужинців» (Schulze 2018, p. 152).

Окремі представники цього напрямку намагаються досліджувати, як технології звукозапису, передачі та відтворення інформації формують звуковий досвід, а також використання звуку як інструменту влади і контролю. У пострадянському контексті ця теорія дозволяє переосмислити СРСР як систему контрольованого звуку. Влада створювала звукові ритуали: гімни, марші та урочисті трансляції. Але водночас приглушувала небажані звуки – вилучала магнітофонні записи, глушила радіохвилі, забороняла використання західної аудіотехніки. Це призводило до того, що паралельно формувався тіньовий звуковий ландшафт – магнітофонні касети (магнітіздат), шумні репетиції та квартирники. Таким чином, ідеї подвійного слухання (офіційне та альтернативне) може стати стали ключем до розуміння радянського досвіду. Таке бачення даної проблеми розвинули у своїх дослідженнях деякі науковці пострадянського простору. Зокрема, Алексей Юрчак показав, що зовнішня лояльність поєднувалася з внутрішнім спротивом, часто на рівні слуху, емоцій та інтонацій (Yurchak 2006).

На сьогодні Україну дедалі частіше розглядають не просто як одну з пострадянських республік, а як культурно колонізований простір, який прагнув повернення голосу у буквальному й метафоричному сенсі. Новітні дослідження з цієї тематики все частіше порівнюють український досвід з балтійським, грузинським та польським, а також враховують регіональні особливості в самій Україні (Західна, Центральна, Східна). Таким чином, методологія дослідження звукового середовища в УРСР вийшла за межі ідеології і тексту. Перспективними проблемами наукових пошуків все частіше стає історія тіла, техніки, слуху, мовчання, шуму й пам'яті.

Отже, західні методологічні підходи «sound studies» та «anthropology of sound» мають важливе значення для подальших досліджень забороненої музики в радянському контексті. Зокрема, «sound studies» спонукають нас перейти від вузької музикознавчої чи політичної історії до комплексного бачення аудіокультури. Вони нагадують, що музика – це не лише ноти і тексти, а й процес слухання, технології звукозапису та акустичне середовище. Це означає, що перспективним напрямком наукових пошуків вчених сьогодні є не стільки те, що співали або грали, але й те як це звучало, хто слухав і за яких умов. Цей підхід відкриває цілі пласти, які потребують подальших наукових розробок:

- урбаністичний (як архітектура хрущовок сприяла чи заважала сусідам слухати гучну музику; роль підвалів, гаражів як репетиційних точок);
- технологічний (ефект появи касетних магнітофонів, що здійснили революцію у 1970-х, дозволивши копіювати музику);
- сенсорний (емоційні переживання слухачів, тілесний досвід на концертах – від тісняви в залі до екстазу танцю).

Ці аспекти акустичного середовища в Українській РСР практично не висвітлені на сьогодні, але вони надзвичайно збагачують наше розуміння даного феномену. Таким чином, західна методологія стимулює до постановки нових запитань, на які раніше не звертали уваги. Антропологія звуку акцентує увагу на людському вимірі. Вона вчить бачити за великими структурами конкретних осіб, їх голоси, спогади та наративи. У контексті забороненої музики це буквально означає вслухатися в голоси людей того часу. Західні антропологи, проводячи глибокі інтерв'ю з колишніми фанатами чи музикантами, виявляють несподівані нюанси. Наприклад, з інтерв'ю може з'ясуватися, що для певної частини молоді слухання рок-музики не мало політичного підтексту. Для них це була радше форма ескапізму, втечі у світ мрій, і вже потім, постфактум, це інтерпретували як протест проти системи.

Таким чином, значення західних підходів полягає в оновленні і поглибленні нашого розуміння феномена забороненої музики. Вони не заперечують напрацювань попередників, а навпаки – дозволяють побачити в уже відомих фактах нові сенси. У поєднанні з нашим локальним знанням та джерельною базою це дасть можливість створити більш цілісну, живу та багатовимірну історію музичної культури Радянської України. Така розповідь виходитиме далеко за межі сухого переліку заборон і назв музичних гуртів – вона стане оповіддю про людей і їхні долі, про звуки, що формували епоху, та про сенси, які вони народжували; отже, її значення сягатиме не лише академічної, а й широкої суспільної ваги.

Рефрен Ніла Янга «Keep on Rockin' in the Free World» народився з акту цензури, а саме: зірваного туру, зниклого промоутера, мовчання замість концерту. Але в самому серці цієї історії прихована іронія, оскільки музика вільного світу проникала навіть туди, де її намагалися заглушити. В Українській РСР акустичне середовище було не просто обмежене, воно було ідеологічно сконструйоване. Але в ньому все одно лунало відлуння свободи – у квартирниках, підвалах чи на магнітофонних плівках. Для українців радянської доби, які вирости під гімни, марші та патріотичні пісні, звук західного року ставав звуком іншого світу – світу вибору, стилю та індивідуальності. Це був емоційний коридор до свободи. Особливо показовим є досвід України, де національна ідентичність часто маскувалася в культурі, включно з музикою. Те, що в Москві сприймалося як звичайний рок, у Львові могло нести натяк на «українське».

Дослідження забороненої музики в Радянській Україні 1950-1991 рр. пройшло тривалий шлях еволюції: від ідеологічно заангажованих оцінок радянського часу до сучасних міждисциплінарних підходів, що прагнуть об'єктивності та повноти. Новітні західні підходи («sound studies», «anthropology of sound») відкрили якісно нові перспективи. Вони пропонують глибше занурення в аудіо-вимір радянського досвіду, врахування повсякденних практик слухання, емоційної реакції на музику, технологічних аспектів (радіо, «музика на кістках», магнітофони). Це дозволяє збагатити наратив дрібними деталями і зробити його ближчим до реального життя людей того часу. Тема забороненої музики із вузькоспеціалізованої перетворилася на важливий розділ культурної історії України ХХ століття, що дозволяє глибше збагнути взаємини людини і влади, творчості і несвободи.

Епілог: Київ, 2023. Ніл Янг повертається символічно.

У вересні 2023 року державний секретар США Ентоні Блінкен несподівано з'явився в одному з київських барів. І не просто як дипломат – він зіграв на гітарі пісню «Rockin' in the Free World» разом із українським гуртом. Пісня, яка 34 роки тому була заборонена в СРСР, звучала в столиці вільної України в оточенні тих, хто сьогодні знову бореться за свободу. Цей момент став поворотним символом. Ті самі слова, які колись були виразом для музики, стали тепер гімном опору і солідарності. Музика вільного світу жила в поневоленій країні і допомогла вижити. А тепер ця музика повертається як симфонія свободи.

Фінансування. Це дослідження виконане в межах спільного швейцарсько-українського дослідницького проєкту «Випробування радянської утопії: соціальна історія технологій в Україні, 1922–1991» за підтримки Швейцарського національного наукового фонду (грантова угода No. IZURZI 224820/1).

Список джерел та літератури

- СОХОП, А. Н., 1973, *Партийность, народность, интернационализм советской музыки*. Москва: Наука.
- ЛЯШЕНКО, И. Ф., 1986, *Интернационализм советской музыкальной культуры: традиции и современность*. Київ: Музична Україна.
- ЗОЛОЧЕВСЬКИЙ, В., 1964, *Ладо-гармонічні основи української радянської музики (деякі питання народності)*. Київ: Наукова думка.
- ПОПОВ, И. Н., 1971, *Некоторые черты социалистического реализма в советской музыке*. Москва: Музыка.
- ГАЛИЧ, А., 1990, *У мікрофона Александр Галич*. Режим доступу: https://vtoraya-literatura.com/pdf/galich_u_mikroфона_1990_text.pdf
- SOSIN, G., 1975, "Magnitizdat": Uncensored Songs of Dissent, *Dissent in the USSR: Politics, Ideology and People*. Baltimore–London: The Johns Hopkins University Press, 276–309.
- DAUGHTRY, J. M., 2009, "Sonic Samizdat": Situating Unofficial Recording in the Post-Stalinist Soviet Union, *Poetics Today*, 30(1), 27–65.
- STARR, S. F., 1983, *Red and Hot: The Fate of Jazz in the Soviet Union, 1917–1980*. New York: Oxford University Press.
- RYBACK, T. W., 1990, *Rock Around the Bloc: A History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union*. Oxford–New York: Oxford University Press.
- КАГАНОВ, Ю. О., 2012, Музика як ідеологічний феномен: радянський контекст і українська версія (друга половина ХХ ст.), *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*, Вип. XXXIII, 159–165.
- КАГАНОВ, Ю. О., 2019, *Конструювання "радянської людини" (1953–1991): українська версія*. Запоріжжя: Інтер-М.
- ОВЧАРЕНКО, С. В., 2024, *Специфіка розвитку української музичної культури в умовах радянського ідеологічного пресингу (30–80-ті роки ХХ століття)*. Дис. ... д-ра філософії, спец. 034 "Культурологія". Київ: КНУКіМ.
- ОВЧАРЕНКО, С. В., 2023, Музичний андеграунд як альтернатива артсцени тоталітаризму та посттоталітаризму, *Народна творчість та етнологія*, № 2 (398), 63–70.
- МЕЛЬНИКОВА-КУРГАНОВА, О. С., 2020, *Особенности дисидентских коммуникаций в Украине 1960 – початку 1990 рр.: монографія*. Маріуполь: ППНС.
- ІЩУК, О., 2015, 3 історії боротьби КДБ УРСР проти поширення джазу та рок-музики в Україні. *Геноцид України в ХХ столітті: Україна під окупаційними режимами: історичні реалії та постколоніальний синдром*, матеріали III Міжнар. наук.-практ. конф., Львів, 4–5 квіт. 2014 р. Львів: Добрий друк, 139–158.
- BENITEZ-EVES, T., 2022, *The Meaning Behind Neil Young's 1989 Hit "Rockin' in the Free World"*. American Songwriter. URL: <https://americansongwriter.com/the-meaning-behind-neil-youngs-rockin-in-the-free-world/>
- RISCH, W. J., 2011, *The Ukrainian West: Culture and the Fate of Empire in Soviet Lviv*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- SCHULZE, H., 2018, *The Sonic Persona: An Anthropology of Sound*. New York: Bloomsbury Academic.
- SONEVYTSKY, M., 2022, Musical evolution and the other: From state-sponsored musical evolutionism in the USSR to post-Soviet Crimean Tatar indigenous music, *Ethnomusicology*, 66(1), 51–80.
- STERNE, J., 2003, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham–London: Duke University Press.

- TLOSTANOVA, M., 2012, Postsocialist ≠ Postcolonial? On Post-Soviet Imaginary and Global Coloniality, *Journal of Postcolonial Writing*, 48(2), 130–142.
- YURCHAK, A., 2006, *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton: Princeton University Press.
- ZHUK, S. I., 2010, *Rock and Roll in the Rocket City: The West, Identity, and Ideology in Soviet Dnipropetrovsk, 1960–1985*. Washington, D.C.: Woodrow Wilson Center Press; Baltimore: Johns Hopkins University Press.

References

- SOKHOR, A. N., 1973, Partynost', narodnost', internatsionalizm soverskoy muzyki [Partisanship, nationalism, and internationalism in Soviet music]. Moskva: Nauka.
- LYASHENKO, I. F., 1986, Internatsionalizm soverskoy muzykal'noy kul'tury: traditsii i sovremennost' [Internationalism of Soviet Musical Culture: Traditions and Modernity]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
- ZOLOCHEVS'KYI, V., 1964, Lado-harmonichni osnovy ukrains'koi radians'koi muzyky (deyaki pytannya narodnosti) [Lado-Harmonic Foundations of Ukrainian Soviet Music (some questions of nationality)]. Kyiv: Naukova dumka.
- POPOV, I. N., 1971, Nekotorye cherty sotsialisticheskogo realizma v soverskoy muzyke [Certain Features of Socialist Realism in Soviet Music]. Moskva: Muzyka.
- GALICH, A., 1990, U mikrofona Aleksandr Galich [At the Microphone Aleksandr Galich]. Available at: https://vtoraya-literatura.com/pdf/galich_u_mikrofona_1990_text.pdf
- SOSIN, G., 1975, "Magnitizdat": Uncensored Songs of Dissent, *Dissent in the USSR: Politics, Ideology and People*. Baltimore–London: The Johns Hopkins University Press, 276–309.
- DAUGHTRY, J. M., 2009, "Sonic Samizdat": Situating Unofficial Recording in the Post-Stalinist Soviet Union, *Poetics Today*, 30(1), 27–65.
- STARR, S. F., 1983, *Red and Hot: The Fate of Jazz in the Soviet Union, 1917–1980*. New York: Oxford University Press.
- RYBACK, T. W., 1990, *Rock Around the Bloc: A History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union*. Oxford–New York: Oxford University Press.
- KAHANOV, Yu. O., 2012, Muzyka yak ideologichniy fenomen: radians'kyi kontekst i ukrains'ka versiia (druha polovyna XX st.) [Music as an Ideological Phenomenon: Soviet Context and Ukrainian Version (Second Half of the 20th Century)]. *Naukovi pratsi istorichnoho fakultetu Zaporiz'koho natsional'noho universytetu*, XXXIII, 159–165.
- KAHANOV, Yu. O., 2019, *Konstruiuvannia "radians'koi liudyny" (1953–1991): ukrains'ka versiia* [Constructing the "Soviet Person" (1953–1991): The Ukrainian Version]. Zaporizhzhia: Inter-M.
- OVCHARENKO, S. V., 2024, *Spetsyfika rozvytku ukrains'koi muzychnoi kul'tury v umovakh radians'koho ideolohichnoho presynhu (30–80-ti roky XX stolittia)* [Specifics of the Development of Ukrainian Musical Culture under Soviet Ideological Pressure (1930s–1980s)]. PhD diss. in Cultural Studies. Kyiv: KNUKiM.
- OVCHARENKO, S. V., 2023, *Muzychnyi andehranud yak alternatyva artsceny totalitaryzmu ta posttotalitaryzmu* [Musical Underground as an Alternative to the Art Scene of Totalitarianism and Post-Totalitarianism]. *Narodna tvorchist' ta etnolohia*, No. 2 (398), 63–70.
- MELNYKOVA-KURHANOVA, O. S., 2020, *Osoblyvosti dysydents'kykh komunikatsii v Ukraini 1960 – pochatku 1990 rr.: monohrafiia* [Specific Features of Dissident Communication in Ukraine, 1960 – Early 1990s: Monograph]. Mariupol: PPNS.
- ISHCHUK, O., 2015, *Z istorii borot'by KDB URSR proty poshyrennia dzhazu ta rok-muzyky v Ukraini* [From the History of the Struggle of the KGB of the Ukrainian SSR against the Spread of Jazz and Rock Music in Ukraine], *Henotsyd Ukrainy v XX stolitti: Ukraina pid okupatsiynymy rezhymamy*:

- istorychni realii ta postkolonial'nyi syndrom, Proceedings of the 3rd International Scientific and Practical Conference, Lviv, 4–5 April 2014. Lviv: Dobryi druk, 139–158.
- BENITEZ-EVES, T., 2022, *The Meaning Behind Neil Young's 1989 Hit "Rockin' in the Free World"*. American Songwriter. URL.: <https://americansongwriter.com/the-meaning-behind-neil-youngs-rockin-in-the-free-world/>
- RISCH, W. J., 2011, *The Ukrainian West: Culture and the Fate of Empire in Soviet Lviv*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- SCHULZE, H., 2018, *The Sonic Persona: An Anthropology of Sound*. New York: Bloomsbury Academic.
- SONEVYTSKY, M., 2022, Musical evolution and the other: From state-sponsored musical evolutionism in the USSR to post-Soviet Crimean Tatar indigenous music, *Ethnomusicology*, 66(1), 51–80.
- STERNE, J., 2003, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham–London: Duke University Press.
- TLOSTANOVA, M., 2012, Postsocialist ≠ Postcolonial? On Post-Soviet Imaginary and Global Coloniality, *Journal of Postcolonial Writing*, 48(2), 130–142.
- ZHUK, S. I., 2010, *Rock and Roll in the Rocket City: The West, Identity, and Ideology in Soviet Dnipropetrovsk, 1960–1985*. Washington, D.C.: Woodrow Wilson Center Press; Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- YURCHAK, A., 2006, *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton: Princeton University Press.

**Музика вільного світу в поневоленій країні:
переосмислення акустичного середовища в Українській РСР**

Мета. У статті здійснено спробу систематизацію та аналізу досліджень акустичного середовища радянської України, виокремлено та охарактеризовано конкретні історіографічні школи. На прикладі праць представників шкіл проаналізовано, як змінювалися наукові підходи до дослідження цього явища.

Методи. На основі аналізу праць представників різних історіографічних шкіл розглядаються зміни в методологічних підходах – від жорстких ідеологічних схем, характерних для радянської науки, до сучасних міждисциплінарних досліджень звуку, що включають культурну антропологію, соціальну історію та антропологію звуку.

Результати. Запропоновано основні етапи динаміки дослідження акустичного середовища: від ідеологізованих описів як інструменту політичної пропаганди до розуміння звуку як важливого маркера культурного спротиву та особистісної ідентичності. Визначено перспективні напрями подальших студій, зокрема залучення цифрових технологій, розширення джерельної бази за рахунок усної історії та архівів побутових звукозаписів.

Висновки. Запропоновано нову рамку для дослідження звуку в радянському контексті, яка поєднує історичний аналіз, культурологічні підходи та антропологію звуку, що дозволяє комплексно оцінити роль акустичного середовища у формуванні соціокультурної реальності.

Ключові слова: акустичне середовище, радянська Україна, історіографія, антропологія звуку, культурний спротив, методологія, міждисциплінарний підхід.

Ростислав Конта, доктор історичних наук, професор, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Київ)

Rostyslav Konta, Doctor of Historical Sciences, professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

ORCID ID:<https://orcid.org/0000-0002-6803-3242>

Received: 20.09.2025

Advance Access Published: September, 2025.

РУІНА У ПРОСТОРІ РАДЯНСЬКОЇ ТЕХНОУТОПІЇ:
ДЕФІНІЦІЇ, ФУНКЦІЇ ТА РОЗШИРЕННЯ ПОНЯТТЯ

Ілля Левченко

*Ruin in the Realm of Soviet Techno-Utopia:
Definitions, Functions, and the Expansion of the Concept*

Illia Levchenko

The **aim** of this article is to provide a comprehensive analysis of the historiography of research on ruins in urban and techno-utopian spaces. The paper identifies analytical clusters, defines their functions, and proposes a new concept of «ruins of imperialism», relevant for understanding the transformations of the material heritage of Western Ukraine in the Soviet context.

Methods. The methodology combines historical-cultural, sociological, and visual analysis. The study draws on historiographical approaches to the study of ruins, including Georg Simmel's ideas of ruins as material carriers of time and nostalgia, as well as contemporary research on urban, industrial, and political transformations. Particular attention is given to the analysis of visual and cultural practices.

Results. The historiographical analysis identifies four interconnected clusters of research on ruins. The first cluster – ruins and the techno-utopian decay of infrastructure – considers ruins as negative markers of socio-political and modernisation processes. The second cluster – ruins as instruments of political and ideological mobilisation – examines how ruins are integrated into urban transformations, shaping collective memory and cultural meanings of regimes. The third cluster – visual and cultural representation of ruins in art – treats ruins as active symbols shaping perceptions of historical time, memory, and social processes. The fourth cluster – ruins in the context of memory studies – considers them as material mediators of collective identity and cultural memory.

In this study, ruins are analysed not only as physical decay but as symbolic spaces, which intertwine history, social processes, and cultural imagination. Based on this analysis, the concept of «ruins of imperialism» is suggested to designate the material remnants of infrastructure and architecture of former imperial regimes in Western Ukraine, which after World War II were either integrated into Soviet modernisation or remained marginalised. This concept is relevant because it allows these objects to be understood as visible traces of historical rule, while also assessing their role in shaping local memory, nostalgia, and identity in the post-imperial space.

Conclusions. Ruins elevate material heritage to the status of an active cultural and social agent, which shapes understandings of history, memory, and identity. Infrastructural and architectural remnants of former empires in Western Ukraine did not disappear following integration into the USSR but were transformed into symbolic and functional spaces. The concept of «ruins of imperialism» allows for an analysis that combines material traces of history with their impact on local memory, nostalgia, and cultural identity. The study demonstrates that the continuity and transformation of imperial projects within the Soviet context created a multi-layered space where past and present interact in symbolic and social dimensions.

Keywords: *utopia, techno-utopia, USSR, ruins, ruins of imperialism, historiography, anthropology of art.*

Термін «utopia» буквально позначає неіснуюче та, як правило, ідеальне місце. Ідея такого супроводжує європейську думку від античності (легенда про Атлантиду та, згодом, «Нову Атлантиду», Платонова «Держава», Августинові «Град Божий») – при чому з особливим акцентом на місце політичне, тобто місто як устрій, державу. У добу Ренесансу гуманісти Томас Мор і Томмазо Кампанелла створили літературні моделі ідеальної держави. Поряд із цим, саме у добу Відродження митці формували візуальні образи утопії, що закріпилися у культурній пам'яті.

Відомим прикладом стала інтерпретація Аркадії як символу природної гармонії, яку Ервін Панофський у статті «Et in Arcadia ego» (Panofsky 1955) трактував як утопію ідилічного щастя, невіддільного від пам'ятання про смерть. Цей мотив знайшов утілення в однойменній роботі Ніколя Пуссена: тут ідеалізована пасторальність співіснує з буквальним нагадуванням про смерть через «відкриті» пастухами могилу.



Іл. 1. Пуссен Н. Аркадські пастухи (*Et in Arcadia ego*), 1637–1638, Лувр, Париж.

Одним із ключових елементів ренесансних і неокласицистичних утопій стали руїни. Вони виконували семантичну роль (нагадували про минуле й крихкість ідеалу, втілювали ідею «memento mori», поєднували уявне з історичним) та композиційну (врівноважували горизонталь пейзажу вертикалями архітектурних фрагментів). У добу романтизму цей мотив набув парадоксальної форми «штучних руїн», тобто спеціально створених архітектурних об'єктів, які відображали розпад.

Соціологія «руїн» Георга Зіммеля (1858–1918)

Одним із перших, хто увів поняття «руїни» в соціологію та антропологію культури, був німецький філософ **Георг Зіммель** (1858–1918). У есеї «Руїни», уперше опублікованому в 1911 році, він називає руїну «об'єктом, наповненим нашою ностальгією» (Simmel 1958, p. 379) та

матеріалом, що чинить опір. Іншими словами, вона є проявом сили матеріалу, який бере гору над людськими зусиллями. Водночас Зіммель осмислює руїну у категоріях, притаманних його епосі, – боротьби духу й природи, «помсти природи за те, що дух порушив її» (Simmel 1958, р. 379). Її здатність викликати ностальгію він пов'язує з матеріалізацією часу й водночас із маніфестацією цього процесу, естетизацією втраченого, яке неможливо повернути, а лише зафіксувати хоча б у матеріальних об'єктах.

Зіммель проводить розрізнення між ушкодженим твором мистецтва і руїною. У першому випадку йдеться все ще про рукотворний артефакт: хай навіть фрагментований, але він може бути реконструйований і залишається твором мистецтва (Simmel 1958, р. 380). Руїна ж означає прояв сил і форм природи там, де твір гине й утворюється нова цілісність. Саме дія неусвідомлених сил природи є рушійною для появи руїни, і це відрізняє її від «чарівних руїн», де руйнування спричинені людиною (Simmel 1958, р. 380). Під час такого занепадання порушується рівновага, встановлена духом і людськими зусиллями, що раніше утримувала твір у єдності. Тепер її місце займають сили природи, створюючи нову, хоч і іншу, єдність.

Руїни у зіммеля динамічні, як і сам процес руйнування. Малгожата Кажмерчак у нещодавньому дослідженні унаочнює це на прикладі Борне Суліново – міста в Польщі, яке в 1930-х роках було стратегічною базою нацистських військ, а з 1945 року – секретною базою радянських військ, які остаточно покинули місто тільки в 1992 р. (Kaźmierczak 2025). Кажмерчак аналізує функції цих руїн до того, як вони стали об'єктом туристичного зацікавлення та індустрії розваг та частиною масової культури, у тому числі порно з руїнами (*ruin porn*).

Якщо для Ренесансу та неокласицизму образ утопії пов'язувався з моральною й природною гармонією, то у ХХ столітті він зміщується у сферу технічного й соціального проектування. Радянська технологічна утопія прагнула створити «нове життя» через науку, індустрію та планову економіку, вибудовуючи образ світу без «зламаних речей» та з ілюзією всезагального процвітання. Таким чином, постає питання: яким чином могли би з'явитися руїни в такій утопії та які семантичні й естетичні функції вони могли б виконувати?

«Руїна» у техноутопічному та міському просторі: історіографічні кластери

Дослідження руїн у контексті техноутопій та урбаністичних трансформацій розвивалися у кількох взаємопов'язаних напрямках, що охоплюють соціально-політичну, культурну та матеріальну перспективи. У центрі уваги цих підходів – не лише фізичний занепад об'єктів, а й їхнє функціонування як символів, репрезентацій і культурних агентів. Можна виокремити чотири основних таких напрями дослідження руїн.

1. Руїни та техноутопічний занепад інфраструктури.

У фокусі робіт цього напрямку лежить аналіз взаємозв'язку між технічним прогресом, соціальними очікуваннями та закономірним руйнуванням інфраструктури. Історик Дірк ван Лаак зазначає, що будь-яка інфраструктура, що спочатку вважається передовою, з часом може втрачати свою функцію і руйнуватися, що породжує конфлікт між глобальною інтеграцією систем і локальними інтересами. Цей підхід дозволяє розглядати руїни не лише як матеріальні залишки, а й як прояви соціально-політичних процесів, що супроводжують технологічні мрії та модернізаційні проекти (Van Laak 2023).

Ілюстративним прикладом є Центральний вокзал Мічигана в Детройті. Стайнмец досліджує його як символ занепаду постіндустріального міста, де колишня фордистська індустріальна потуга перетворилася на покинуті простори. Якщо мешканці передмість сприймають їх як осередки криміналу і занедбаності, то митці – як об'єкт ностальгії та естетичного споглядання (Steinmetz 2010). Водночас відновлення вокзалу компанією «Ford» у

2023 році демонструє, що руїни можуть бути не лише залишками минулого, а й потенційно функціонуючими просторами, які продовжують впливати на культурну та економічну динаміку міста. Стайнмец підкреслює, що руїни Детройта є «негативними», оскільки залишають лише контури колишніх соціальних структур, водночас дозволяючи переосмислити історію міста, його занепад та трансформацію в умовах сучасної кризи.

2. Руїни як інструмент політичної та ідеологічної мобілізації.

Другий напрям досліджень зосереджується на руїнах як складових політичної та ідеологічної техноутопії. Класичним прикладом є фашистський Рим. Активну роль руїн в урбаністичній трансформації тогочасного міста висвітлив історик Пол Бакса у роботі «Дороги та руїни: символічний пейзаж фашистського Риму» (Ваха 2010). Зокрема, їх інтегрували у мережу нових доріг та панорамних видів, що поєднували велич античного минулого з сучасними інфраструктурними інноваціями. Руїни в такому контексті перетворювалися на елемент міфологізації простору. Це дозволяло мобілізувати населення, формувати нові уявлення про час і простір та демонструвати як руйнівну, так і творчу силу режиму. Згадуючи історика Еміліо Джентіле, Бакса демонструє, як Вічне Місто стало місцем масштабної «петрифікації ідеології», де міський пейзаж функціонував як засіб проголошення мрії про *romanità* (Ваха 2010, р. 3). І Джентіле, і Бакса підкреслюють концепцію «живого досвіду» фашизму, де руїни, відкриті простори та панорами Риму відображали військову практику та прагнення поєднати руйнування і творення. Усе це мало на меті матеріалізацію ідеології створення *Romanità*. Під нею йшлося про «римськість» як міф, символ і інструмент фашистської влади, що легітимізує політичну централізацію, мобілізацію населення і культурну експансію. Трансформація міста була не лише функціональною, а й ідеологічною: руїни використовувалися для створення міфічного простору, який формував колективну пам'ять, ідеологічний простір *Romanità* та нові культурні сенси у межах наративу режиму.

3. Візуальна та культурна репрезентація руїн.

Дослідження цього напрямку розглядають відображення руїну сучасній культурі, мистецтві та кіно. Можна відзначити роботи дослідника кіно Гільєрме Каррери, який, наприклад, у праці «Бразильське кіно та естетика руїн» аналізує руїни як візуальний феномен (Carréra 2022). Зосереджуючись на специфічній естетиці руїн у бразильському кінематографі, автор демонструє, що їх значення формується через способи кінематографічної репрезентації та національний контекст. Таким чином, проблема руїн у культурі не обмежується їх матеріальністю чи історичністю, а передусім полягає у способах візуального та символічного осмислення.

Сприйняття руїн як місць перетину уяви, історичної пам'яті та соціально-політичної реальності досліджує Пол Добрашичк книзі «Мертве місто: урбаністичні руїни та спектакль занепаду» (Dobraszczyk 2017). Автор показує, що дослідження та оживання міських просторів дозволяє переживати руїни через поєднання особистого досвіду, фотографії та уяви, водночас підкреслюючи етичний аспект взаємодії з ними. Результатом таких практик стає розуміння руїн не лише як об'єктів занепаду, а й як потенційних просторів для соціальної та культурної трансформації.

Багатозначність індустріальних руїн підкреслює в одній зі своїх праць і Тім Еденсор (Edensor 2005). Він відходить від традиційного романтичного або готичного погляду на руїни, показуючи, що вони можуть бути місцями, де співіснують матеріальні, соціальні та культурні процеси, де формуються нові форми порядку та критики урбаністичних регламентів. Еденсор наголошує на руїнах як на «алегорії пам'яті», які одночасно нагадують про минуле та

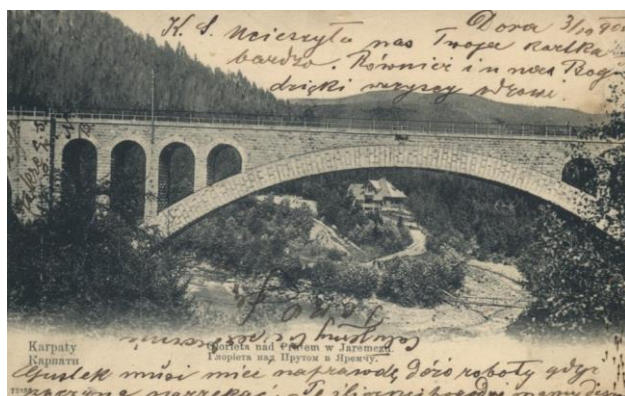
відкривають можливості для майбутнього, демонструючи потенціал цих просторів для творчості, гри та критичного осмислення капіталістичних реструктуризацій (Edensor 2005, p. 141).

Мартін Девека у «Зламаних містах» пропонує порівняльне дослідження чотирьох міст – Афін, Риму, Багдаду та Теночтитлана – аби продемонструвати варіативність значень руїн залежно від культури і часу (Devesca 2020). Автор відходить від європоцентричних підходів, показуючи, що інші суспільства також мали власні форми взаємодії з минулим, що не вписуються у сучасні концепції археології. Він підкреслює циклічність руїн: від їх репрезентації в минулому до політичного використання та повторного утворення нових руїн. Девека розглядає руїни як соціально сконструйовані культурні об'єкти, що можуть слугувати інструментом легітимації влади, контролю суспільства або вираження культурних уявлень про минуле.

До цієї ж перспективи принагідним буде пригадати і дослідження «Урок руїн» Сьюзен Стюарт, яка аналізує руїни як ключові елементи матеріальної культури (Stewart 2020). Вона показує, що руїни функціонують як активні символи, що структурно формують наше сприйняття історичного часу, впливають на культурну пам'ять і політичні уявлення. Для Стюарт руїни – це не лише залишки минулого, а матеріальні посередники, через які суспільство конструює цінності, страхи і бажання, формуючи колективну ідентичність.

Розширюючи поняття: «руїни імперіалізму» у радянській Україні

Одним із ключових термінів, розроблених у рамках деколоніального мислення, є «колоніальність». Його запропонував Анібаль Кіхано (Quijano 1992), а розвинули Вальтер Міньоло (Mignolo 2000) та Нельсон Мальдонадо-Торрес (Maldonado-Torres 2007). Колоніальністю є відтворення колоніальних ієрархій та залежностей у політичному, економічному, культурному й інтелектуальному просторах, яке зберігається навіть після прямого колоніалізму (Котляр б.д.). Припустимо, що для такого відтворення необхідними є матеріальний простір, якими можуть бути руїни імперіалізму.



Іл. 2-3. Листівки, присвячені будівництву залізничного транспорту, що формували уявлення про захід України, поч. XX ст. Джерело: <https://mi100.info/2019/12/04/yakymy-buly-karpaty-na-pochatku-hh-stolittya-retro-foto/>.

Після Другої світової війни землі заходу України, які раніше входили до складу Австро-Угорщини, Польщі та Румунії, були приєднані до складу Української Радянської Соціалістичної Республіки (далі – УРСР), що відбувалося в умовах уже зрілого радянського режиму. Цей процес означав не лише політичну інтеграцію, а й символічне «переписування» простору: колишня австрійська чи польська спадщина перетлумачувалася як радянська, а регіон перетворювався на «радянський Захід». Інтеграція відбувалася через інфраструктурні,

культурні та ідеологічні практики, які водночас демонстрували спадкоємність імперських проєктів і створювали нові радянські ідентичності.

Зв'язок ландшафту, архітектури та динаміки ідентичностей стає особливо помітним у випадку регіону (Левченко 2025). Її визначають декілька панівних тенденцій, зокрема: створення курортної інфраструктури та – ширше – загалом технологічних інновацій, пов'язаних із транспортною мережею. Необхідність розширення Австро-Угорщини на Схід, інтеграція та «зшивання» різних регіонів у межах держави, забезпечення швидких переміщень у межах регіонів та держави. Існував навіть проєкт Леона Сапіги (1803–1878), який прагнув поєднати залізничними сполученнями Лондон та Бомбеї, а транзитними точками цього сполучення мали стати Львів та Чернівці (Клапчук 2024). Специфіка рельєфу Галичини та Закарпаття, зокрема гористість, стала викликом на цьому шляху: з одного боку, поставала необхідність шукати інженерні рішення для побудови шляхів сполучень, з другого боку, ці рішення цілком змінювали уявлення про регіон з рустикального та відсталого на модерний, такий, де співіснує піднесений пейзаж із штучними інноваційними конструкціями на кшталт тунелів, віадуків та мостів.

Міжвоєнний період (1918–1939) був часом активного привнесення модерністської архітектури в регіоні (Czubiński 2008). У 1930-х роках відбулося перше переосмислення зв'язку ландшафту з ідентичністю. Він був пов'язаний із акцептуванням елементів модерністської архітектури в так звану «народну»: спрощення, геомеризація, уникання локальних орнаментів у традиційних дахах, галереях та вежах будівель; поєднання універсальних модерністських деталей, як-от металу та залізобетону тощо (Czubiński 2014, р. 90). Польський дослідник архітектури Яцек Чубінський (Jacek Czubiński) справедливо зауважує, що Друга світова війна стала поворотним моментом у розвитку Гуцульщини, а разом із цим – малодослідженою, зокрема й у розрізі розвитку архітектури (Czubiński 2014, р. 91). Зокрема, склалася ситуація, коли майже недоторкана візуальна ідентичність (гірський ландшафт, гуцульська культура, архітектурне середовище), сформована у період до Першої світової війни, а також міжвоєнний період, зіштовхнулася з новими соціальними, політичними й геополітичними реальностями, які вимагали трансформації образу місцевості. Як наслідок, виникає необхідність модифікацій попередніх стилістик, а разом із цим у радянському техноутопічному світі формується інше уявлення про Гуцульщину та її мешканців.

Тому варто зосередитися на руїнах не лише у сенсі зруйнованих будівель, а й як на матеріальних слідах попередніх імперій та невдалих систем. Елементи інфраструктури на кшталт залізниць, акведуків чи прикордонних маркерів, створених австрійською, польською та іншими адміністраціями на території заходу України, не зникли після Другої світової війни. Вони увійшли до радянського ландшафту шляхом переосмислення ідеологічного, функціонального використання наново або ж руйнування.

У цьому контексті я пропоную термін *«руїни імперіалізму»* для позначення матеріальних залишків інфраструктурних та архітектурних проєктів, що постали за часів колишніх імперських режимів і згодом були інтегровані у радянську модернізацію чи маргіналізовані. Ідеться не лише про зруйновані споруди, але й про транспортні комунікації, наукові інституції чи прикордонні знаки, які, втративши первинні функції, збереглися у просторі як видимі сліди колишніх владних систем.

З одного боку, ці залишки постають як інфраструктурні фрагменти, що колись визначали повсякденність і мобільність регіону, а згодом перетворилися на занедбане або переосмислене середовище. З іншого – вони функціонують як символічні місця пам'яті, що водночас пробуджують ностальгію за уявним «європейським минулим» і нагадують про травми та розриви, спричинені імперським пануванням.

У політичному й культурному вимірах такі руїни унаочнюють багатозаровість простору після 1945 року: імперська спадщина тут не зникла, а трансформувалася у ресурс пам'яті,

символічний капітал і водночас – джерело соціальної та культурної напруги. Таким чином, поняття «руїни імперіалізму» може бути використане як аналітичний інструмент для осмислення взаємодії матеріальної спадщини, пам'яті та ідентичності у постімперському просторі, де залишки колишніх державних систем продовжують набувати нових значень у радянському та пострадянському контекстах.

Руїни імперіалізму: декілька кейсів

Після 1945 року об'єкти часто переставали функціонувати у звичний спосіб, проте залишалися видимими, стаючи частиною пам'яті, ностальгії та локальної ідентичності.

Показовим прикладом є віадук у Ворохті – кам'яний арковий міст, збудований 1894 р. за часів Австро-Угорщини й був частиною великого інфраструктурного проєкту імперії (Руденко, Сарахман 2020). Він входив до Карпатського залізничного проєкту, покликаного з'єднати Відень і Одесу через Гуцульщину. Хоча весь план так і не було завершено, залізниця й досі діє, проходячи крізь гірські тунелі та кам'яні мости. Найбільший міст – 200-метровий арковий віадук через річку Прут – став технічним шедевром і символом імперської інженерії. Слово «віадук» походить від латини й означає «римська дорога», символічно пов'язуючи цей міст із давньоримськими інженерними традиціями. Як і римські мости, він поєднує фізичні та культурні ландшафти.



Іл. 4. «Гуцульська піраміда» на горі Піп Іван. Фото: <https://igormelika.com.ua/wp-content/gallery/chornogora/igor-melika-14-20-08-11-121.jpg>



Іл. 5. Віадук у Ворохті, 2021. Фото: Ілля Левченко.

У радянські часи міст залишався важливим транспортним об'єктом. Ворохта перетворилася на центр деревообробки з великим заводом, який виготовляв меблі, побутові товари та військову тару й давав роботу понад 5 тисячам працівників. Віадук був життєво необхідним для перевезення матеріалів і продукції. Регіон також розвивався як туристичний і спортивний центр, із гірськолижними трасами та трампліном, збудованими за радянської адміністрації. Згодом транспортна роль віадуків зменшилася, але він залишався помітним орієнтиром, зберігаючи пам'ять про минулу модернізацію та європейську спадщину. Він перетворився з функціонального об'єкта на культурний символ – руїну й пам'ятку, що пов'язує Ворохту з ширшими історичними та геополітичними сюжетами.

Ще більш драматичним прикладом є астрономічна й метеорологічна обсерваторія на горі Піп Іван¹. Відкрита 1938 року за фінансування польських військово-повітряних сил і під управлінням Варшавського університету, вона була однією з найвищих наукових станцій Європи (Корсунь 2012, с. 76). Тут була мідна купольна вежа, сучасне обладнання (зокрема 33-сантиметровий астрограф з Единбурга), конференц-зал, житлові приміщення, готель, лабораторії, електростанція та автономне опалення. Але у зв'язку з розв'язанням Другої світової війни плани щодо розбудови та оснащення обсерваторії були зірвані, а відтак вона і зовсім припинила функціонувати за призначенням. Після зміни кордонів обсерваторія відійшла до Академії наук УРСР. У 1939 р. на території обсерваторії радянській владі вдалося створити першу в державі високогірну геофізичну обсерваторію поряд із метеорологічною станцією (Маланюк 2016, с. 68). Утім, уже за два року територію захопили угорці, які перетворили обсерваторію на пункт спостереження. Після відходу угорських військ, територію ніхто не охороняв. Зрештою, втрата обладнання та складна доступність завадили відновленню. Інструменти були евакуйовані до Будапешта й Відня, а згодом повернулися до Польщі.

За радянського періоду обсерваторію не знесли й не переобладнали, але залишили ізольованою та занедбаною – відірваною від інфраструктури, знань і повсякденного життя. Ця «мертва точка» створила символічну двозначність: споруда уособлювала як втрату наукової інституції, так і перерваність європейського модернізаційного проекту. У культурній уяві вона стала таємничою, мовчазною, недоступною руїною поза радянською ідеологією. І водночас залишалася видимою як матеріальний слід минулого, який неможливо стерти.

Таким чином, руїна в просторі техноутопії постає не лише як залишок минулого, а як активний посередник між історією, пам'яттю та ідентичністю. Аналіз дозволяє визначити її багатофункціональність: від маркера модернізаційних поразок до інструмента політичної та культурної репрезентації. Запропоноване поняття «руїни імперіалізму» висвітлює

матеріальну спадщину заходу України як простір, де імперські інфраструктури були радянськи переосмислені або маргіналізовані, але продовжують формувати символічні смисли.

Руїни імперіалізму — це простори, де матеріально й символічно нашаровуються різні імперські проекти. Вони зберігають уламки попереднього порядку, водночас перетворюючись на інструменти легітимації, забуття чи трансформації, здійснюваних наступними режимами. У цьому вимірі вони постають як палімпсести імперських модерностей і суперечливі арени культурної пам'яті.

Фінансування. Це дослідження виконане в межах спільного швейцарсько-українського дослідницького проекту «Випробування радянської утопії: соціальна історія технологій в Україні, 1922–1991» за підтримки Швейцарського національного наукового фонду (грантова угода No. IZURZI 224820/1).

Подяки. Уже декілька років жодне з моїх досліджень, як і це, не обходиться без фолдера з літературою, підбраною чи рекомендованою *Кирилом Ліпатовим* – я дякую йому за цю турботу, а також за наші розмови, що супроводжують підбір літератури. Так само й оформлення тексту досліджень звично не обходиться без зауваг у допомоги *Олександри Котляр та Дарії Демченко*.

¹ Див. детальніше: Корсунь, А., 1997, Чи оживе Білий слон?. Вісник НАН України, 1–2, с. 93–94.

Список джерел і літератури

- АССМАН, А., 2012, Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. Ніка-Центр.
- КЛАПЧУК, В., (2024, 26 лютого). Галицька залізниця. *Локальна історія*. Доступ: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/galitska-zaliznitsia/> [У доступі: 15 вересня, 2025].
- КОРСУНЬ, А., 2012, Зустріч Нового 1940 року в обсерваторії на горі Піп Іван. *Вісник НАН України*, 12, с. 76–80.
- КОТЛЯР, О., б.д., Колоніалізм та колоніальність. *Ukrainian Decolonial Glossary*. Доступ: <https://decolonialglossary.com.ua/colonialism-and-coloniality-uk> [У доступі: 15 вересня, 2025].
- ЛЕВЧЕНКО, І., 2025, 'Час руїн у просторі модерної техноутопії та після неї'. *Дні науки – 2025: збірник матеріалів XV Міжнародної наукової конференції студентів, аспірантів і молодих вчених*. Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 16 травня. Київський університет, с. 182–185.
- МАЛАНЮК, Т., 2016, Пам'ятки виробничої діяльності та техніки другої половини XVIII – першої половини ХХ ст. в Івано-Франківській області. *Карпатський край*, 1(8), с. 61–72.
- НОРА, П., 2014, Теперішнє, нація, пам'ять. Кліо.
- РУДЕНКО, Є., САРАХМАН, Е., (2020, 2 жовтня). Ворохта – це Європа, або Як в гуцульському селі з'явився один з найбільших віадуків Старого Світу. *Українська правда*. Доступ: <https://www.pravda.com.ua/articles/2020/10/2/7268337/>. [У доступі: 15 вересня, 2025].
- ASSMAN, J., 2011, *Cultural Memory and Early Civilization*. Cambridge University Press.
- BAHA, P., 2010, *Roads and ruins: the symbolic landscape of fascist Rome*. University of Toronto press.
- BOSCAGLI, M., 2014, *Stuff Theory: Everyday Objects, Radical Materialism*. New York: Bloomsbury.
- CARRÉRA, G., 2022, *Brazilian Cinema and the Aesthetics of Ruins*. Bloomsbury Academic.
- CZUBIŃSKI, J., 2008, Przykłady modernizmu w murowanej architekturze uzdrowiskowej miejscowości Worochta i Tatarów na Huculszczyźnie – zarys problematyki [Examples of made-of-brick or stone modernistic architecture of health resorts in the towns of Worochta and Tatarów in the Hutsul region – an outline of topic]. *Teka Komisji Architektury, Urbanistyki i Studiów Krajoznawczych*, 174–195.
- CZUBIŃSKI, J., 2014, Identity and identification of the architectural environment in selected health resorts in the Hutsul region's Prut River Valley in T. Jeleński, S. Juchnowicz & E. Woźniak-Szpakiewicz (Eds.) *Tradition and heritage in the contemporary image of the city: Tom 2, Challenges and responses*. Politechnika Krakowska, pp. 89–95.
- DEVECKA, M., 2020, *Broken Cities: A Historical Sociology of Ruins*. John Hopkins University Press.
- DOBRAZCZYK, P., 2017, *The Dead City: Urban Ruins and the Spectacle of Decay*. I. B. Tauris.
- EDENSOR, T., 2005, *Industrial ruins: spaces, aesthetics, and materiality*. Berg.
- HALBWACHS, M., 1992, *On collective memory*. The University of Chicago Press.
- HIRSCH, M., 1992, *The Generation of Postmemory*. Columbia University Press.
- HUYSEN, A., 1995, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. Routledge.
- HUYSEN, A., 2003, *Present pasts: urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford University Press.
- KAŹMIERCZAK, M. (2025). Конец фильма: Ruins, Remnants, and Remains of the USSR Army in Borne Sulinowo as an Inspiration for Performance Artists. *Arts*, 14(4), 75. <https://doi.org/10.3390/arts14040075>.
- MALDONADO-TORRES, N., 2007, On the colonality of being: Contributions to the development of a concept. *Cultural Studies*, 21(2–3), 240–270. DOI: <https://doi.org/10.1080/09502380601162548>.
- MIGNOLO, W., 2000, *Local histories/Global designs: Coloniality, subaltern knowledges, and border thinking*. Princeton University Press.

- PANOFSKY, E., 1955, 'Et in Arcadia ego: Poussin and the elegiac tradition' in *Meaning in the Visual Arts*. Doubleday, pp. 295–320.
- QUIJANO, A., 1992, Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, 13(29), pp. 11–20.
- SIMMEL, G., 1958, Two essays. *The Hudson Review*, 11(3), 371–385.
- STEINMETZ, G., 2010, 'Colonial Melancholy and Fordist Nostalgia: The Ruinscapes of Namibia and Detroit' in J. Hell & A. Schönle (Eds.) *Ruins of Modernity*. Duke University Press, pp. 294–320.
- STEWART, S., 2020, *The Ruins Lesson: Meaning and Material in Western Culture*. The University of Chicago Press.
- VAN LAAK, D., 2023, *Lifelines of our society: A global history of infrastructure*. MIT Press.

References

- ASSMAN, A., 2012, Prostory spohadu. Formy ta transformatsii kulturnoi pamiaty [Spaces of Remembrance: Forms and Transformations of Cultural Memory]. Nika-Tsentr.
- ASSMAN, J., 2011, *Cultural Memory and Early Civilization*. Cambridge University Press.
- BAXA, P., 2010, *Roads and ruins: the symbolic landscape of fascist Rome*. University of Toronto press.
- BOSCAGLI, M., 2014, *Stuff Theory: Everyday Objects, Radical Materialism*. New York: Bloomsbury.
- CARRÉRA, G., 2022, *Brazilian Cinema and the Aesthetics of Ruins*. Bloomsbury Academic.
- CZUBIŃSKI, J., 2008, Przykłady modernizmu w murowanej architekturze uzdrowiskowej miejscowości Worochta i Tatarów na Huculszczyźnie – zarys problematyki [Examples of made-of-brick or stone modernistic architecture of health resorts in the towns of Worochta and Tatarów in the Hutsul region – an outline of topic]. *Teka Komisji Architektury, Urbanistyki i Studiów Krajobrazowych*, 174–195.
- CZUBIŃSKI, J., 2014, Identity and identification of the architectural environment in selected health resorts in the Hutsul region's Prut River Valley in T. Jeleński, S. Juchnowicz & E. Woźniak-Szpakiewicz (Eds.) *Tradition and heritage in the contemporary image of the city: Tom 2, Challenges and responses*. Politechnika Krakowska, pp. 89–95.
- DEVECKA, M., 2020, *Broken Cities: A Historical Sociology of Ruins*. John Hopkins University Press.
- DOBRAZCZYK, P., 2017, *The Dead City: Urban Ruins and the Spectacle of Decay*. I. B. Tauris.
- EDENSOR, T., 2005, *Industrial ruins: spaces, aesthetics, and materiality*. Berg.
- HALBWACHS, M., 1992, *On collective memory*. The University of Chicago Press.
- HIRSCH, M., 1992, *The Generation of Postmemory*. Columbia University Press.
- HUYSEN, A., 1995, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. Routledge.
- HUYSEN, A., 2003, *Present pasts : urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford University Press.
- KAŹMIERCZAK, M. (2025). Конец фильма: Ruins, Remnants, and Remains of the USSR Army in Borne Sulnowo as an Inspiration for Performance Artists. *Arts*, 14(4), 75. <https://doi.org/10.3390/arts14040075>.
- KLAPCHUK, V., (2024, February 26th). Halytska zaliznytsia [Galician Railway]. *Local history*. Available from: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/galitska-zalznitsia/> [Accessed: 15th September, 2025].
- KORSUN, A., 2012, Zustrich Novoho 1940 roku v observatorii na hori Pip Ivan [New Year's Eve 1940 at the Observatory on Mount Pip Ivan]. *Visnyk NAN Ukrainy*, 12, pp. 76–80.
- KOTLIAR, O., n.d., Colonialism ta ta colonialnist [Colonialism and coloniality]. *Ukrainian Decolonial Glossary*. Available from: <https://decolonialglossary.com.ua/colonialism-and-coloniality-uk> [Accessed: 15 September, 2025].
- LEVCHENKO, I., 2025, 'Chas ruin u prostori modernoi tekhnoutopii ta pislia nei' [An Age of Ruins within the Space of the Modern Techno-Utopia and After]. *Dni nauky – 2025: zbirnyk materialiv XV*

- mizhnarodnoi naukovoï konferentsii studentiv, aspirantiv i molodykh vchenykh* [Days of Science – 2025: Proceedings of the 15th International Scientific Conference of Students, Postgraduates, and Young Scholars]. Taras Shevchenko National University of Kyiv, 16th May. Kyivskiy universytet, pp. 182–185.
- MALANIUK, T., 2016, Pamiatky vyrobnychoi diialnosti ta tekhniky druhoi polovyny XVIII – pershoi polovyny XX st. v Ivano-Frankivskiy oblasti [Monuments of industrial activity and technology of the second half of the XVIIIth — first half of the XXth century in Ivano-Frankivsk Oblast]. *Karpatskyi krai*, 1(8), pp. 61–72.
- MALDONADO-TORRES, N., 2007, On the coloniality of being: Contributions to the development of a concept. *Cultural Studies*, 21(2–3), pp. 240–270. DOI: <https://doi.org/10.1080/09502380601162548>.
- MIGNOLO, W., 2000, Local histories/Global designs: Coloniality, subaltern knowledges, and border thinking. Princeton University Press.
- NORA, P., 2014, Teperishnie, natsiia, pamiat [Present, nation, memory]. Klio.
- PANOFISKY, E., 1955, 'Et in Arcadia ego: Poussin and the elegiac tradition' in *Meaning in the Visual Arts*. Doubleday, pp. 295–320.
- QUIJANO, A., 1992, Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, 13(29), 11–20.
- RUDENKO, Y., SARAХMAN, E., (2020, October 2nd). Vorokhta – tse Yevropa, abo yak u hutsulskomu seli znavyvsia ody z naibilshykh viadukiv Staroho Svitu [Worokhta – is Europe, or How One of the Largest Viaducts of the Old Continent Appeared in a Hutsul Village]. *Ukrainska pravda*. Available from: <https://www.pravda.com.ua/articles/2020/10/2/7268337/>. [Accessed: 15th September, 2025].
- SIMMEL, G., 1958, Two essays. *The Hudson Review*, 11(3), 371–385.
- STEINMETZ, G., 2010, 'Colonial Melancholy and Fordist Nostalgia: The Ruinscapes of Namibia and Detroit' in J. Hell & A. Schönle (Eds.) *Ruins of Modernity*. Duke University Press, pp. 294–320.
- STEWART, S., 2020, The Ruins Lesson: Meaning and Material in Western Culture. The University of Chicago Press.
- VAN LAAK, D., 2023, Lifelines of our society: A global history of infrastructure. MIT Press.

Руїна у просторі радянської техноутопії: дефініції, функції та розширення поняття

Метою статті є аналіз історіографії досліджень руїн у міському та техноутопічному просторі з метою виокремлення кластерів, визначення їхніх функцій і пропозиції нового поняття «руїни імперіалізму», релевантного для осмислення трансформацій матеріальної спадщини заходу України в радянському контексті..

Методи поєднують історико-культурний, соціологічний та візуальний аналіз. Автор спирається на історіографічні підходи до вивчення руїн, зокрема ідеї Георга Зіммеля про руїни як матеріальні носії часу і ностальгії, а також на сучасні дослідження урбаністичних, індустріальних та політичних трансформацій. Значну увагу приділено аналізу візуальних і культурних практик.

Результати. Основний аналіз історіографії дозволив виокремити чотири взаємопов'язані кластери досліджень руїн. Перший кластер – руїни та техноутопічний занепад інфраструктури (дослідники розглядають руїни як негативні маркери соціально-політичних процесів та модернізаційних процесів). Другий кластер – руїни як інструмент політичної та ідеологічної мобілізації (руїни інтегрують в урбаністичні трансформації,

формує колективну пам'ять і культурні сенси режиму). Третій кластер – візуальна та культурна репрезентація руїн у мистецтві (руїни як активні символи, що формують уявлення про історичний час, пам'ять та соціальні процеси). Четвертий кластер – руїни у контексті концепцій пам'яті (руїни постають як матеріальні посередники колективної ідентичності та культурної пам'яті).

У цьому дослідженні руїни розглядаються не лише як фізичний занепад об'єктів, а як символічні простори, що поєднують історію, соціальні процеси та культурну уяву. На основі цього аналізу запропоноване нове поняття «руїни імперіалізму» для позначення матеріальних залишків інфраструктури та архітектури колишніх імперських режимів на заході України, які після Другої світової війни інтегрувалися у радянську модернізацію або залишалися маргіналізованими. Це поняття релевантне, бо дозволяє оцінювати такі об'єкти як видимі сліди історичних владарювань, водночас аналізуючи їхню роль у формуванні локальної пам'яті, ностальгії та ідентичності в постімперському просторі.

Висновки. Руїни виводять матеріальну спадщину на рівень активного культурного та соціального агента, що формує уявлення про історію, пам'ять і ідентичність. Інфраструктурні та архітектурні залишки колишніх імперій на заході України не зникають після інтеграції до УРСР, а трансформуються у символічні та функціональні простори. Поняття «руїни імперіалізму» дозволяє поєднати аналіз матеріальних слідів історії з оцінкою їхнього впливу на локальну пам'ять, ностальгію та культурну ідентичність. Дослідження демонструє, що спадкоємність та трансформація імперських проєктів у радянському контексті створює багатоплановий простір, де минуле і сучасність взаємодіють у символічному і соціальному вимірах.

Ключові слова: утопія, техноутопія, СРСР, руїни, руїни імперіалізму, історіографія, антропологія мистецтва.

Ілля Левченко, аспірант, історичний факультет, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, випусковий редактор журналу «Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва».

Illia Levchenko, Ph.D Candidate, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine), managing editor «Text and Image: Essential Problems in Art History».

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4295-553X>

Received: 24.09.2025

Advance Access Published: 01.10.2025

**ТЕХНОЛОГІЧНІ УТОПІЇ ХХ СТОЛІТТЯ:
МЕТОДОЛОГІЧНИЙ І ТЕМАТИЧНИЙ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ**
Огляд конференції «Переосмислення техноутопій поза бінарністю Схід-Захід. Творці,
уможливлувачі та користувачі» (25-27 червня 2025, Базель)

Ірина Адамська

Technological Utopias of the 20th Century: Methodological and Thematic Aspects of Research.

Conference Review of «Understanding Techno-Utopias Across the East-West Divide: Creators, Enablers, and Audiences» (25-27 June 2025, Basel)

Iryna Adamska

*This article **aims** to systematise and analyse the key methodological and thematic dimensions of research on technological utopias presented at the international conference «Understanding Techno-Utopias Across the East-West Divide: Creators, Enablers, and Audiences» (Basel, 25–27 June 2025), and to identify the principal contemporary trends in this field.*

Methods. *The study draws on an analytical review of late-twentieth-century approaches in the history of technology; a systematisation of conference presentations by methodology; and a comparative thematic analysis of papers, discussions, and visual materials.*

Results. *The analysis shows that twentieth-century techno-utopias are approached primarily as socio-technical projects that reveal the complex interplay between technologies, expert knowledge, ideology, state power, and public reception. Participants employed a wide spectrum of methodologies, including the Large Technical Systems (LTS) paradigm, the Social Construction of Technology (SCOT), and Actor-Network Theory (ANT), as well as environmental history, visual history, and the cultural history of technology. Systematising the papers made it possible to distinguish three core thematic clusters that mirror current research priorities: 1) the subjugation of nature and the infrastructural «re-drawing» of landscapes, encompassing megaprojects aimed at radical transformation of nature (e.g., dam construction or climate engineering); 2) technology transfer and adaptation and intercultural dialogue across the «Iron Curtain» covering studies of the import of Western technologies, ideas, and practices (for example, refrigeration technologies, camera manufacture, and urban planning concepts) and their transformation in the Soviet context; 3) the use of technology as an instrument of social engineering and control, where technologies are examined as tools for shaping identity and governing society (e.g., through the health-care system, the application of cybernetic principles in urban governance, or computerisation).*

Conclusions. *The studies demonstrate that the relationship between technology and the public good was re-thought in the twentieth century. New approaches to analysing technological development and its societal effects have foregrounded the multiplicity of actors. Overall, the findings make visible the ambivalence of modernisation, in which utopian promises frequently yielded dystopian practices.*

Keywords: *technological utopias, 20th century, visual history, cultural history of technology, environmental history, Social Construction of Technology (SCOT), Actor-Network Theory (ANT), Large Technical Systems (LTS), modernisation, Ukraine.*

Утопічні уявлення про здатність технологій докорінно трансформувати суспільство та будувати ідеальне майбутнє стали однією з визначальних рис суспільно-політичного життя європейських країн в XX столітті. Цей феномен, відомий як техноутопізм, притаманний різним політичним культурам і передбачав різні наративи прогресу, такі як соціалістичні проекти прискореної модернізації чи капіталістичні ідеї про безперервний комфорт і продуктивність. Політичні режими й науково-технічні спільноти формували власні візії майбутнього, де пріоритети, носії й адресати технічних змін конфігурувалися по-різному, відображаючи глибокі ідеологічні та культурні відмінності у Східній та Західній Європі. Проте війни, економічні та політичні кризи XX століття змусили критично переосмислити зв'язок між технологією та суспільним благом.

Зазначені складні та багатогранні процеси стали предметом обговорення на міжнародній конференції «Переосмислення техноутопій поза бінарністю Схід-Захід. Творці, уможливлювачі та користувачі», що відбулася 25-27 червня 2025 року в Базелі (Швейцарія) та була частиною швейцарсько-українського проекту «Випробування радянської утопії: соціальна історія технологій в Україні, 1922–1991», який виконують науковці Київського національного університету імені Тараса Шевченка та Базельського університету за підтримки Швейцарського національного наукового фонду.

Конференція мала на меті об'єднати провідних європейських фахівців з історії технологій для обговорення актуальних проблем галузі, виявлення прогалин у сучасних дослідженнях та особливостей застосування різних методологічних підходів до вивчення соціальної історії технологій.

Враховуючи залучення до обговорення низки спеціалістів з історії технологій, метою статті є систематизація та аналіз ключових методологічних і тематичних аспектів дослідження технологічних утопій, представлених у доповідях конференції, задля визначення головних сучасних тенденцій вивчення даного проблемного поля. Синтез результатів доповідей та дискусій дасть можливість продемонструвати як дослідження реалізованих та невітлених техноутопічних проектів XX століття розкривають складну взаємодію між технологіями, експертним знанням, ідеологією, державною владою та суспільною рецепцією, пропонуючи, між іншим, нові перспективи для розуміння українського радянського досвіду та його місця у світовій історії технологій.

Існуючі узагальнюючі праці в більшості є історичними оглядами розвитку технологій, як, наприклад, роботи Дональда Кардвелла (Cardwell 1994), що є «традиційною» історією винаходів та інженерії, або Рут Коуен (Cowan 1983), яка здійснила огляд історії побутових технологій. Пізніше Коуен видала підручник з соціальної історії американських технологій (Cowan 1997). Оглядову модель «режимів знання», що дозволяє аналізувати науку, медицину і технології в єдиній рамці, запропонував Джон Пікстон (Pickstone 2000).

Низка праць стосується окремих методологічних підходів, деякі з яких є й досі базовими при дослідженні історії технологій. Зокрема дослідження Томаса П. Г'юза (Hughes 1983) щодо електрифікації на Заході сприяли формуванню концепції великих технічних систем (LTS); збірка праць під редакцією Вібе Бейкера, Томаса Г'юза і Тревора Пінча (Bijker, Hughes & Pinch 1987) стала програмною для напрямку, пов'язаного з соціальним конструюванням технологій (SCOT); а дослідження Бруно Латура (Latour 1987, 2005) стали ключовими для формування акторно-мережевої теорії (ANT).

Дослідження Вільяма Кронона про колонізацію Нової Англії та ринкову комодифікацію, про формування великими містами простору довкола себе (Cronon 1983, 1991), праці Дональда Ворстера, у яких він аналізує взаємодію екології, держави й економіки (Worster 1979, 1985), цінні для розуміння методів екологічної історії. Дискусії навколо технологічного детермінізму й культурних контекстів, зібрані у книзі під редакцією Мерріт Сміт і Лео Маркса

(Smith & Marx 1994), стали важливими для розвитку культурної історії технологій. Ці напрями продовжували розвивати дослідники в подальшому.

Між іншим, Ганс Кляйн та Деніел Кляйнман (Klein & Kleinman 2002) критикували традиційний варіант соціального конструювання технологій (SCOT) за його надмірну зосередженість на суб'єктно-центрованому підході та нездатність адекватно пояснити вплив соціальних структур. Вони заклали основу для більш структурно-чутливого та причинно-наслідкового аналізу соціального формування технологій. Арджун Аппадурай сформулював теорію соціального життя речей (Appadurai 2013). Огляд ключових концепцій і підходів до історії науки та технології зробив Стівен Каткліфф (Cutcliffe 2000), який є директором програми «Наука, технологія та суспільство (STS)» в Університеті Ліхай, США.

Учасники конференції у своїх дослідженнях використовували різноманітні методологічні підходи та їх поєднання, в тому числі зазначені вище. Низка дослідників, зокрема Клаус Гества, Люміна Гатеджел, Богдан Шумилович, Марта Студенна-Скруква, Сара Евісон, застосовували концепцію великих технічних систем (LTS), яка передбачає розгляд технологічних комплексів як довготривалих соціотехнічних утворень із власною логікою розвитку, інституційною інерцією та політичною вмонтованістю. У межах концепції мережі електроенергії, транспорту, водокористування, телекомунікацій чи зв'язку об'єднують артефакти, організації, правила, користувачів і стають носіями державних амбіцій, унаочнюють «видимість» влади та задають стандарти повсякденності. Центральну роль відіграють «будівничі систем», які узгоджують техніку, фінанси, регуляції й кадри; розвиток відбувається через фази зародження, розширення та стабілізації. Такі системи набувають «технологічного імпульсу», проявляють «шляхову залежність» (складність відхилення під час розвитку технології від раніше визначених стандартів попри існуючі альтернативи) і долають «зворотні виступи» (слабкі місця) через технічні та інституційні інновації (Hughes 1983; Bijker, Hughes, & Pinch 1987; Smith & Marx, 1994). Тож концепція великих технічних систем уможливорює пояснення, як великомасштабна інфраструктура одночасно формує суспільство й визначається його політичними, економічними та культурними контекстами.

Наступні підходи, до яких зверталися учасники конференції, зокрема Ольга Мартинюк, Егле Ріндзевічюте, Геннадій Казакевич, Ростислав Конта, Ірина Адамська, Богдан Шумилович, Анна Онуфрієнко, – це соціальне конструювання технологій (SCOT) та акторно-мережева теорія (ANT). Вони переводять увагу на множинність акторів і практик, які впливають на розвиток технологій. Ці підходи дозволяють описати конфігурації експертних спільнот, користувачів і адміністраторів, механізми узгодження інтересів, роль невдач і «тертя».

Представники підходу SCOT розглядають технології не як «природно найкращі» рішення, а як підсумок домовленостей між зацікавленими групами – інженерами, користувачами, регуляторами, інвесторами тощо. На ранніх етапах розвитку технології один і той самий артефакт різні групи розуміють по-різному (це називають інтерпретативною гнучкістю), тому конкурують кілька бачень проблеми й способів її розв'язання. Стабілізація настає через механізми «закриття»: завдяки переробці конструкції артефакту, ухваленню стандарту чи переконливій публічній аргументації (рекламуванню, пропаганді). У підсумку суперечки щодо форми технології згасають і один варіант стає домінантним (Pinch & Bijker, 1984). Цей процес спрямовують «технологічні фрейми» – спільні для груп уявлення про те, що таке «хороша» технологія (Bijker 1997).

Акторно-мережева теорія (ANT) виходить із принципу симетрії: і люди, і речі або алгоритми дій (усі не людські фактори, «non-humans») виступають «актантами», чия взаємодія вибудовує мережі. При цьому ANT передбачає відмову від класичної ієрархії «суспільство вище, техніка нижче». Люди і речі розглядаються як рівноправні учасники взаємодії. Цей підхід оперує поняттям «обов'язкових точок проходу», тобто ключових вузлів мережі (стандарти, протоколи, лабораторії), через які мають пройти всі актори аби досягти

своїх цілей. Хто контролює ці вузли, той керує і мережею. Коли все працює стабільно, користувачі не думають, як мережа влаштована всередині і помічають тільки результат (що отримало в теорії назву «чорна скринька»). Тільки збій в роботі привертає увагу до внутрішніх механізмів мережі (Latour 1987; Law 1992; Latour 2005).

У доповідях Клауса Гестви, Люмініти Ґатеджел, Сари Евісон, Іллі Левченка також були застосовані підходи екологічної історії (Cronon 1983, 1991; Worster 1985), яка пропонує включити до аналізу матеріальність ландшафтів і довготривалі наслідки інженерних втручань. Цей напрям дозволяє оцінити зміну режимів ресурсокористування, екологічні компроміси та трансформації просторових уявлень, а також зауважити зсуви від віри у «виправлення» природи до етики обмежень і збереження.

Низкою дослідників, зокрема Богданом Шумиловичем, Клаусом Гествою, Ольгою Мартинюк, Іллею Левченком, Ростиславом Контою, Іриною Адамською, Мартою Студенною-Скруквою, Анною Онуфрієнко, Катєю Доозе були використані методи культурної історії технологій та візуальної історії. Зазначені підходи застосовуються для вивчення ідеологічного, символічного та повсякденного значення технологій, їхнього впливу на формування суспільства та культури, для виявлення та оцінки сприйняття технологій і пов'язаних з ними соціальних процесів. Вони дають змогу простежити механізми, через які медіа, візуальні репрезентації та наративи нормують технічні рішення, структурують уявлення й очікування щодо майбутнього та визначають моделі суб'єктності (Smith & Marx 1994; Jasanoff & Sang-Hyun Kim 2015).

На конференції виступили дослідники з Великобританії, Німеччини, Польщі, Франції, Швейцарії та України. Їхні доповіді географічно охопили проблеми з Литви, Румунії, України та Центральної Азії. Також в межах конференції були представлені до обговорення два документальні фільми, створені Станіславом Мензелевським, Анною Онуфрієнко та Олександром Телюком на основі радянських кінохронік – «Атомоград. Монтаж утопії» (2016) та «Інтербачення-Львів» (2018) (Martynyuk & Schenk 2025). Аналіз матеріалів виступів дозволяє виокремити кілька основних тематичних блоків, що відображають пріоритети сучасних досліджень техноутопій.

Перший блок об'єднує теми, що стосуються підкорення природи та розбудови масштабної інфраструктури, спрямованої на радикальну трансформацію ландшафтів. Так, Клаус Гества (Тюбінгенський університет, Німеччина) досліджував будівництво каскаду дамб на Дніпрі та створення найбільшої в Європі іригаційної системи як процес «підкорення річки», аналізуючи технічні, пропагандистські та екологічні аспекти цього проєкту, який перетворив аграрну республіку на індустріальну. Люмініта Ґатеджел (Регенсбурзький університет, Німеччина) розглядала інженерні проєкти з меліорації земель уздовж румунської частини Дунаю, які мали на меті інтегрувати нові території в національну економіку через наукове управління ресурсами. Сара Евісон (Базельський університет, Швейцарія) аналізувала радянські проєкти кліматичної інженерії періоду «відлиги», зокрема ідею будівництва дамби через Берингову протоку для «покращення» клімату, що втілювало ідеологічну віру в технологічний контроль над природою. Їх дослідження демонструють віру в можливість наукового управління та «виправлення» природи. Навіть проєкти, що залишилися нереалізованими, як-от дамба через Берингову протоку, є важливими для розуміння меж та амбіцій радянської технологічної ідеології. Так само і наукові станції у важкодоступних місцях, як-от високогірна дослідницька станція на льодовику Федченка в Центральній Азії, вивченням якої займалася Катя Доозе (Університет Люм'єр Ліон 2, Франція), утілювали техноутопічні ідеали оволодіння природою, поєднуючи прагматичні дослідження із символічною демонстрацією радянської наукової могутності.

Другий тематичний блок, який можна виділити, охоплює проблеми трансферу технологій та міжкультурного діалогу через «залізну завісу». На конференції були

представлені дослідження, що фокусуються на імпорті західних технологій, ідей та практик та їх включенні у радянський контекст, а також на співпраці між радянськими та іноземними фахівцями. Доповідачі аналізували процеси адаптації, копіювання та трансформації закордонного досвіду в умовах соціалістичної системи. Анна Онуфрієнко (Технологічний інститут Карлсруе, Німеччина) проаналізувала візити німецького професора Рудольфа Планка до СРСР, зокрема поїздки до України в 1929 та 1932 роках, та його вплив на розвиток холодильних технологій. Вона розкрила як співпраця з іноземними інженерами вписувалася в процеси індустріалізації та як технології, призначені для збереження їжі, стали інструментом біополітики. Холодильні технології дозволили налагодити логістику для вилучення продовольства в українських селян та його експорту за кордон під час Голодомору 1932–1933 років. Це яскравий приклад того, як технічна утопія може стати дистопією.

Геннадій Казакевич (Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Україна) на прикладі заводу «Арсенал» розглянув процес перенесення німецьких технологій виробництва фотоапаратів «Contax» до Києва після Другої світової війни, що передбачало вивезення обладнання й залучення німецьких спеціалістів, а також подальшу адаптацію їх виготовлення до радянських соціально-економічних умов. Проте швидке нарощування випуску фотоапаратів у 1950-х роках призвело лише до накопичення нерозпроданої продукції на складах заводу «Арсенал» (10 700 одиниць на 1961 рік) та необхідності скорочення плану виробництва, що свідчило про неспроможність такого технологічного імпорту вирішити реальних потреб суспільства, адже камера виявилася надто складно сконструйованою та дорогою для пересічного користувача, чи забезпечити довгостроковий інноваційний розвиток.

Марта Студенна-Скруква (Університет імені Адама Міцкевича у Познані, Польща) поділилася вивченням упровадження американської концепції «Автомобільного міста» в радянському Києві у 1960-1970-х роках, показуючи, як західні моделі урбаністичного планування переносилися та переосмислювалися в ідеологічних рамках соціалізму. У доповіді вона підкреслила, що радянський містобудівний дискурс поєднував технологічний оптимізм з політичною риторикою, при цьому ідеологи стверджували, що загальна автомобілізація може бути досягнута без повторення соціальних проблем, притаманних Заходу. Влада прагнула планово контролювати автомобілізацію, щоб досягти оптимального рівня розвитку цієї галузі. Але проєкт «Автомобільного міста», що надавав пріоритет автомобілям над громадським транспортом, ілюстрував суперечності техно-утопічного мислення за соціалізму, відображаючи як прагнення до сучасності, так і межі реалізації цих амбіцій.

Ростислав Конта (Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Україна) розглядав проникнення західної музики (джазу, року) в акустичне середовище УРСР, аналізуючи її як форму культурного імпорту, що протистояла офіційній ідеології. Він представив основні концепції в оцінці даного явища, починаючи з радянських часів до сьогодення. Зокрема, він продемонстрував, що радянські вчені інтерпретували західну музику передусім як загрозу ідеологічному контролю, уникаючи визнання музики як незалежної культурної сили, тоді як новітні підходи дозволяють вивчати її як частину ширшої акустичної культури.

Третій тематичний блок об'єднує дослідження технологій як інструменту соціальної інженерії та контролю. У цьому випадку технології розглядалися не лише як засіб виробництва, а і як інструмент соціального конструювання, зокрема формування ідентичності, та засіб управління суспільством. Так, Ірина Адамська (Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Україна) проаналізувала створення радянської системи охорони здоров'я в Україні у 1920-х роках як утопічний проєкт, який мав на меті не тільки налагодження лікування та профілактики, але й політичного виховання населення та надання

привілеїв окремим соціальним групам, проте зіштовхнувся з браком ресурсів та негативним сприйняттям пересічними громадянами, що влада намагалася виправити між іншим шляхом рекламування медичних та санітарних приладів, нових технологій діагностики та лікування.

Дослідження Ольги Матринюк (Базельський університет, Швейцарія) будівництва мотоциклетного заводу в Харкові та дорожніх пробігів 1930-1931 років продемонстрували, що транспортні технології в поєднанні з локальними економічними умовами й традиціями слугували механізмами формування ідентичності технічної інтелігенції та самобутньої авто- та мотокультури, сприяли вибудовуванню професійних спільнот, але в той же час регулюванню соціального-економічного порядку в умовах централізації. Аналіз дорожніх пробігів 1930-1931 років виявив їхню подвійність: це водночас випробування техніки, розробка й упровадження інновацій та забезпечення фінансування виробництва, але також високоідеологізовані публічні практики, покликані легітимувати індустріальні цілі сталінської доби.

Ілля Левченко (Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Україна) аналізував ідеологічний «ребрендинг» Західної України після Другої світової війни через конструювання символічних ландшафтів, таких як «український П'ємонт», та використання ідеї технологічного прогресу для інтеграції регіону в радянський проєкт. Він досліджував взаємодію між історичною спадщиною регіону та радянським баченням технологічного прогресу, демонструючи, що індустріальний розвиток передбачав як зведення нової інфраструктури, так і демонтаж існуючих споруд, при цьому руїни перепрофільовувалися в символічному ландшафті. Культурна та символічна трансформація регіону була важливою для повоєнної радянської програми державотворення.

Застосування кібернетичних принципів до міського управління в соціалістичних містах дослідив Богдан Шумилович (Український католицький університет, Центр міської історії, Україна). На прикладі Львова він проаналізував роль телебачення, радіо та систем зворотного зв'язку у контролі міського життя та продемонстрував як збір даних і прогнозне планування використовувалися для підвищення ефективності управління та підтримки соціального порядку, підкреслюючи зв'язки між кібернетикою та політичною владою. Він також продемонстрував, що ці системи слугували як для практичного управління, так і для ідеологічних цілей, формуючи теорію і практику соціалістичної міської адміністрації.

Інший варіант використання цифровізації представила Еґле Ріндзевічюте (Кінгстонський університет, Велика Британія), яка досліджувала комп'ютеризацію в Литві, що стала прикладом того, як місцеві експертні спільноти використовували союзні програми для посилення власної агентності та просування національних інтересів, зокрема за рахунок розміщення промислових та науково-дослідних об'єктів за межами великих міст, що розглядалося як спосіб мінімізації радянської/російської колонізації та як механізм збереження наукової автономності.

Необхідно також відзначити, що дослідження учасників конференції стосувалися технологічних проєктів різних за своїм масштабом та рівнем впливу. Звертали увагу як на макро-, так і на мікрорівень. Група досліджень про мегапроєкти об'єднує доповіді про великомасштабні інженерні втручання, що мали на меті кардинально змінити ландшафти та продемонструвати міць держави, як наприклад будівництво каскаду дамб на Дніпрі для «підкорення річки», проєкти меліорації земель у Румунії, радянські плани кліматичної інженерії. В окрему групу можна виділити дослідження системних проєктів, які стосувалися управління суспільством та економікою. До неї варто віднести дослідження, присвячені впровадженню технологій для управління містами, галузями промисловості та соціальними процесами, зокрема застосування кібернетичних принципів для управління Львовом, комп'ютеризація та створення цифрової інфраструктури в Литві, створення централізованої системи охорони здоров'я в УССР у 1920-х роках, а також впровадження концепції

«Автомобільного міста» в Києві. І нарешті в третю групу варто об'єднати дослідження технологій для індивіда, які передбачають вплив на побут, дозволяють та культурні практики радянських громадян, зокрема виробництво фотоапаратів «Київ» на заводі «Арсенал» як приклад технологій для масового користувача, виробництво мотоциклів та мотопробіги як елемент формування нової транспортної культури, розповсюдження забороненої західної музики через магнітофонні записи.

Таким чином, аналіз матеріалів конференції демонструє, що сьогодні техноутопії ХХ століття розглядають переважно як соціотехнічні проекти, які розкривають складну та часто парадоксальну взаємодію між технологіями, експертним знанням, ідеологією, державною владою та суспільною рецепцією. Учасники конференції використовували широкий спектр методологічних підходів, що підтверджує багатогранність сучасних досліджень історії технологій. До базових підходів, які застосовували дослідники, належать концепція великих технічних систем (LTS), соціальне конструювання технологій (SCOT) та акторно-мережева теорія (ANT), а також методологія екологічної історії, візуальної історії та культурної історії технологій.

Систематизація доповідей дозволяє виокремити три ключові тематичні блоки, що відображають пріоритети сучасних досліджень техноутопій: підкорення природи та інфраструктурне «перекроювання» ландшафтів; трансфер і адаптація технологій та міжкультурний діалог крізь «залізну завісу»; використання технологій як інструменту соціальної інженерії та контролю. Дослідження демонструють, що амбіції технічного прогресу намагалися реалізувати як на макрорівні мегапроектів, так і на мікрорівні технологій для індивіда. У той же час вони унаочнюють амбівалентність модернізації, у якій утопічні обіцянки нерідко виробляли дистопічні практики.

Фінансування. Це дослідження виконане в межах спільного швейцарсько-українського дослідницького проекту «Випробування радянської утопії: соціальна історія технологій в Україні, 1922–1991» за підтримки Швейцарського національного наукового фонду (грантова угода No. IZURZI 224820/1).

Список джерел та літератури

- APPADURAI, A., 2013, *The Future As Cultural Fact: Essays on the Global Condition*. London: Verso.
- BIJKER, W. E., 1997, *Of bicycles, bakelites, and bulbs: toward a theory of sociotechnical change*. MIT Press.
- BIJKER, W., HUGHES, T. & PINCH, T., eds., 1987, *The social construction of technological systems: new directions in the sociology and history of technology*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- CARDWELL, D.S.L., 1994, *The Norton History of Technology*. New York: Norton.
- COWAN, R.S., 1983, *More Work for Mother: The Ironies of Household Technology from the Open Hearth to the Microwave*. New York: Basic Books.
- COWAN, R.S., 1997, *A social history of American technology*. New York: Oxford University Press.
- CRONON, W., 1983, *Changes in the land: Indians, colonists, and the ecology of New England*. Hill and Wang.
- CRONON, W., 1991, *Nature's Metropolis: Chicago and the Great West, 1848-1893*. New York: W.W. Norton.
- CUTCLIFFE, S.H., 2000, *Ideas, Machines, and Values: An Introduction to Science, Technology, and Society Studies*. Lanham MD: Rowman & Littlefield.

- HUGHES T.P., 1983, *Networks of Power. Electrification in Western Society, 1880-1930*. The Johns Hopkins University Press.
- JASANOFF, Sh. & SANG-HYUN KIM, eds., 2015, *Dreamscapes of Modernity: Sociotechnical Imaginaries and the Fabrication of Power*. University of Chicago Press..
<https://doi.org/10.7208/chicago/9780226276663.001.0001>
- KLEIN, H. & KLEINMAN, D., 2002, The Social Construction of Technology: Structural Considerations. *Science, Technology and Human Values*, 27(1), 28-52.
<https://doi.org/10.1177/016224390202700102>
- LATOUR, B., 1987, *Science in action: how to follow scientists and engineers through society*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- LATOUR, B., 2005, *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory*. Oxford New York: Oxford University Press.
- LAW, J., 1992, Notes on the theory of the actor-network: Ordering, strategy, and heterogeneity. *Systems Practice*, 5, 379–393. <https://doi.org/10.1007/BF01059830>
- MARTYNYUK O. & SCHENK F.B., 2025, *Understanding Techno-Utopias Across the East-West Divide: Creators, Enablers, and Audiences* (Wednesday, 25.06. – Friday, 27.06.2025, University of Basel). Program.
- PICKSTONE, J., 2000, *Ways of Knowing: A New History of Science, Technology and Medicine*. Manchester: Manchester University Press.
- PINCH, T. J. & BIJKER, W. E., 1984, The Social Construction of Facts and Artefacts: or How the Sociology of Science and the Sociology of Technology might Benefit Each Other. *Social Studies of Science*, 14(3), 399-441. <https://doi.org/10.1177/030631284014003004>
- SMITH, M.R. & MARX, L., eds., 1994, *Does Technology Drive History? The Dilemma of Technological Determinism*. Cambridge, MA: MIT Press.
- WORSTER, D., 1979, *Dust Bowl: the southern plains in the 1930s*. New York: Oxford University Press.
- WORSTER, D., 1985, *Rivers of Empire: Water, Aridity, and The Growth of The American West*. New York: Pantheon Books.

References

- APPADURAI, A., 2013, *The Future As Cultural Fact: Essays on the Global Condition*. London: Verso.
- BIJKER, W. E., 1997, *Of bicycles, bakelites, and bulbs: toward a theory of sociotechnical change*. MIT Press.
- BIJKER, W., HUGHES, T. & PINCH, T., eds., 1987, *The social construction of technological systems: new directions in the sociology and history of technology*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- CARDWELL, D.S.L., 1994, *The Norton History of Technology*. New York: Norton.
- COWAN, R.S., 1983, *More Work for Mother: The Ironies of Household Technology from the Open Hearth to the Microwave*. New York: Basic Books.
- COWAN, R.S., 1997, *A social history of American technology*. New York: Oxford University Press.
- CRONON, W., 1983, *Changes in the land: Indians, colonists, and the ecology of New England*. Hill and Wang.
- CRONON, W., 1991, *Nature's Metropolis: Chicago and the Great West, 1848-1893*. New York: W.W. Norton.
- CUTCLIFFE, S.H., 2000, *Ideas, Machines, and Values: An Introduction to Science, Technology, and Society Studies*. Lanham MD: Rowman & Littlefield.
- HUGHES T.P., 1983, *Networks of Power. Electrification in Western Society, 1880-1930*. The Johns Hopkins University Press.

- JASANOFF, Sh. & SANG-HYUN KIM, eds., 2015, *Dreamscapes of Modernity: Sociotechnical Imaginaries and the Fabrication of Power*. University of Chicago Press.. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226276663.001.0001>
- KLEIN, H. & KLEINMAN, D., 2002, The Social Construction of Technology: Structural Considerations. *Science, Technology and Human Values*, 27(1), 28-52. <https://doi.org/10.1177/016224390202700102>
- LATOUR, B., 1987, *Science in action: how to follow scientists and engineers through society*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- LATOUR, B., 2005, *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory*. Oxford New York: Oxford University Press.
- LAW, J., 1992, Notes on the theory of the actor-network: Ordering, strategy, and heterogeneity. *Systems Practice*, 5, 379–393. <https://doi.org/10.1007/BF01059830>
- MARTYNYUK O. & SCHENK F.B., 2025, *Understanding Techno-Utopias Across the East-West Divide: Creators, Enablers, and Audiences* (Wednesday, 25.06. – Friday, 27.06.2025, University of Basel). Program.
- PICKSTONE, J., 2000, *Ways of Knowing: A New History of Science, Technology and Medicine*. Manchester: Manchester University Press.
- PINCH, T. J. & BIJKER, W. E., 1984, The Social Construction of Facts and Artefacts: or How the Sociology of Science and the Sociology of Technology might Benefit Each Other. *Social Studies of Science*, 14(3), 399-441. <https://doi.org/10.1177/030631284014003004>
- SMITH, M.R. & MARX, L., eds., 1994, *Does Technology Drive History? The Dilemma of Technological Determinism*. Cambridge, MA: MIT Press.
- WORSTER, D., 1979, *Dust Bowl: the southern plains in the 1930s*. New York: Oxford University Press.
- WORSTER, D., 1985, *Rivers of Empire: Water, Aridity, and The Growth of The American West*. New York: Pantheon Books.

Технологічні утопії XX століття: методологічний і тематичний аспекти дослідження.

Огляд конференції «Переосмислення техноутопій поза бінарністю Схід-Захід. Творці, уможливорювачі та користувачі» (25-27 червня 2025, Базель)

Стаття має на **меті** систематизацію та аналіз ключових методологічних і тематичних аспектів дослідження технологічних утопій, представлених на міжнародній конференції «Переосмислення техноутопій поза бінарністю Схід-Захід. Творці, уможливорювачі та користувачі» (25-27 червня 2025 року, Базель), та визначення головних сучасних тенденцій вивчення цього проблемного поля.

Методи. У роботі з матеріалами конференції було застосовано аналітичний огляд базових дослідницьких підходів кінця XX ст. до вивчення історії технологій, систематизацію виступів за використаними методологіями та порівняльний тематичний аналіз доповідей, дискусій і візуального контенту.

Результати. Аналіз матеріалів конференції демонструє, що техноутопії XX століття розглядаються переважно як соціотехнічні проекти, які розкривають складну взаємодію між технологіями, експертним знанням, ідеологією, державною владою та суспільною рецепцією. Учасники конференції застосовували широкий спектр методологічних підходів, зокрема концепцію великих технічних систем (LTS), соціальне конструювання технологій (SCOT) та акторно-мережеву теорію (ANT), а також методологію екологічної історії, візуальної історії та культурної історії технологій. Систематизація доповідей дозволила виокремити три ключові тематичні блоки, що

відображають пріоритети сучасних досліджень техноутопій: 1) підкорення природи та інфраструктурне «перекроювання» ландшафтів, що включало мегапроекти, спрямовані на кардинальну зміну природи, як-от будівництво дамб або кліматична інженерія; 2) трансфер і адаптація технологій та міжкультурний діалог крізь «залізну завісу», що охоплювало дослідження імпорту західних технологій, ідей та практик (наприклад, холодильних технологій, виробництва фотоапаратів, урбаністичних концепцій) та їхньої трансформації у радянському контексті; 3) використання технологій як інструменту соціальної інженерії та контролю, де технології розглядалися як засіб формування ідентичності та управління суспільством (наприклад, через систему охорони здоров'я, кібернетичні принципи в міському управлінні чи комп'ютеризацію).

Висновки. Дослідження демонструють, що зв'язок між технологіями та суспільним благом був переосмислений у XX ст. Нові підходи до аналізу технологічного розвитку та його впливу на суспільство сприяли збільшенню уваги до множинності акторів. Загалом результати унаочнюють амбівалентність модернізації, у ході якої утопічні обіцянки нерідко виробляли дистопічні практики.

Ключові слова: технологічні утопії, XX століття, візуальна історія, культурна історія технологій, екологічна історія, соціальне конструювання технологій, акторно-мережева теорія, великі технічні системи, модернізація, Україна.

Iryna Adamska, PhD in History, Associate Professor, Department of Ukrainian Philosophy and Culture, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)

Ірина Адамська, кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри української філософії та культури, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8913-6742>

Received: 13-10-2025

Advance Access Published: October, 2025

**ОСЕРЕДКИ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ У ЛЬВОВІ:
ТРАНСФОРМАЦІЇ ПОВОЄННОГО ДЕСЯТИЛІТТЯ (1946-1950-ТІ РОКИ)**

Мар'яна Левицька

***Centres of Art Historical Research in Lviv:
Transformations in the Post-War Decade (1946–1950s)***

Mariana Levytska

This article explores the contextual parameters underlying the development of art history as an academic discipline in Soviet Lviv in the mid-twentieth century. One of the key considerations behind the formulation of this problem – «the transformations of the post-war decade (1946–1956)» – is the chronology of the formation and professional activity of many leading Lviv art historians in the second half of the twentieth century, whose publications helped to shape the distinctive canon of Ukrainian art historiography.

***The aim** of this article is to examine the activities of institutions that continued, revived, or initiated research in the field of art history in post-war Lviv during the 1940s–1950s, viewed through the prism of individual life trajectories and the scholarly achievements of their representatives. Beginning with the figures of Ilarion Svientsitsky, Władysław Podłaha, Mieczysław Gębarowicz, Pavlo Zholtovskyyi, Borys Voznytskyi, and Volodymyr Ovsyichuk, and drawing upon documentary sources and historiography, the study seeks to reconstruct the institutional dynamics of change shaped by the ideological imperatives of the post-war Soviet regime.*

***Methods.** The research draws upon historical methods grounded in the concepts of ‘situated knowledges’ and positioning, as well as a network approach, which is particularly suited to studying individual scholars within their professional environments and circles of communication.*

***Results.** Applying the network approach made it possible to trace the dynamics of transformation within both existing and newly established scholarly and museum institutions in Lviv during the post-war period. The study identified the specific features of their «**transformations**» as they adapted to the ideological objectives of Stalin’s programme for the colonisation of the western territories of Ukraine annexed after 1939, a process reflected in the organisational mechanisms of their academic activity. The article also examines the contributions of key figures engaged in art-historical research in Lviv. In particular, it contextualises selected stages in the scholarly careers of Pavlo Zholtovskyyi, Olena Zbronets, and Borys Voznytskyi. The main focus rests on the tension between individual professional choices and the official demands and directives imposed upon art history by the Soviet authorities.*

***Conclusions** outline the nature of ideological transformations in the museum and academic institutions of postwar Lviv under Soviet control and reveal elements of indirect resistance manifested in the activities of several generations of scholars. At the same time, they highlight several aspects that appear especially promising for further research on the historiography of Ukrainian art within an epistemological paradigm.*

***Keywords:** art history, postwar Lviv, transformations, scholarly program.*

Представлений текст з'явився як доповідь до ювілейної наукової конференції пам'яті Володимира Овсійчука (1924-2016), організованої у 2024 р. колективами Інституту народознавства НАН України та Львівської національної академії мистецтв – інституцій, у яких дослідник працював значну частину свого життя. Розглядаючи постать і аналізуючи внесок Володимира Овсійчука в дослідження з історії українського мистецтва, неможливо уникнути міркувань про роль персоналії в долі інституцій та про роль інституцій (як професійних мереж) у дослідницькій траєкторії окремого вченого. Пропонована стаття опирається на певну інтерпретаційну модель умов розвитку української історії мистецтва у повоєнному Львові, як наукової дисципліни у мережі контактів та взаємодій окремих її дієвців.

Актуальність обраної теми визначається «розмитістю» цілісної картини розвитку мистецтвознавчих досліджень у Львові в період 1940-х–1950-х р. через аналіз неперервності чи перерваності певних наукових традицій та дослідницьких стратегій. Тобто фактично існує значна музеєзнавча історіографія, але кожне із досліджень «замикається» у межах одного осередку, одного колективу. Натомість, завдання цієї розвідки – прокласти шлях до подальшого вивчення історико-мистецтвознавчих наукових інституцій та осередків через мережевий підхід, із залученням також інших сучасних підходів та методів історичної науки. У фокусі розгляду – декада між 1946 -1956м роками, як надзвичайно динамічним періодом примусових та добровільних трансформацій інституційної основи для вивчення історії мистецтва у повоєнному Львові.

Історіографія питання трансформацій (ліквідацій) академічних та музейних осередків у Львові з періоду від початку і до завершення Другої світової війни (від вересня 1939 р. до 1946 р.) та наступного сталінського правління і до кінця 1950-х рр. (XX з'їзд компартії 1956 р.) є доволі широкою і тут складно бути першовідкривачем. Однак важливим особистим внеском авторки в цьому випадку є дослідження документів архіву сучасного Музею етнографії та художнього промислу за 1940-1950-ті рр. Щодо інших інституцій, основою для дослідження стали праці українських та польських колег:

- Дослідження М. Батога, Д. Посацької, І. Гах, О. Сидора та ін. про реалії діяльності Національного музею (тоді – ЛМУМ - Львівський музей українського мистецтва) у повоєнний період (Батіг 2000; Посацька 2008; 2010; Гах 2014; Сидор 2004);
- Публікації Н. Філевич, присвячені Львівській картинній галереї (Філевич 2007; 2011);
- Дослідження Р. Дзюбана, М. Матвіюва, Д. Мательського про долю львівських збірок Оссолінеуму та музею Любомирських (Дзюбан 2011; Matwijów 1996; 2013; Matelski 2004);
- Дослідження Ірини Горбань про діяльність львівських музеїв у міжвоєнний та повоєнний періоди (Горбань 2008; 2023);
- Численні публікації польських учасників подій 1940 – 1950-х років (Bochniak 1948; Mańkowski 1934; Piwocki 1967) та сучасних польських дослідників (Bałus 2005; Bryl 2000; Geistor-Milobędzka 2000, Gronek 2016).

Яскраві штрихи до цілісної картини становища науково-культурних інституцій дають спогади очевидців та учасників цих подій (висловлювання Іларіона та Віри Свенціцьких, Бориса Возницького, Павла Жолтовського та ін.).

Однак вказані (та ряд інших джерел) фокусуються більшою мірою на долі музейних колекцій, фондів, їх переміщеннях, втратах, змінах експозиційної політики тощо, тоді як у пропонованій статті здійснено спробу реконструкції програмного характеру наукових досліджень, визначення тематичних пріоритетів та методологічних підходів в

рамках діяльності «реформованих» закладів повоєнного десятиліття, через призму прихованого опору українських і польських істориків мистецтва у повоєнному Львові.

Аналіз існуючих публікацій, дотичних до теми, показує кілька проблемних аспектів, а саме:

- фокусування авторів на фактологічних даних, документуванні та верифікації;
- інституційну відокремленість досліджень, яка не дозволяє синтезувати загальну картину і характер процесів повоєнного десятиліття;
- відсутність артикуляції та осмислення методологічних основ розвитку мистецтвознавства в рамках академічної та музейної сфери;
- некритичне ставлення до історіографії радянського періоду, з її зумисним відокремленням польських та українських наукових середовищ;
- ізольований характер розгляду окремих персоналій, які визначали (прямо чи опосередковано) шляхи розвитку дисципліни у Львові.

Таким чином, наявна історіографія, пропонуючи значний фактологічний внесок, досі не сформувала синтези щодо мережі інтелектуальних контактів, обмінів чи навіть протистоянь поміж кількома генераціями істориків мистецтва у повоєнному Львові, засвідчуючи незавершеність процесу розвитку українського мистецтвознавства як наукової дисципліни. Щодо існуючих досліджень, які могли б потенційно дати методологічну рамку для вивчення інституційної динаміки, варто згадати публікації іноземних дослідників, присвячені подібній проблематиці у Польщі (Bałus 2005, 37- 39; Gieysztor-Miłobędzka 2000, с. 59-60).

Хронологічні рамки статті, хоч і обмежені повоєнним десятиліттям, але контекст вимагає повсякчасного «повернення» у попередній період (як міжвоєнний, так і в час тривання Другої світової війни) та його наслідків для Львова.

Чому це важливо? Концептуальну відповідь на це питання запропонував А. Павлишин, що показав яким було інтелектуальне середовище Львова, брутално змінене внаслідок війни (Павлишин 2021, с. 18-20).

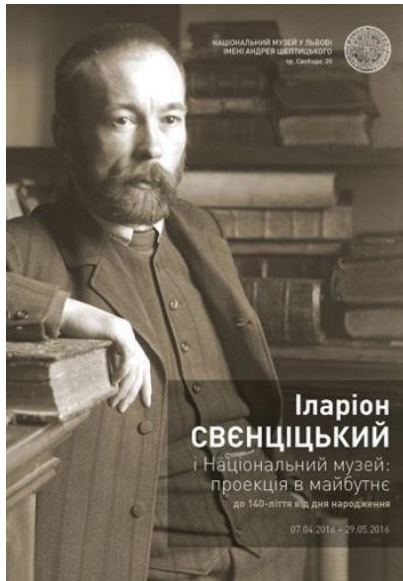
Оскільки цей текст з'явився як частина наукової дискусії навколо постаті та внеску Володимира Овсійчука з нагоди його 100-літнього ювілею, а авторка мала змогу навчатися і зростати в орбіті вченого, то певні положення статті дотичні до постаті В. Овсійчука та його згадок і свідчень про нього, в тому числі усних. Завдання цієї публікації – звести до одного знаменника розрізнені, відокремлені дані, спогади, документи, і навіть припущення, які допоможуть реконструювати події повоєнного десятиліття та їх наслідки для подальшого розвитку українських мистецтвознавчих досліджень у Львові³.

Мета статті – проаналізувати діяльність інституцій та окремих постатей, які продовжували, відновлювали або започатковували вивчення історії мистецтва у Львові, окреслюючи цю інституційну динаміку та програмні зміни, викликані вимогами радянського режиму впродовж 1940-х -1950-х років.

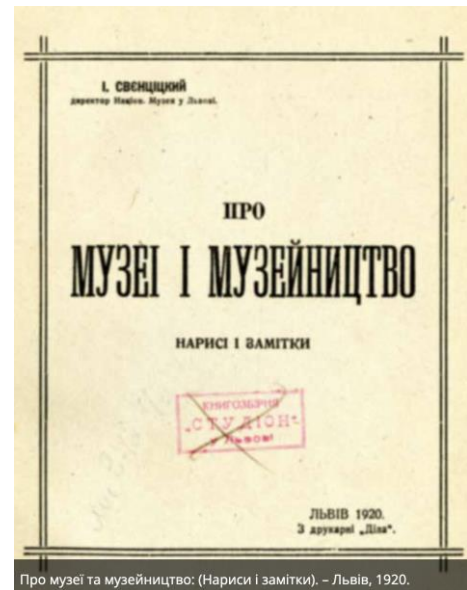
Щоб переосмислити розвиток дисципліни як суму конкретних індивідуальних (відносно незалежних) та колективних (нав'язаних і контрольованих) наукових стратегій, було використано методологічні концепти «розташованого знання» (situated knowledges) та позиційності (positioning), зокрема висвітлені у праці Девіда Н. Левінгстона (Livingstone 2019). Ці підходи допомагають розкрити як усвідомлення соціальної,

¹ Тут необхідно розмежувати поняття «історія мистецтва» (history of art) та «мистецтвознавство» (art studies), і підкреслити, що у повоєнному Львові дисципліна «історія мистецтва» була знівельована зусиллями нової радянської влади та замінена «мистецтвознавством», головним чином задля обмеження вчених у рамках емпіричних пошуків та позитивістських методів дослідження.

культурної та політичної позиції окремих осередків та діячів, формували їхній порядок денний.



Іл. 1а. Іларіон Свенціцький, плакат ювілейної виставки до 140-річчя від дня народження, 2016.



1б. Титульний аркуш науково-методичної праці І.Свенціцького, 1920.

Спираючись на внесок кількох ключових постатей, тісно пов'язаних із розвитком мистецтвознавства у повоєнному Львові можна окреслити умовні «позаінституційні» або частково «інституціоналізовані» структури щодо позиціонування дослідників, реконструюючи мережу їхніх фахових контактів. Серед цих постатей – Іларіон Свенціцький, Мечислав Гембарович, Павло Жолтовський та Борис Возницький. Головною причиною такого вирізнення є їхній внесок до поступу історії мистецтва як наукової дисципліни. Свенціцький був піонером української музейної справи та мистецтвознавства у Львові, автором численних публікацій та фахівцем, відомим у професійних колах Європи (Коць-Григорчук 2008, іл.1 а, б).

М. Гембарович, як представник кафедри історії мистецтва довоєнного університету Яна Казимира у Львові, залишався у місті після війни, здійснюючи дослідження, конфліктує або кооперує (залежно від ситуації) із українським колегами (зокрема, у випадку з Успенським іконостасом (Коць-Григорчук 2008; Gronek 2016; Левицька 2015). У 1960-х роках Гембарович також співпрацював з Б. Возницьким у справі збереження і дослідження творів католицького релігійного мистецтва (Філевич 2011, с. 18). Натомість П. Жолтовський був пов'язаний з відділом мистецтвознавства, який він допоміг створити в Музеї етнографії та художнього промислу в 1952 році і очолював тривалий час (Архів ІН НАНУ: Ф. 1, оп.1, спр. 16, арк. 41-42). Близько 1954 р. Б. Возницький започаткував індивідуальні експедиції із вивчення локальних мистецьких пам'яток, які стали у нагоді вже на початку 1960-х, коли він долучився до науково-дослідної роботи у ДМУМ та у Львівській обласній картинній галереї. Уже невдовзі (у 1962 р.) його призначили виконувати обов'язки директора галереї, де він зібрав групу молодих і перспективних мистецтвознавців свого покоління, до якої долучився і В. Овсійчук (Філевич 2011, 12 ; Архів ІН НАНУ: Особова справа В. Овсійчука).

Витяг з трудової книжки			
Прізвище — Овсійчук			
Ім'я — Володимир			
По батькові — Антонович			
Рік народження — 1924			
Освіта — вища			
Професія — науковий співробітник			
Дані про роботу			
№ п/п	Дата Рік Місяць Число	Дані про зарахування на роботу, переміщення по роботі і звільнення	На підставі чого внесений запис (документ, його дата і номер)
1.	1952 02 01	Зарахований на посаду наукового співробітника Львівської держ. картинної галереї	Наказ № 164 від 1.02.1952
2.	1953 03 04	Переведений на посаду зав. відділу західноєвропейського мистецтва	Наказ № 14 від 4.03.1953
3.	1959 12 03	Звільнений із займаної посади згідно наказу директора ЛДКГ № 119 від 1.12.1959 р.	Наказ № 119 від 1.12.1959 р.
		<u>Львівський державний музей українського мистецтва</u>	
4.	1960 03 19	Зарахований на посаду наукового співробітника	Наказ № 13 від 19.03.1960 р.
5.	1960 10 01	Звільнений у зв'язку з переходом на іншу роботу	Наказ № 57 від 1.10.1960 р.
		<u>Львівський держуніверситет ім. І. Франка</u>	

Іл. 2. Витяг із трудової книжки із записами про працевлаштування В. Овсійчука до Львівської державної картинної галереї у 1952 р. Архів ІН НАНУ: Особова справа В. Овсійчука

Кожен зі згаданих мистецтвознавців був продуктом як «ситуаційного знання», так і позиційності, на яку вплинули їхні унікальні досвіди, кожен із них мав особисті цілі та амбіції, вкорінені в певні наукові традиції. Водночас вони стикалися з офіційними вимогами та завданнями, які ставилися перед науковими та культурними інституціями, спрямованими на «радянізацію» науки (Маньковська 2017, 244-245; Сливка 1995, с. 644, 671).

Що могло виникнути з цього поєднання? Тут важливим, чи навіть визначальним маркером стало примусове реформування довоєнних наукових і музейних інституцій, проведене відповідно до сталінської програми колонізації Західної України протягом 1939–1941 та 1946–1953 рр.⁴

Зокрема, звертаючись до життєвої траєкторії В. Овсійчука, відомо, що після завершення війни, він (уродженець Волині) опинився у Львові (який побачив і полюбив ще в 1945 р. (в зв'язку із пораненням в рамках військової кампанії із визволення територій України та Центрально-Східної Європи від нацистів – зі слів самого Володимира Антоновича – М.Л.). Саме у Львові він здобув фахову освіту, навчаючись між 1946–1952 рр. у Львівському університеті ім. І. Франка, з перервами на студії у Київському театральному інституті (1946 р.) та в Інституті живопису, скульптури й архітектури ім. І.Рєпіна в Ленінграді (Архів ІН НАНУ: Особова справа В. Овсійчука)⁵. Зокрема, у Львівському університеті він ще

² Поштовхом до цього переосмислення стала також доповідь Ірини Склокіної «Remaking “kresy” into “Western Ukraine”: Soviet incorporation, social imagination, and comparative frameworks at the shop floor (1944-1955)» в рамках конференції RUTA 2023 р.

³ Факт навчання у Ленінграді відомий лише із усних розповідей В. Овсійчука, він не зафіксований у особовій справі.

коротко застав студії з історії мистецтва у Владислава Подляхи (що виїхав до Вроцлава 1946 р. і помер там в 1951 р.)⁶. Звісно, навчання у Ленінграді для того, хто мріяв опанувати фах історика мистецтва було дуже бажаним, однак, крайня матеріальна скрута завадила йому завершити це навчання. При цьому (типово для людей його генерації та виховання), він завжди з пієтетом відгукувався про тодішній Ленінград, його наукову школу (Державного Ермітажу), досягнення реставрації тощо. Зрештою, згодом саме в аспірантурі Ермітажу В. Овсійчук виконував своє кандидатське дослідження, присвячене львівському живопису XVI- XVIII ст. (Черепанова 1996, 5); захист відбувся у 1966 р. в Ленінграді. Практично паралельно вийшло дослідження М. Гембаровича про портрет у Львові), що можна трактувати як доказ певної «тяглості» дослідницьких завдань, розпочатих у колі професора Я. Болозь-Антоневича, до яких належало й дослідження місцевих форм Ренесансу в Галичині (Piwocki 1967, 120-121).

Безперечно, і навчання й перебування В. Овсійчука у Львові наприкінці 1940-х у 1950-х, і ленінградські студії та контакти, наклали свій відбиток на його подальші наукові інтереси та підходи, засвідчуючи вказаний принцип позиціонування. Тут не варто ігнорувати значення довоєнної структури львівського університету та вплив представників старшої генерації на формування В. Овсійчука і його колег- істориків мистецтва, музейників, митців Львова 1950-х рр., адже Овсійчук прийшов до Львівської картинної галереї ще студентом, із 1952 р. (іл.2.). (Черепанова 1996, 6). Якою ж була ця академічна і фахова структура перед 1939 роком?

Історія мистецтва як наукова дисципліна була започаткована у Львівському університеті (1893 р.), але й отримала можливості розвитку із формуванням численних львівських збірок і колекцій від середини XIX ст. (у т.ч. й українських). Загалом, на передвоєнному етапі існували дві кафедри історії мистецтва (загальна та східноєвропейська/польська) на філософському факультеті тодішнього Львівського університету Яна Казимира та кафедра історії християнського мистецтва на теологічному факультеті (Redzik 2015, р. 955), забезпеченими переважно польськими фахівцями⁷. Викладання історії християнського мистецтва також велося у стінах греко-католицької Богословської академії⁸.

Серед музеїв, залучених до фахових мистецтвознавчих досліджень перед 1939 р. – міський Художньо-промисловий музей (1874), частково тодішня Міська галерея (1907); не можна оминати значення бібліотеки Осолінських (із колекціями музею Любомирських, та збіркою Баворовських (Іл. 3). Серед українських закладів, що збирали, вивчали та

⁴ Записано зі слів В. Овсійчука, хоча в Бібліографічному покажчику надана дещо інша інформація – Див. Черепанова 1996.

⁵ Зокрема, українці що в 1939-1946 рр. викладали історію мистецтва – Йосип Пеленський (р.ж.) та Володимир Сас-Залозецький (1896-1959). Йосип Пеленський спеціалізувався на археології Стародавнього Галича, входив до консерваторського (реставраційного) відділу при Галицькому намісництві (1917), був дійсним членом НТШ (1917), заступником голови комісії НТШ з історії мистецтва (1930-ті р.), працював на кафедрі Вл.Подляхи. Після війни Пеленський працював на посаді старшого наукового співробітника Львівського інституту археології АН УРСР (з 1945). Автор праць з історії дерев'яної архітектури та пам'яток Галича (давнього), давнього Львова та візантійського мистецтва. Підготував кілька наукових монографій, які не були опубліковані. Проводив археологічні дослідження у Крилосі (давній Галич) у 1909 та 1911 роках. Його основні публікації вийшли ще до війни, а після 1946 р. він мало що зміг опублікувати.

Володимир Залозецький працював на посаді доцента з історії мистецтва (1935-1939 рр.), вів мистецтвознавчий семінар у Львівській Богословській академії, з 1940 р. – професор Віденського університету, після 1945 р. – директор Віденського інституту, з 1949 р. – професор університету у Ґраці; досліджував східноєвропейську та візантійську історію мистецтва.

⁶ Заснована 1928 р. академія мала богословський і філософський факультети, із семінаром історії мистецтва, та новоствореним музеєм української ікони

експонували твори мистецтва (як-от Ставропігійський Інститут, Наукове Товариство ім. Т.Шевченка) найпотужнішою інституцією де наукові дослідження мали системний характер, став Національний музей у Львові (1913).



Іл. 3. Структура музейних осередків Львова, які здійснювали наукові дослідження з історії мистецтва. Автор: Мар'яна Левицька.

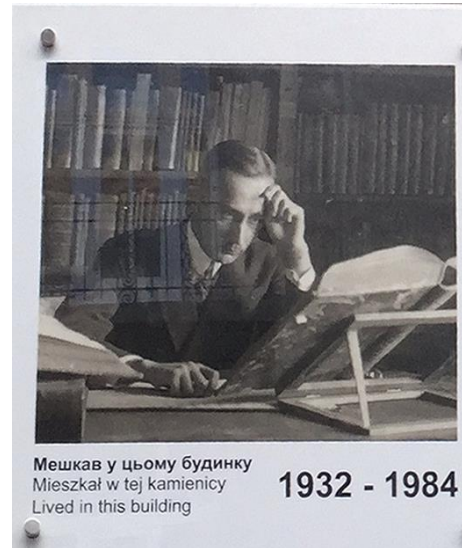
Із 1939 до 1946 р. кафедру історії східноєвропейського і польського мистецтва у Львівському університеті очолював Владислав Подляха (Redzik 2015, 955), який зумів сформувати у Львові особливий осередок вивчення історії та теорії мистецтва. За словами вроцлавської дослідниці Е. Гейстор-Мілобєдзької, львівський міжвоєнний центр (та його вроцлавське продовження) були для польського мистецтвознавства «...невикористаним шансом у широкому просторі мистецтвознавчих досліджень» (Gieysztor-Miłobędzka 2000, 69). Справді, польське коло істориків мистецтва міжвоєнного часу мало потужний потенціал теоретичної думки (завдяки Я. Болозу-Антоневичу), що розвивалася між «автономією» мистецького твору⁹; психологією творчості, та культурологією з перевагою історичних та знавецьких методів. Перевага знавецтва та експертних підходів була домінуючою у середовищі музейних фахівців і це закономірно, тоді як університетські вчені намагалися розширити перспективи дисципліни.

Серед студентів В. Подляхи ще в довоєнну пору була Віра Свенціцька, а Володимир Овсійчук коротко відвідував його лекції у 1946 році. У польській історіографії утвердилося хибне переконання, що після 1939 р. і після закінчення війни українці у Львові отримали вагомі переваги від приходу радянської влади. Але аналіз репресій та вимушеної еміграції серед українських істориків мистецтва та митців легко спростовує це твердження (наприклад, В. Сас-Залозецький емігрував у 1940 р., Св. Гординський у 1944 р.). А ті, хто залишився в радянському Львові, так і не змогли повністю реалізуватися у післявоєнний період (як уже згадуваний Й. Пеленський). Інший приклад – ліквідація греко-католицької Богословської академії, де семінар з історії мистецтва Володимира Сас-Залозецького був перерваний арештами духовенства та мирян 1939 р. Емігрувавши до Австрії, В. Сас-Залозецький був повністю викреслений з української офіційної історіографії мистецтва аж до 1990-х років (іл. 4а)¹⁰. Очевидно, його знання візантійського мистецтва та

⁹ Автономність твору мистецтва – автономія артефакту перед обличчям історичних свідчень, власна візуальна мова мистецтва та її прояви, морфологія мистецтва.

¹⁰ Володимир Сас-Залозецький є єдиним українським істориком мистецтва, включеним до світового енциклопедичного довідника (<https://arthistorians.info/saszaloziecky/>) Однак його ім'я там русифіковане, прізвище – сполонізоване, а рідною країною вказана Австрія.

поствізантійських впливів, його навчання у Відні під керівництвом Й. Стшиговського, були надто незручними для офіційної радянської історіографії, що плекала міфологеми Київської Русі у «прив'язці» до російської історії та культури. Радянська влада мала дещо інші завдання для мистецтвознавців, і ті, хто залишився у Львові після 1946 року, змушені були балансувати між офіційними директивами та власними уявленнями про мистецтво. Іноді їм навіть вдавалося публікувати значні дослідження (як публікації М. Гембаровича в Польщі чи П. Жолтовського в Україні – значно пізніше, у 1980-х роках).



Іл.4а. Володимир Сас-Залозецький у Австрійській національній бібліотеці, 1955.

4б. Мечислав Гембарович, фото з меморіальної дошки у Львові.

Повертаючись до діяльності музеїв як осередків досліджень з історії мистецтва у перші місяці після приходу влади «совєтів». Наприкінці листопада 1939 р. у Львові було проведено засідання «Комісії по охороні пам'яток при Тимчасовому управлінні культури по Львівській обл.». Головою комісії був призначений письменник Петро Панч, серед українських представників – І. Крип'якевич, М. Драган, І.Свенціцький (долучився на другому засіданні) (Філевич 2007, 35). Комісія запланувала створити у Львові 7 музеїв:

- Етнографічний;
- Доісторичний;
- Мистецького промислу;
- Історичний (в приміщенні музею короля Яна III, та в будинку Товариства «Просвіта»)
- Музею Сходу (з відділами єврейським, вірменським, Далекого Сходу);
- «Галерію образотворчого мистецтва» (з відділами «Мистецтва земель Західної України» І «Західноєвропейського мистецтва, у будівлях Національного музею та Галицької каси ощадності);

Усі музеї (окрім останнього) мали підпорядковуватися Народному комісаріату освіти, а сьомий – Управлінню мистецтва (потім – обласному Відділу у справах мистецтва). Довідку про реорганізацію було підготовлено на ім'я тодішнього секретаря ЦК КП (б)У М. Хрущова (Філевич 2007, с. 37). Як писав І. Свенціцький про 1939-й рік: «Музей пережив важкі часи під час більшовицької окупації. Збіркам загрожувало розпорошення, більшовики розпочали полювання за здобутками іконопису, богородчанський іконостас більшовики наказали заховати в недоступному місці, а найкращий відділ іконопису закрили для

відвідувачів» (Філевич 2007, с. 38). Під тиском цих директив, восени 1939 р. директор міської галереї Єжи Гюттлер та директор Музею художньої промисловості Ксаверій Півоцкий навіть запропонували об'єднати всі львівські колекції і розподілити їх тематично (галерея, художній промисел, історичні збірки, тощо), мотивуючи своє рішення тим, що збірки часто дублювали одна одну (Дзюбан 2011, с. 461).

До початку воєнного наступу нацистів на територію Галичини (яка в тому часі територіально була радянською) Національному музею, як дієвій установі, доводилося вести складну та виважену політику для повноцінного продовження свого існування, адже реально стояла загроза закриття *«націоналістичної та релігійно налаштованої»* організації. Працівники робили всі необхідні заходи (зокрема, було розпочато формування нових експозицій, підготовку російськомовних екскурсів, і навіть замовлено у художників М.Федюка та Гр. Смольського портрети «вождів» Маркса, Енгельса, Леніна, Сталіна. У 1940 р. Свенціцький нотував, що до відділу українського мистецтва (тобто колишнього НМЛ) було примусово долучено збірки Наукового Товариства ім.Т.Шевченка., Богословської академії, Народного дому і Ставропігії та менші колекції (Філевич 2007, с. 40). Тоді ж у 1940-му – «непрофільні» твори були передані до інших музеїв, в т.ч. до Історичного музею, Музею мистецького промислу, Інституту мистецтвознавства при Філії Бібліотеки Академії наук УРСР¹¹.

У листі від 6 липня 1940 р. І. Свенціцький жорстко критикує цей радянський проєкт реорганізації: *«Вже сам план розпилення і розпорошення музею української національної культури викликає чимало здивування і глибокий жаль серед громадян...»* (Філевич 2007, 49). На той час у Львівській картинній галереї (далі – ЛКГ) (у тому числі з відділом українського мистецтва – колишнім НМЛ) було створено відділи : західного малярства XV-XVIII ст., польського малярства XIX-XX ст., та українського мистецтва XV-XIX ст. *«Перші два відділи творять ... органічну цілість із мистецтвом Заходу, зате збірки українського відділу стоять від згаданого матеріалу зовсім окремо, як стилєво, так і виразним зв'язком із мистецькою творчістю народних мас одноцілого національного терену»* (Філевич 2007, с. 50).

Також у жовтні 1940 р. розпочала роботу Науково-методична рада галереї, до якої увійшли представники картинної галереї та колишнього НМЛ: І.Свенціцький – Голова ради, Є. Гюттлер – заступник, В. Свенціцька- секретар, члени ради - М. Гембарович, С. Батовський, Р. Сельський, М. Драган, З. Горнунг та ін.). У листопаді 1940 р. окремі працівники галереї навіть були скеровані до Москви, Ленінграда, Києва, Полтави, Харкова для ознайомлення з методами роботи радянських мистецтвознавців, однак бракує даних саме про наукові аспекти подібних стажувань, більше інформації є про вимоги експозиційної політики УРСР. Також в 1940 р. у міській галереї було організовано виставку радянських художників (іл. 5).

⁹ Така назва інституції зустрічається лише один раз, і напевно йдеться про структуру колишнього Осолінеума, а потім – Львівської наукової бібліотеки ім.В.Стефаника.



Іл. 5. Плакат виставки 1940 р. (МЕХП ІН НАНУ, фонд «Плакату і графіки»).

Відомо, що в 1941 р. ЛКГ планувала підготовку нової експозиції українського мистецтва XIV-XX ст. (відповідальні особи – М. Драган, В. Свенціцька, Р. Турин). Науковцями обласної картинної галереї було підготовлено наступні наукові дослідження: монографія про Івана Труша (М. Драган), праця про прикраси рукописів Галицької України (І.Свенціцький), праця про розвиток тла в українському малярстві XV-XVIII ст. (В.Свенціцька); відділ західноєвропейського мистецтва підготував монографії про В. Леопольського (Є. Гюттлер), та про львівську скульптуру XVIII ст. і творчість скульптора Пінзеля (З. Горнунг). Тобто, в планах наукових робіт, закладених довоєнним часом, суттєвих змін не спостерігається, науковці завершували розпочаті раніше дослідження. Однак у березні 1941 р. директором Обласної картинної галереї несподівано був призначений невідомий у львівському середовищі київський архітектор Адольф Ісакович Бахматов, а в червні вже розпочалася німецька окупація Львова.

Період окупації і його вплив на стан мистецьких колекцій та становище персоналу музеїв і наукових установ Львова має окрему історіографію, і не є предметом нашого прицільного інтересу в даній статті. Можна лише вказати, що музеї намагалися жити звичайним життям: проводили інвентаризацію, фотографування збірок, реставрацію, але були закриті для відвідування у 1941 -1942 рр. Також, з літа 1941 по травень 1944 р. велика кількість творів картинної галереї була взята для оздоблення різних німецьких установ, клубів і приватних помешкань (про що збереглися розписки) (Філевич 2007, с. 63); окремою трагічною сторінкою стало вивезення до Німеччини влітку 1944 р. 225 творів світового мистецтва, у т.ч. графіки А. Дюрера.

Улітку 1944 р., передбачаючи можливе вилучення німецькими «експертами» українських ікон із музейної збірки І.Свенціцький представив українські експонати як такі, що не мали жодних зв'язків із німецькою культурою та скоріше представляли мистецтво

«місцевого значення» (хоча частину речей все-таки було переховано у митрополичих палатах на Святоюрській горі), що практично врятувало фонди Національного музею від грабунку (Посацька 2008, с. 11-12).

У липні 1944 р. німецькі війська вийшли зі Львова. Одразу після «визволення» Львова радянська влада розпочала відновлювати свій тотальний ідеологічний контроль у сфері науки і культури, зокрема щодо музейних установ і закладів освіти (Сливка, Галайчак с. 1995, 19–20, 27–29, 32). Короткий час коли ще тривала війна (протягом 1944 р.) таким фахівцям як І.Свенціцький чи Є.Гюттлер вдавалося зберегти свої посади: перший – директора НМЛ (чи Музею українського мистецтва), другий – директора міської галереї Львова. Однак вже наступного року влада вдалася до адміністративних перестановок. В результаті в 1945 р. було проведено нове бюрократичне переформатування Львівської державної картинної галереї. З 1 червня 1945 р. директором Галереї було призначено Збронець (Збронцеву) Олену Романівну, постать якої (інтригуюча та малодосліджена на даний момент) заслуговує більшої уваги (Філевич 2007, 70-71). Абсолювентка Віденського університету, слухачка лекцій Й.Стшиговського та Ю. фон Шлоссера, із докторатом, підтвердженням Варшавським університетом, Олена Збронець була вочевидь добрим фахівцем, хоч і не мала значного досвіду музейної роботи у міжвоєнний період, лише викладацький. Як побачимо згодом, О.Збронець, після виїзду численних польських фахівців у 1946 р. зуміла налагодити наукову роботу у галереї та зуміла балансувати поміж офіційними вимогами і етикою фахівця. В тому ж 1945 р. колишнього заступника директора з наукової роботи львівської галереї Є. Гюттлера було звільнено, а в вересні 1946 р. він виїхав до Польщі (у Вроцлав). З перед-воєнних часів до внеску Є. Гюттлера належить виставка «Сто років львівського малярства» (1937 р.). та фаховий вичерпний каталог до неї.

Іларіон Свенціцький також черговий раз був звільнений радянськими органами з посади директора Національного музею і переведений на нову роботу – заступником керівника Львівської державної картинної галереї (ЛДКГ) та керівником відділу українського мистецтва (сформованого власне із фондів НМЛ), згодом – знову автономного Львівського державного музею українського мистецтва – ЛДМУМ). Колишній Національний музей (перейменований у відділ українського мистецтва ЛДКГ) в очах комуністичних керівників був «націоналістичним кублом», «дітищем українських буржуазних націоналістів» (Сливка, Галайчак 1996, с. 671-672]. Приміром, постановою Львівського обкому КП(б)У від 22.10.1945 р., заяву професора Свенціцького щодо труднощів роботи наукових працівників міста Львова було названо *«політично-шкідливою і провокаційною, що відбиває настрій політично відсталого і реакційної частини інтелігенції, зв'язаної з рештками українсько-німецьких націоналістів»* (Філевич 2007, 72)

Між тим, в наукових звітах працівників ЛДКГ за 1944-1946 роки вказано про роботу над науковими дослідженнями:

- Збігнев Горнунг (зав. відділу західноєвропейського мистецтва у 1944-1946 рр.) «Львівська різьбярська школа у XVIII ст.»;
- Владислав Терлецький В. (зав відділу мистецтва XV-XVIII ст.) «Про деякі мистецькі відносини між середньовічним Львовом та Заходом»;
- с. н.с. Л. Граєвський «Гуцульщина у польському малярстві XIX-XX ст.»
- Зігмунт Цеклінський (зав. відділу мистецтва XIX-XX ст.) «Львівська надгробкова скульптура XVI-XVII ст.»
- н.с. Шайновська В. «Психологія мистецької творчості у світлі нових дослідів» (Філевич 2007, 75).



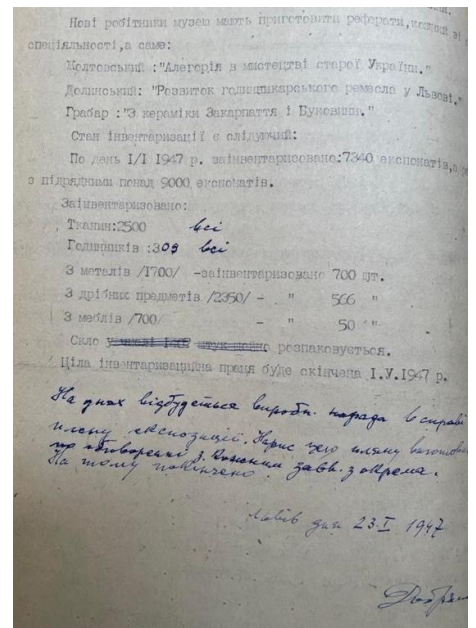
Іл. 6а. Касверій Півочкий, директор міського Художньо-промислового музею у Львові до (з 1938 по 1946 р.)

6б. Павло Жолтовський, завідувач відділу народного мистецтва та заступник директора з наукової роботи (з 1952 р.) Музею етнографії (фото 1926 р., Харків © Видавництво Олександра Савчука).

Згідно плану 1946 р. до співробітників було доведено нові вимоги «політично-виховної роботи»: внести зміни в експозицію мистецтва XV-XVII ст. – розвішати «картини которые должны напоминать о классовой борьбе и отражать рабоче-крестьянский класс»; було відправлено до Польщі 208 творів, які «зняті з обліку» в рамках повернення польських експонатів як жесту радянської влади «дружній Польщі» (Філевич 2007, 78-80). Відправлення експонатів у Польщу (серед яких була і «Рацлавицька панорама») проводилося з лютого по липень 1946 р. Загалом, з 1946 по 1949 рр. в УРСР тривала ідеологічна компанія жданівщини (А.Жданов був секретарем ЦК із питань ідеології), виражена у:

- критичному обмеженні свободи творчості і свободи досліджень;
- придушенні будь-яких проявів української національної ідеї;
- ізоляції від надбань західної культури і західної теоретичної думки;
- боротьбі проти космополітизму та «українського буржуазного націоналізму» (Луцький 2009, 591-592).

Відтак, частину української наукової еліти було морально або й фізично нейтралізовано, (наприклад, арешт Віри Свенціцької в 1948 р.). Іншу частину наукової еліти довоєнного Львова – польську, в 1946 р. було примушено до т.зв. «репатріації», яка стала болісною сторінкою в інтелектуальній історії міста. Внаслідок цієї фальшивої «репатріації» або вимушеної еміграції до Польщі виїхала більшість (11



Іл.7. Фрагмент із протоколу виробничої наради 1947 р. про наукову роботу Музею художньої промисловості (© Архів ІН НАНУ, фото: Мар'яна Левицька)

осіб) польських мистецтвознавців та високопрофесійних працівників Галереї мистецтв (багато з них - без бібліотек та всіх матеріалів).

Протягом 1945-1946 рр. повністю змінився також колектив Музею художньої промисловості (включно з директором Ксаверієм Півочьким (Архів ІН НАНУ: Ф.1. Оп. 1, спр. 4, арк. 9 –11, іл. 6 а). Проте, серед працівників Державного музею художньої промисловості у жовтні 1946 р. з'явився Павло Жолтовський, якому невдовзі вдалося сформувати навколо себе нову когорту українських фахівців (Архів ІН НАНУ; Ф.1. Оп.1 б, спр.9, арк.1,4). Репресованого П. Жолтовського, колишнього харківського музейника з великим досвідом, учня С.Таранушенка, прийняли на посаду старшого наукового працівника після його звільнення із башкирського заслання (іл. 6б). Листопадом 1946 р. датований документ під назвою «Державний музей художньої промисловості у Львові. Плани науково-дослідної роботи музею на 1946-1951 р.», який дає перші уявлення про реальний стан справ та перспективи діяльності музею в повоєнних умовах (Архів ІН НАНУ: Ф.1, оп.1б, спр.10, іл. 7). З цих документів, зокрема, дізнаємося, що *«... у воєнні роки від 1941 по лютий 1945 пропало безслідно ок. 3000 експонатів, між якими були дуже цінні»*, що протягом 1945 р. наукові працівники займалися переміщенням всіх експонатів до нового приміщення на вул. 1 Травня №20, звіряли їх за списками та розмістили у «магазинах»- сховищах (Архів ІН НАНУ: Ф.1. Оп. 1 б, спр. 9, арк. 2 -4).

Приводом до загострення ідеологічних вимог став ювілей 30-ти річчя заснування Радянської України в 1948 р., що очевидно перекреслював будь-які згадки про добу національно-визвольних змагань УНР-ЗУНР. До цієї дати у ДМУМ було відкрито виставку, присвячену столиці республіки – Києву, «з особливою увагою до мистецьких пам'яток з часів Київської Русі» (з львівської преси 4.01.1948). Київська Русь і середньовічний період був «успішно» залучений до легітимізації ідеї про спільну російсько-українську історію ще в часи Російської імперії, а радянська влада лише маніпулятивно використовувала певні тези, критично обмежуючи дослідження власної історії самими українцями – чи-то у Києві, чи у Львові.

Музейні експозиції поступово зазнавали суттєвих змін, в них відкривали головні зали - зали російського та радянського мистецтва... Зокрема, в 1948 р. було оприлюднено наказ №48 Головного управління образотворчого мистецтва (від 28-03-1948) про доповнення культмасової роботи і основне завдання музеїв із пропаганди образотворчого мистецтва та ідеологічні вимоги їх діяльності (Маньковська 2017, 249). В 1949 р. до 10-ліття воз'єднання українського народу в єдиній Українській радянській державі було знято виставку західноєвропейського мистецтва (457 експонатів) та влаштовано виставку радянських художників- 197 творів (Гах 2014).

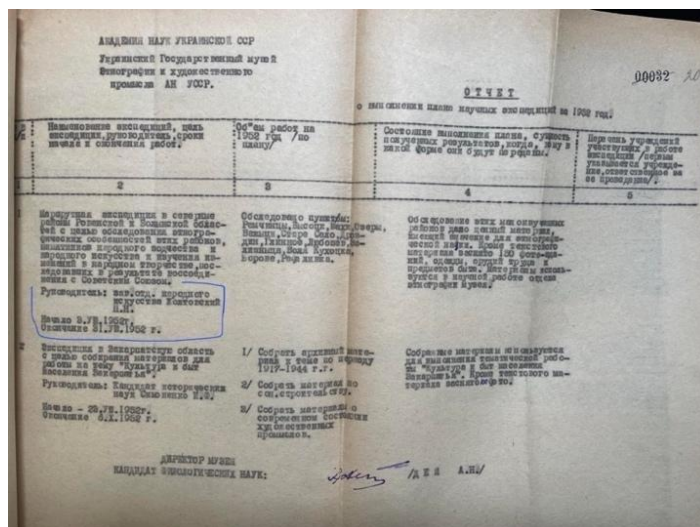
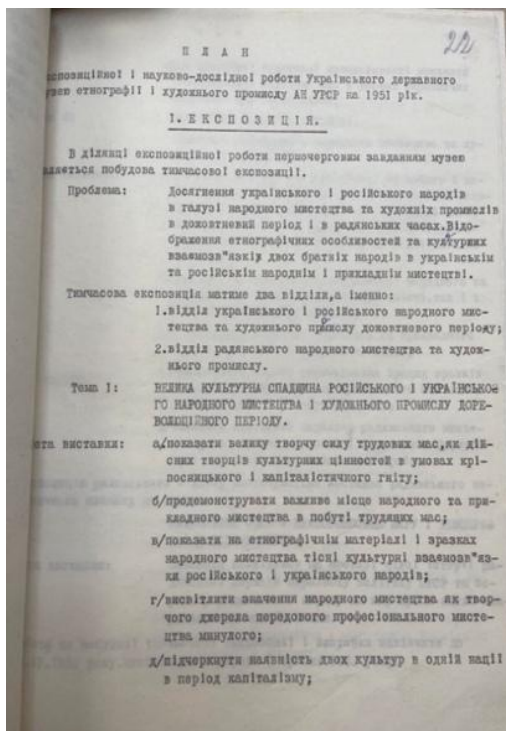
Динаміку утисків інтелектуальної свободи та ідеологічного тиску можна встановити аналізуючи «між рядків» висновки різноманітних комісій тих років. Наприклад, навесні 1949 р. спеціально створена комісія перевіряла у Львові роботу місцевих музеїв і дійшла висновку, що *«в результаті недбалості в підборі кадрів наукових співробітників до деяких музеїв м. Львова... проникли... ворожі елементи»* (тобто працівники, які здобули освіту до 1939 р.), які *«цілковито складаються з місцевого населення, вихованців середніх і вищих навчальних закладів довоєнної Польщі»* (Сливка і Галайчак 1996, 626). Наприклад, у ДМУМ члени комісії побачили середовище *«просякнуте націоналізмом і низькопоклонництвом перед культурою і мистецтвом буржуазного Заходу»* (Філевич 2007, 63). Не було здійснено перебудову експозиції в світлі вимог *«боротьби з безродним космополітизмом»*. Крім того, колектив установи *«зовсім не розумів принципів науково-дослідної роботи радянських музеїв»*, які вочевидь, полягали у забезпеченні ідеологічних основ комуністичного ладу. Паралельно з роботою різних комісій органи комуністичної

влади вирішили завезти до регіону лояльних професіоналів із давніх радянських територій. Ці перевірені радянські громадяни зобов'язані були сприяти організаційно-ідеологічному зміцненню мистецько-художніх колективів на користь нової влади. Так до музею українського мистецтва на посаду заступника директора потрапив В. Любчик, головний виконавець «акції вилучення з музейних фондів «творів націоналістичного та ворожо-ідеологічного змісту», коли в 1952 р. було знищено близько 2000 одиниць з колекції Музею українського мистецтва (Сливка і Галайчак 1996, 674; Посацька 2010, 95-97].

В 1953 р. експозиції ЛМУМ було радикально перебудовано, про що свідчить «Каталог-путівник» 1955 р. (автори-упорядники: Катрушенко І., Гургула І., Нановський Я., Батіг М.). У передмові путівника не було жодної згадки про засновника музею - митрополита, ніякої інформації про виставкову та наукову роботу установи до 1946 року. Відтепер вся діяльність музею була спрямована на популяризацію українського радянського мистецтва «у спілці із братніми російським та білоруським народами». Аналогічно, у директивах до колективу Музею художньої промисловості бачимо тиск на наукових працівників: їх зобов'язували *«использовать в научных работах указания партии, правительства и лично тов. Сталина о науке»*, писати про мистецтво *« в духе нерушимой дружбы великого русского и украинского народов»* (Архів ІН НАНУ: Ф.1. Оп.1., спр.11, арк. 2-3). Співробітників музею в 1951 р. відряджали для поповнення фондів – до Палеха, Хотьково, Мстери (Росія), та у Глиняни, Косів, Баранівку (Україна), щоб сформулювати правильну експозицію.

В 1951 р. П. Жолтовський очолив музейний відділ народного мистецтва, серед працівників якого якраз і були «ворожі елементи» - Антін Будзан, Катерина Матейко, Савина Сидорович, науковці які здобули освіту у міжвоєнний час та намагалися зберігати і вивчати пам'ятки українського мистецтва навіть в таких умовах (іл. 8 а, б). У 1952-1954 рр. вказані та інші дослідники працювали на темами:

- Павло Жолтовський, який був заступником директора по науковій роботі готував дослідження «Художній метал західних областей України XV-XIX ст.»;
- Яким Запаско вивчав тему «Народні основи орнаментального оформлення української книги XIV-XVIII ст.»;
- Антін Будзан готував монографію «Народна різьба по дереву західних областей УРСР»;
- Савина Сидорович (працювала також головним зберігачем фондів) досліджувала тему «Народні художні тканини західних областей УРСР XIX-XX ст.».



Іл. 8а. Планування науково-дослідної роботи Музею художньої промисловості (1951 р.

© Архів ІН НАНУ, фото автора.

8б. Звіт про експедиційну роботу Державного музею етнографії та художнього промислу у Львові за 1952 р. (перформатованого Музею художньої промисловості) © Архів ІН НАНУ, фото: Мар'яна Левицька).

В 1951-1952 рр. тимчасова експозиція музею художньої промисловості мала 3 відділи:

1. українського народного мистецтва дожовтневого періоду;
2. українського і російського декоративно-ужиткового мистецтва дожовтневого періоду;
3. радянського народного і декоративного мистецтва.

Всі відділи мали відображати «соціалістичне за змістом і національне за формою мистецтво, та любов народу до вождів Леніна і Сталіна» (Архів ІН НАНУ: Ф.1. Оп.16, спр.10, арк. 11, 22-25). А непримиренність до класових ворогів- імперіалістів було підсилено тематичним відділом радянського плаката.

На підтвердження нових ідеологічних вимог, у 1952 р. П. Жолтовський був змушений подати кандидатську дисертацію на тему «Відображення соціальної та національно-визвольної боротьби українського народу в творах мистецтва XVI-XVII століть» (Архів ІН НАНУ: Ф.1., оп. 1 б, спр. 11, арк. 2-3). Опираючись на пам'ятки українського малярства і графіки, досліднику вдалося показати чимало мистецьких явищ і артефактів. А застосування марксистської класової методології в багатьох випадках було лише «прикриттям» для глибших спостережень та оцінок, вносячи чимало творів у науковий обіг.

Нова експозиція ЛДМУМ початку 1950х рр. (І.Свенціцький на той час вже був офіційно звільнений із посади директора) також мала вповні відповідати вимогам комуністичної ідеології. Головний акцент був на народне мистецтво: килими, тканини, вишивки, прикраси, різьба по дереву, металу, рогу; вироби з кераміки та скла; народні писанки та іграшки займали найбільшу частину експозицій. Від музейників вимагалось

відображення у мистецтві *«історії боротьби проти експлуататорських класів, проти реакційної буржуазно-поміщицької культури»* та орієнтація на *«близьке і зрозуміле народові реалістичне мистецтво»* (Гах 2014). Акцент на народному, замість професійного малярства Нового часу, чи давньої української ікони, мав сформувати у відвідувачів переконання, що українці не мали власної «високої» мистецької традиції в її елітарних формах, у видатних стилістичних зразках тощо. Але працівникам ЛДМУМ частково вдавалося «обходити» партійні заборони.

Щодо інституційних трансформацій повоєнного десятиліття, одним із карколомних завдань для сучасного дослідника є здатність прослідкувати зміни офіційних назв інституцій, які по різному подавалися навіть у офіційних документах кінця 1940-х рр. Наприклад, згідно постанови Ради міністрів УРСР та ЦК КП №2120 (від 11.08.1951 р.) та постанови Президії АН УРСР (від 10.09.1951 р.) відбулося об'єднання Етнографічного музею АН УРСР та Львівського державного музею художньої промисловості АН УРСР (колишній міський Художньо-промисловий музей) та нове переміщення музейних фондів (одяг, тканини, різьба по дереву, кераміка, муз інструменти) до будівлі по вул. 1 Травня №15 (сучасний корпус МЕХП на пр. Свободи, 15). В новоствореному Музеї етнографії та художнього промислу АН УРСР у 1952 р. працювало 12 молодших наукових працівників (Архів ІН НАНУ: Ф.1, оп.16, спр. 10, арк. 25).

Згідно звітів про наукову діяльність музею в 1954 р. стає зрозуміло, що музей мав 2 відділи: відділ народного мистецтва та відділ художньої промисловості. Наукова робота художньо-промислового відділу велася у двох напрямках: українське декоративно-прикладне мистецтво та українське образотворче мистецтво. Павла Жолтовського було призначено в.о. завідувача відділу, згодом – заступником директора з наукової роботи, а відділ надалі очолив Антін Будзан (абсолювент Львівської Богословської академії 1938 р.) (Станкевич 1998). В тому ж році П. Жолтовський завершував свою кандидатську дисертацію та підготував статтю «Соціальні теми в народному мистецтві XVIII – XIX ст.». Втім, тогочасний методологічний вектор П. Жолтовського відповідав не лише радянським ідеологемам, але й тенденціям європейської школи історії мистецтва у такій ділянці як соціальна історія мистецтва (до прикладу, 2-томна праця А. Гаузера «Соціальна історія мистецтва» видана в 1951 р.) (Levytska 2025, 192-195). Тобто повоєнні тенденції мистецтвознавчих досліджень у вільних країнах мали широкий обсяг – від формалістичних тверджень К. Грінберга про автономність мистецького твору, його незалежність від літератури та ідеології, до методів соціальної історії мистецтва (А.Гаузер) із увагою до соціально-економічного, ідеологічного контексту творів, розвитку стилів як відображення суспільних змін тощо. А от радянська система дозволяла залучати висновки західної критичної думки дуже вибірково, інструменталізуючи їх для своїх ідеологічних цілей.

В 1955 р. до відділу Жолтовського був прийнятий М. Гембарович, якому доручили роботу над темою «Народне мистецтво західних областей УРСР до середини XIX ст.», що лише підтверджує тезу про директиви щодо зведення українського мистецтва виключно до народного (Архів ІН НАНУ; Ф.1. Оп. 1, спр. 12, арк. 3, іл. 4 б). Символічна «зустріч» в одній установі таких фігур як П. Жолтовський (з-поза львівського контексту) та М. Гембарович (зі львівського-польського кола) поряд із гроном місцевих українських дослідників, засвідчила факт особистісної трансформації наукового осередку та його імовірного дослідницького потенціалу.

Досліджуючи перспективи та потенціал розвитку української історії мистецтва у Львові на наступні радянські десятиліття, та у прямому зв'язку з постаттю Володимира Овсійчука (з якого починався цей текст), варто долучити короткий огляд внеску Бориса

Возницького. Початок діяльності Б. Возницького як музейника та дослідника також визначили повоєнні 1950-ті рр. Повертаючись до структури та наукового кадрового складу львівської картинної галереї, відомо що з 1945 по 1951 р. галерею очолювала вже згадувана Олена Збронець. Після еміграції польських працівників, заступником директора в 1947 р. став Микола Шах (навчався у Краківській АМ та Львівському університеті), Владислав Терлецький очолив відділ мистецтва XV-XIX ст. (докторат з історії мистецтва захистив у ЛУ), Людвік Граєвський очолив відділ мистецтва XIX-XX ст. (докторат з історії мистецтва здобув у Ягеллонському університеті Кракова). Інші працівники: с.н.с. Ірин Горська (Краків), у галереї працювали також с.н.с. Дмитро Ліськевич (проф. філософії ЛУ), Богдан Рожанський (магістр права ЛУ), завідувачем фондами ЛДКГ став Петро Лінинський (який закінчив Курси реставраторів в Науково-дослідних консерваційно-реставраційних майстернях у Києві).

Тобто, перед появою в галереї зовсім молодих Бориса Возницького (1952 р.) та Володимира Овсійчука (1952 р.) науково-дослідна політика установи була закладена зусиллями попередників та підтримана діями О. Збронець (яку перевели на посаду заступника директора в 1951 р.). З 1951 по 1958 р. Олена Збронець працювала як н.с. відділу західноєвропейського мистецтва, з 1958 по 1959 р. завідувала відділом дореволюційного російського і радянського мистецтва. Сфера її дослідницьких інтересів виглядає несподівано широкою: від вивчення гобеленів з колекції Ставропігії, виробів з художнього металу у збірках львівських музеїв, живопису австрійських і німецьких художників XVIII ст., до мистецької української історіографії з другої половини XIX ст.

Виходячи із нових вимушених обставин і шансу на вимріяну мистецтвознавчу кар'єру, користуючись власним професіоналізмом та знаннями, Олені Збронець вдалося зробити львівську галерею помітною на загально-союзному рівні, і саме у сфері атрибуції та досліджень творів західноєвропейського малярства. Маємо на увазі такі факти і публікації:

- в 1955 р. Збронець проходила стажування і ознайомлення із Дрезденською колекцією в Пушкінському музеї Москви;
- 1956 р. – ознайомлення з виставкою французького малярства в Ермітажі;
- надавала консультації російським історикам мистецтва щодо укладання академічного каталогу польського живопису;
- готувала наукові матеріали для дослідження про Ф.А.Маульберча.

Загалом, О. Збронець добре орієнтувалася у контексті австрійського живопису XVIII ст., знала твори М. Унтербергера, Ф.А. Маульберча, П. Трогера, Й. Кремзера-Шміта та ін., здійснювала атрибуції (публікації «Твори Унтербергера і Маульберча в ЛДКГ» 1957 р., Ескізи австрійських художників XVIII ст. в збірці ЛДКГ, 1958 р.) (Філевич 2007, 120-123). Безперечно, інтерес до західноєвропейського малярства і у Возницького, і у Овсійчука в 1950-ті виник не без участі досліджень О. Збронець.

Період поміж 1952 р. Овсійчука як молодого випускника історичного факультету та Б.Возницького як студента-стажера та 1962 р. коли Б. Возницький очолив галерею можна назвати періодом набуття досвіду та усвідомлення головних наукових перспектив. Зокрема, вивчення експозиційних можливостей культових та оборонних споруд (1959), порятунок творів релігійного мистецтва (експедиції 1960-х-1970-х рр, відкриття спадщини Пінзеля), відкриття виставки львівського портрета XVI-XVIII ст. (1965 р.), відновлення каплиці Боїмів (1967 р.), відкриття Олеського замку (1975 р.) сприймаються тепер як послідовні кроки програми відродження культурної цілісності регіону, репрезентації місцевих мистецьких здобутків у ширшому контексті, що цілком не схвалювалося

партійною владою. Так Львівська картинна галерея послідовно намагалася поміж радянських виставок представляти розмаїття місцевих мистецьких явищ, «вписуючи» українське мистецтво у об'єктивний історичний процес.

Підсумовуючи динамічні події складного повоєнного десятиліття варто виділити головні наслідки цих процесів для розвитку історії мистецтва як наукової дисципліни, діяльності інституцій та персоналій.

1. Повоєнне десятиліття ознаменувало кінець примусової реорганізації - чи, радше, дезорганізації - в межах попередньої налагодженої системи. У нових умовах комуністичної ідеології така дезорієнтація і деморалізація дослідників стали ключем до швидкого і неухильного впровадження нових ідеологічних вимог. Під фальшивим гаслом «українізації науки» відбувалася фактична примітивізація дисципліни.
2. Ліквідація історії мистецтва у Львівському університеті та зосередження на прикладних дослідженнях у музеях або мистецьких навчальних закладах (таких як Львівський державний інститут прикладного і декоративного мистецтва (ЛДІПДМ з 1946 р.) було найбільш значущим наслідком. Це можна розглядати як знищення теоретичного фундаменту, необхідного для наукового розвитку історії мистецтва, який намагалися «перенести» у середовище музеїв. Історія мистецтва у ЛДІПДМ в цей період не могла претендувати на вихід поза дуже вузькі дидактичні завдання підготовки радянських митців. Не можна ігнорувати персональний внесок таких митців як Р. Сельський чи К. Звіринський із його «підпільною академією», але ця діяльність була цілком поза офіційним руслом.
3. Відбувалося утвердження анти-рефлексивності у вивченні мистецьких явищ і творів мистецтва, що перешкоджало глибшому теоретичному осмисленню предмета, сутності та методів дисципліни.
4. Заохочувалася «позитивістсько-археологічна» історія мистецтва, де пріоритетними були описовість та джерельна історія проти аналітичних матеріалів, що досі відчувається в українській історіографії.
5. Ідеологічна конструкція «історичних та суспільних наук» в УРСР, до яких належало й мистецтвознавство, накладала на дослідників низку обмежень:
 - використання суворо визначеної періодизації («феодально-кріпосницька - капіталістично-імперіалістична - соціалістична»);
 - зосередження на національно-народній тематиці (у випадку України це часто передбачало певну колоніальну екзотизацію національного мистецтва, особливо етнографічних груп та регіонів) та прогресивно-реалістичній традиції, з акцентом на стилях, узгоджених з міметичними концепціями (наприклад, сприяння дослідженню Ренесансу в мистецтві як прогресивного стилю, спрямованого до реалізму).
6. Концепція «національного за формою, прогресивного за змістом» підштовхувала мистецтво до реалізму, тобто вся історія мистецтва аналізувалася як така, що прогресивно розвивається.
7. Усунення згадок про давні історичні, політичні та культурні формації (наприклад Річ Посполита, Велике князівство Литовське), до складу яких входили українські землі, що призвело до маніпуляцій із періодами та дослідницькими напрямками, надання переваги одним і заперечення інших.

8. Маніпуляції щодо спільності культури і мистецтва слов'янських народів, у тому числі свідоме і штучне конструювання «українсько-російських братерських зв'язків» у сфері культури і мистецтва.

Чи не єдиними позитивним фактором для українського мистецтвознавства у Львові можна вважати перенесення наукової бази мистецтвознавчих досліджень в систему Академії наук УРСР, зокрема Інститут мистецтвознавства та художнього промислу АН УРСР з 1942 р., із 1944 р. перейменований на ІМФЕ ім. М. Рильського у Києві, та у його львівській філії на базі відділів Музею етнографії та художнього промислу АН УРСР (із 1982 р. Львівське відділення ІМФЕ ім. М. Рильського), де зустрілися шляхи львівських мистецтвознавців довоєнної та повоєнної генерації. Поступово, завдяки видатним дослідникам (як П. Жолтовський, В. Овсійчук, Ф. Петрякова, В. Вуйчик, А. Будзан, К. Матейко, М. Моздир, М. Станкевич та ін.) відділи мистецтвознавства та народного мистецтва почали заповнювати дослідницькі прогалини в історіографії українського мистецтва, хоча це сталося значно пізніше, у 1980-1990-х роках.

Список джерел та літератури

- Архів Інституту народознавства НАН України, Ф.1, оп. 1 б, спр. 9, арк. 2–4. Записка про повоєнний стан експонатів та інвентарів, 25 листопада 1946 р.
- Архів Інституту народознавства НАН України, Ф.1, оп. 1а, спр. 8, арк. 2–4. Протоколи нарад наукових працівників музею, 1944–1947 рр.
- Архів Інституту народознавства НАН України, Ф.1, оп. 1 б, спр. 9, арк. 1, 4, 14–16. Протоколи виробничих нарад наукових працівників музею, 1945–1947 рр.
- Архів Інституту народознавства НАН України, Ф.1, оп. 1, спр. 4, арк. 9–11. Список працівників музею, 1944–1951 рр.
- Архів Інституту народознавства НАН України, Ф.1, оп. 1 б, спр. 1, арк. 41–42. Про заснування відділу народного мистецтва.
- Архів Інституту народознавства НАН України, Ф.1, оп. 1 б, спр. 10, арк. 1–25, 11, 22–25. Плани наукової роботи музею, 1946–1951 рр.
- Архів Інституту народознавства НАН України, Ф.1, оп. 1 б, спр. 11, арк. 2–3. Звіт про науково-дослідницьку роботу музею, 1952 р.
- Архів Інституту народознавства НАН України, Ф.1, оп. 1, спр. 9, арк. 3. Про затвердження наукових тем працівників музею на 1955 р.
- БАТИГ, М., 2000, Білі сторінки в історії Національного музею у Львові. У: *Літопис Національного музею у Львові*, 1 (6), 5–29.
- ГАХ, І. 2014, Національний музей у Львові: часи радянські. *Збруч*. Available from: <https://zbruc.eu/node/24093> [Accessed: 18th March, 2024]
- ГОРБАНЬ, І., 2008, Багатокультурність музейного ландшафту Львова та музейне життя у тоталітарній державі. У: *Сучасний музей: між скарбницею та підприємством. Матеріали міжнар. конф. 8–10 жовтня 2006 р. в м. Чернівці*. Львів, 90–96.
- ГОРБАНЬ, І., 2023, Музейні збірки української громади Львова у період між двома світовими війнами. У: *Народознавчі зошити*, 4(172), 858–868.
- ДЗЮБАН, Р., 2011, Втрати культурних цінностей Львова (1939 – 1953): історіографія і джерельна база. У: *Записки Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАНУ*, 3(19), 442–464.

- КОСТЬ-ГРИГОРЧУК, Л., 2008. Передмова. У: Іларіон Свенціцький: бібліографічний покажчик, уклад. Л. Панів; наук. ред. та авт. передм. Л. Коць-Григорчук; ред. В. Кметь та ін. Львів: Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2008.
- ЛУЦЬКИЙ, О., 2009, Приборкання інтелігенції (1939–1953 рр.) Серія: Реабілітовані історією. У 27 тт., ред. В. М. Литвин. Кн. 1. Львів: Видавництво «Астролябія» – Видавничий центр «Пам'ять».
- МАНЬКОВСЬКА, Р., 2017, Деформаційні процеси в музейництві: західноукраїнські області в 1939-1950-х рр. У: *Краєзнавство*, 3 – 4, 239 –255
Available from: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/168911/26-Mankovska.pdf?sequence=1> [Accessed: 20th April 2024].
- ПАВЛИШИН, А., 2021, Народжені у Львові. У: «*Нам і далі загрожує вічність*». Вид. 2-ге. Київ: Дух і Літера, 17–22.
- ПОСАЦЬКА, Д., 2008, Національний музей у Львові під час німецької окупації (1941-1944): хроніка подій. У: *Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького*, 6(11), 9–26.
- ПОСАЦЬКА, Д., 2010, Втрачене: 1941, 1947–1953 роки. У: *Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького*, 7 (12), 95–97.
- РІЗУН, І., 2010, Висвітлення діяльності Національного музею у Львові на сторінках газети «Мета» (1931–1939 рр.) У: *Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького*, 7 (12), 112–113.
- РЯБЧИКОВА, Ф., 2012, Музейництво на західноукраїнських етнічних землях у 1939–1941 рр. У: *Волинський музейний вісник: музеї, дослідження та збереження пам'яток культурної спадщини західноукраїнських етнічних земель: наук. зб.* Вип. 4, 12–20.
- СИДОР, О., 2004, Національний музей у Львові в історії музейництва Галичини кінця XIX – початку XX ст. У: *Літопис Національного музею у Львові*, 3 (8), 5 –33.
- СЛИВКА, Ю. ред., ГАЛАЙЧАК, Т., та ін., 1996, Культурне життя в Україні. Західні землі : документи і матеріали. Т. 2: 1953–1966. Київ: Наукова думка, 297–302.
- СТАНКЕВИЧ, М., 1998, Антін Будзан: Широчінь інтересів дослідника. У: *Народознавчі зошити* 4.
- ФІЛЕВИЧ, Н., 2007, Львівська галерея мистецтв. Хроніка 1907–1947 (Авт.-упорядник Н. Філевич). Львів.
- ФІЛЕВИЧ, Н., 2011, До століття від дня заснування; Львівська галерея мистецтв. Колектив та його директор. (Автор ідеї, вст. статті та упорядник Н. Філевич). Львів: Центр Європи.
- ЧЕРЕПАНОВА, С. ред., 1996, Володимир Овсічук: Бібліогр. покажчик. Львів: Каменяр.
- BAŁUS, W., 2005, Historia sztuki wobec nauk historycznych. W: *Dzieło sztuki: źródło ikonograficzne czy coś więcej?* (Red. M.Fabiański, Warszawa, 37–44.
- BOCHNIAK, A., 1948, Zarys dziejów polskiej historii sztuki. Kraków.
- BRYL, M., 2000, Jan Bołoz-Antoniewicz /1858-1922/. W: *Rocznik Historii Sztuki*. T. XXXVI, Wydawnictwo PAN WDN, 7–20.
- GIEYSTOR-MIŁOBĘDZKA, E., 2000, Polska historia sztuki – jej konserwatyzm i próby jego przewyciężenia, W: *Kultura Współczesna*, Vol. 4 (26), 58–76.
- GRONEK, A., 2016, Mieczysława Gębarowicza badania nad ukraińskim ikonostasem. W: *Mieczysław Gębarowicz. Najstarszy ikonostas cerkwi wołoskiej we Lwowie. Dzieje zabytku oraz jego znaczenie w przemianach malarstwa cerkiewnego i sztuki ukraińskiej*. Wrocław, 72 –78.
- LEVYTSKA, M., 2025. Bypassing Ideological Traps: Spviet non-Marxist art history in Lviv. In: *Entangled Art Histories in Ukraine*. Demchuk S. & Levchenko I. eds. Routledge: Taylor&Francis Group, 190 – 200.

- LIVINGSTONE, D. N., 2019, Putting Science in Its Place: Geographies of Scientific Knowledge. University of Chicago Press.
- MAŃKOWSKI, T., 1934, Życie naukowe współczesnego Lwowa, W: *Nauka Polska*, T.XIX.
- MATELSKI, D., 2004, Polityka okupantów wobec polskich dóbr kultury na Kresach Wschodnich Drugiej Rzeczypospolitej w latach II Wojny Światowej. W: *Archiwa, Biblioteki i Muzea kościelne*, 82, 143–176.
- MATWIJÓW, M., 2013, Mieczysław Gębarowicz (1893-1984). Uczony i opiekun narodowych dóbr kultury. Warszawa: DiG.
- MATWIJÓW, M., 1996, Walka o lwowskie dobra kultury w latach 1945-1948. Wrocław: Ossolineum.
- NICIEJA, S., 1994. Pośmiertne życie polskiego Lwowa. *Zeszyty Historyczne*. Z.109, 1994; Lwowskie środowisko naukowe w latach 1939-1945, Warszawa, 1991.
- PIWOCKI, Ks., 1967, Lwowskie środowisko historyków sztuki. W: *Folia Historiae Artium*. 4. 117-125 DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.20353#0131>
- REDZIK, A. ed., 2015, *Academia Militans. Uniwersytet Jana Kazimierza we Lwowie*. Kraków: Wydawnictwo Wysoki Zamek.
- Sas-Zaloziecky, Wladimir. *Dictionary of Art Historians*. Available from: : <https://arthistorians.info/saszalozieckyy/> [Accessed: 18th April, 2024].

References

- Archive of the Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, F.1, reg. 1b, file 9, pp. 2–4, Zamitky pro povojennyi stan eksponativ na inventariv, vid 25. 11. 1946 [Note on the post-war state of exhibits and inventories, dated November 25, 1946].
- Archive of the Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, F. 1, Reg. 1 a, file. 8, pp. 2-4: Protokoly zasidan' naukovykh pratsivnykiv muzeju za 1944 -1947 roky [Minutes of meetings of the museum's scientific workers for 1944 -1947].
- Archive of the Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, F. 1, Reg. 1 b, file 9, pp. 1,4, 14–16: Protokoly vyrobnychkykh narad naukovykh pratsivnykiv muzeju za 1945 – 1947 [Minutes of production meetings of the museum's scientific workers for 1945-1947].
- Archive of the Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, F. 1, Reg. 1, file 4, pp. 9 –11: Spysky pratsivnykiv muzeju v 1944 -1951 rr.[Lists of museum employees in 1944 -1951].
- Archive of the Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, F. 1, Reg. 1, file 1b, pp. 41-42: Pro zasnuvannia viddilu narodnoho mystetstva [On the establishment of the department of folk art].
- Archive of the Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, F. 1, Reg. 1b, file 10, pp. 1 -25, 11, 22–25: Plany naukovoji roboty museju v 1946 – 1951 [Plans for the scientific work of the museum in 1946 -1951].
- Archive of the Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, F. 1, Reg. 1 b, file 11, pp. 2–3: Zvit pro nakovo-doslidnu roboty v muzeji za 1952 [Report on the scientific and research work of the museum in 1952].
- BATIG, M., 2000, Bili storinky v istorii Natsionalnoho muzeiu u Lvovi [White pages in the history of the National Museum in Lviv] In: *Litopys Natsionalnogo Museiu u Lvovi im. Andriya Sheptytskogo*. 1 (6). 5 – 29.

- BAŁUS, W., 2005, Historia sztuki wobec nauk historycznych [History of art within of historical sciences]. W: *Dzieło sztuki: źródło ikonograficzne czy coś więcej?* (Red. M.Fabiański), Warszawa, 37–44.
- BOCHNIAK, A., 1948, *Zarys dziejów polskiej historii sztuki* [An outline of the history of Polish art history]. Kraków.
- BRYL, M., 2000, Jan Bołoz-Antoniewicz /1858-1922/. W: *Rocznik Historii Sztuki*. T. XXXVI, Wydawnictwo PAN WDN, 7 –20.
- CHEREPANOVA, S. ed., 1996, Volodymyr Ovsiiichuk: Bibliografichnyi pokazhchyk [Volodymyr Ovsiiichuk: Bibliographic index], Lviv: Kameniar.
- DZIUBAN, R., 2011, Vtraty kulturnykh tsinnosti Lvova (1939 – 1953): istoriohrafii i dzherelna baza [Loss of cultural values of Lviv (1939 – 1953): historiography and sources]. In: *Zapysky Lvivskoi Naukovoï Biblioteki im. V. Stefanyka*. 3(19). 442 – 464.
- FILEVYCH, N., 2011, *Do stolittia vid dnia zasnuvannia: Lvivska Galereia mystetstv. Kolektyv ta yoho dyrektor* [Up to the Centenary since its Founding: Lviv Art Gallery. The Team and its Director]. Lviv: Centr Europy.
- FILEVYCH, N., 2007, Lvivska Galereia mystetstv. Khronika 1907–1947 [Lviv Art Gallery. Chronicle of the 1907–1947]. Lviv.
- GIEYSTOR-MIŁOBĘDZKA, E., 2000, Polska historia sztuki – jej konserwatyzm i próby jego przezwyciężenia [Polish art history – its conservatism and attempts to overcome it]. W: *Kultura Współczesna*. Vol. 4 (26), 58–76.
- GRONEK, A., 2016, Mieczysława Gębarowicza badania nad ukraińskim ikonostasem. [Mieczysław Gębarowicz's research on the Ukrainian iconostasis]. W: *Mieczysław Gębarowicz. Najstarszy ikonostas cerkwi wołoskiej we Lwowie. Dzieje zabytku oraz jego znaczenie w przemianach malarstwa cerkiewnego i sztuki ukraińskiej*. Wrocław, 72 –78.
- HAKH I., 2014, Natsionalnyi Muzei u Lvovi: Chasy radianski [National Museum in Lviv: Soviet Times] *Zbruch*. Available from: :<https://zbruc.eu/node/24093> [Accessed: 18th March 2024].
- HORBAN', I., 2008, Bahatokulturnist muzeinoho landshaftu Lvova ta muzeine zhyttia u totalitarnii derzhavi [Multiculturalism of Lviv's Museum Landscape and Museum Life in a Totalitarian State] In: *Suchasnyi muzei: mizh skarbnytseiu ta pidpriemstvom. Materialy mizhnar. konf. 8–10 zhovtnia 2006 r. v m. Chernivtsi*. Lviv. 90–96.
- HORBAN', I., 2023, Muzeini zbirky ukraïnskoi hromady Lvova u period mizh dvoma svitovymi viinamy [Museum collections of the Ukrainian community of Lviv in the period between the two World Wars]. In: *Narodoznavchi zoshyty*. 4(172). 858 –868.
- KOST'-HRYHORCHUK, L., 2008. Peredmova. *Ilarion Svetsitskyi. Bibliografichnyi pokazhchyk*. [Preface. Ilarion Svetsitsky. Bibliographic index]. Series: Ukrainian bibliography. Lviv: Vydavnytstvo LNU im. I. Franka.
- LEVYTSKA. M., 2025. Bypassing Ideological Traps: Spviet non-Marxist art history in Lviv. In: *Entangled Art Histories in Ukraine*. Demchuk S. & Levchenko I. eds. Routledge: Taylor&Francis Group, 190 – 200.
- LIVINGSTONE, D. N., 2019, Putting Science in Its Place: Geographies of Scientific Knowledge. University of Chicago Press.
- LUTSKYI, O., 2009, Pryborkannia inteligentsiji (1939-1953). [Taming the intelligentsia (1939–1953)] In: *Reabilitovani istoriyeiu, in 27 Vol. :Lvivska oblast* (Lytvyn M. ed.). Lviv: Vydavnytstvo Astroliabia. Vol.1. 581 –595.
- MAN'KOVSKA, R., 2017, Deformatsiini protsesy v muzeinytstvi: zakhidnoukraïnski oblasti v 1939-1950-kh r. [Deformational processes in museum studies: Western Ukrainian regions in 1939-1950s] In: *Kraieznavstvo*. 3-4. 239 –255.

- Available from: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/168911/26-Mankovska.pdf?sequence=1> [Accessed: 18th April, 2024]
- MAŃKOWSKI, T., 1934, *Życie naukowe współczesnego Lwowa* [The scientific life of contemporary Lviv], In: *Nauka Polska*, T.XIX.
- MATELSKI, D., 2004, Polityka okupantów wobec polskich dóbr kultury na Kresach Wschodnich Drugiej Rzeczypospolitej w latach II Wojny Światowej [The policy of the occupiers towards Polish cultural property in the Eastern Borderlands of the Second Polish Republic during World War II]. In: *Archiwa, Biblioteki i Muzea kościelne*. 82. 143 –176.
- MATWIJÓW, M., 2013, Mieczysław Gębarowicz (1893-1984). Uczony i opiekun narodowych dóbr kultury. [Mieczysław Gębarowicz (1893-1984). Scholar and guardian of national cultural treasures] Warszawa: DiG.
- MATWIJÓW, M., 1996, Walka o lwowskie dobra kultury w latach 1945-1948 [The fight for Lviv's cultural assets in 1945-1948] Wrocław: Ossolineum.
- NICIEJA, S., 1994. Pośmiertne życie polskiego Lwowa [The Posthumous Life of Polish Lviv]. In: *Zeszyty Historyczne*. Z.109, 1994;
- PAVLYSHYN, A., 2021, Narodzheni u Lvovi. [Born in Lviv] In: „Nam i dali zahrozhui vichnist”, 2d ed., Kyiv: Dukh i Litera, 2021. 17 –22.
- PIWOCKI, K. 1967, Lwowskie środowisko historyków sztuki [Lviv art historians' milieu] In: *Folia Historiae Artium*. Vol.4. 117 –125. DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.20353#0131>
- POSATSKA, D., 2008, Natsionalnyi muzei u Lvovi pid chas nimetskoj okupatsii (1941-1944): khronika podii [The National Museum in Lviv during the German occupation (1941-1944): a chronicle of events] In: *Litopys Natsionalnogo Muzeiu u Lvovi im. Andriya Sheptytskogo*, 6, 9-26.
- POSATSKA, D., 2010, Vtrachene: 1941, 1947 –1953 roky [Lost: 1941, 1947 –1953 years]. In: *Litopys Natsionalnogo Muzeiu u Lvovi im. Andriya Sheptytskogo*. 7 (12). 95–97.
- REDZIK, A. ed., 2015, *Academia Militans. Uniwersytet Jana Kazimierza we Lwowie*. [Academia Militans. Jan Kazimierz University in Lviv]. Kraków: Wydawnictwo Wysoki Zamek.
- RIABCHUKOVA, F., 2012. Muzeinytstvo na zakhidnoukrainskykh etnichnykh zemliakh u 1939–1941 rr. [Museum work in Western Ukrainian ethnic lands in 1939–1941]. In: *Volynskiy muzeinyi visnyk: muzei, doslidzhennia ta zberezhennia pamiatok kulturnoi spadshchyny zakhidnoukrainskykh etnichnykh zemel*. 4. 12–20.
- RIZUN, I., 2010. Vysvitlennia diialnosti Natsionalnogo muzeju u Lvovi na storinkakh gazety "Meta" (1931-1939) [Coverage of the activities of the National Museum in Lviv in the pages of the newspaper "Meta" (1931–1939)] In: *Litopys Natsionalnogo Muzeju u Lvovi im. Andriya Sheptytskogo*. 7 (12). 112–113.
- SAS-ZALOZIECKY, Wladimir. *Dictionary of Art Historians*. Available from: URL: <https://arthistorians.info/saszalozieckyy/> [Accessed: 18th April, 2024].
- SLIVKA, Y., HALAICHAK, T., 1996, *Kulturne zhyttia v Ukraini. Zakhidni zemli. Dokumenty i materialy. T.2: 1953- 1966*. [Cultural life in Ukraine. Western territories. Documents and materials. V. II: 1953 – 1966]. Kyiv: Naukova Dumka.
- STANKEVYCH, M., 1998, Antin Budzan: shyrota doslidnytskykh interesiv [Antin Budzan: The breadth of researches interests] In: *Narodoznawchi zoshyty*, 6 (24).
- SYDOR, O., 2004, Natsionalnyi muzei u Lvovi v istorii muzeinytstva Halychyny kintsia XIX – pochatku XX st. [The National Museum in Lviv in the history of museum work in Galicia in the late 19th and early 20th centuries], In: *Litopys Natsionalnogo Muzeju u Lvovi im. Andriya Sheptytskogo*, 3 (8), 5–33.

**Осередки мистецтвознавчих досліджень у Львові:
трансформації повоєнного десятиліття (1946-1950-ті рр.)**

Представлена стаття є результатом вивчення контекстуальних параметрів розвитку історії мистецтва як наукової дисципліни у Львові в радянський період середини ХХ ст. Одним із чинників саме такої постановки питання про «трансформації повоєнного десятиліття (1946-1956 рр.)» є хронологія становлення і діяльності багатьох провідних істориків мистецтва Львова другої половини ХХ ст., чії публікації сформували своєрідний канон українського мистецтвознавства.

Метою статті є дослідження діяльності інституцій, які продовжували, відновлювали чи розпочинали дослідження історії мистецтва в реаліях повоєнного Львова 1940-1950-х років, через призму індивідуальних життєвих траєкторій та досягнень їх окремих представників. Відштовхуючись від постатей І.Свенціцького, Вл.Подляхи, М.Гембаровича, П.Жолтовського, Б.Возницького, В. Овсійчука, та опираючись на документальні джерела та історіографію, здійснено спробу реконструювати інституційну динаміку змін, зумовлених ідеологічними вимогами повоєнного радянського режиму.

Методологія дослідження орієнтована на історичні методи «ситуаційного знання» та позиціонування, а також – на мережевий підхід, притаманний вивченню персоналій у системі середовища і професійних контактів.

Результати. Важливим внеском мережевого підходу стало окреслення динаміки перетворень в існуючих та нових наукових та музейних установах Львова міжвоєнного періоду. Було визначено особливості «переформатування» їх під ідеологічні завдання сталінської програми колонізації західних територій України, захоплених після 1939 р., показані через організаційні механізми їхньої наукової діяльності. Також було проаналізовано внесок головних постатей, залучених до мистецтвознавчих досліджень у Львові. Зокрема, у статті контекстуалізовано окремі етапи наукової діяльності П. Жолтовського, О. Збронець, Б. Возницького. Головну увагу було зосереджено на балансі індивідуального професійного вибору та офіційних вимог і директив, які висувалися до мистецтвознавства радянськими функціонерами.

Висновки розкривають суть ідеологічних трансформацій музейних та наукових установ Львова повоєнної декади, нав'язаних радянською владою, та демонструють елементи непрямого спротиву, який науковці кількох поколінь чинили тоталітарній системі. Водночас у статті актуалізовано низку позицій, перспективних для подальшого вивчення історіографії українського мистецтва в епістемологічній парадигмі.

Ключові слова: історія мистецтва, повоєнний Львів, трансформації, наукова програма.

Мар'яна Левицька, доктор історичних наук, кандидат мистецтвознавства, Інститут народознавства НАН України, старший науковий співробітник відділу мистецтвознавства (Україна).

Mariana Levytska, Dr Hab in History, PhD in Art History, The Ethnology Institute of the National Academy of Sciences of Ukraine, Senior Researcher of the Department of Art Studies (Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0977-4470>

Received: 12.10.2025

Advance Access Published: October, 20