



Валентина Хархун

Музеї комунізму в контексті польської музеальної політики¹

У статті проаналізовано музеальну політику в Польщі на сучасному етапі. Основна увага зосереджена на музеях, котрі документують історію ХХ століття, передовсім музеях комунізму. Вони дослідженні в контексті війни пам'ятей, формуванні різних комеморативних практик.

Ключові слова: пам'ять, політика пам'ятей, комеморативні практики, музеї комунізму.

The article deals with the contemporary museum politics in Poland. The author draws attention on the museums which documented the history of the 20th century, on the museums of communism in particular. They are analyzed in the context of memory wars, formation of various commemorative practices.

Keywords: memory, politics of memory, commemorative practices, museums of communism.

1. «Історія» в новочасних польських музеях

Польські історики й публіцисти стверджують, що після 1989 року держава й публічні медіа відвернулися від історії. Кшиштоф Маліцький констатує: «Першу декаду після змін, які приніс Круглий стіл, можна назвати періодом “утечі від пам'ятей”»². Дослідник вважає, що таку нехить до історії та пам'ятей як її інтегральної частини пододала не якась революційна подія, а створення музею Варшавського повстання, відкритого для відвідувачів у 2004 році. Його ініціатором, як стверджує пам'ятна табличка, був тодішній мер Варшави, а згодом президент Польщі Лех Качинський, завдяки активним зусиллям якого в поль-

ському дискурсі зарясніло поняття «історичної політики», мобілізувалися державні інституції, відповідальні за пам'ять, а польське суспільство почало обговорювати дражливі питання, що стосуються історії.

У цьому контексті появу музею Варшавського повстання можна розглядати як революційну подію, що оприявнила зміни в політиці пам'ятей та визначенні основних музеальних тенденцій. У музеї представлена інтерактивна атракційна нарація про період нацистської окупації Варшави, придушене повстання, унаслідок якого була тотально знищена частина міста й велика кількість його населення. Фабульна нарація ґрунтується на величезній кількості фактажу, деталізованого, зокрема, в календарних листках, які фіксують дні повстання і які відвідувачі, розшукуючи в різних куточках музею, можуть забирати з собою. Однак фактажність націлена на «відрив від реальності» та створення міфу про героїчну боротьбу поляків про незалежність, котрий став основоположною цеглиною в розбудові новочасної політики пам'ятей в Польщі.

Незважаючи на те, що музей, як і саме Варшавське повстання, отримали неоднозначну оцінку в польському суспільстві й серед істориків, зокрема йдеться про вимірювання жертвності в термінах героїчності, його міфологізуюча функція глобалізується. Велику частину урбаністичного простору

¹ Стаття виконана під час стажування автора в польських університетах як лауреатки нагороди ім. Івана Виговського. Тема наукового проекту: «Війна пам'ятей. Музеї комунізму в Центрально-Східній Європі».

Поняття «музеї комунізму» в цьому дослідженні передбачає широкий смисловий спектр і охоплює всі типи музеїв, які документують «соціалістичну» чи «комуністичну» добу: це музеї соціалістичного повсякдення, музеї опору, музеї окупації, музеї соцреалізму тощо.

² Malicki K. Europejski uniwersalizm czy polska martyrologia? Spór o przekaz historii w polskich muzeach w latach 2004–2013 // *Przeszość w dyskursie publicznym* / pod. red. Andrzeja Szpocińskiego. – Warszawa: Wydawnictwo naukowe «Scholar», 2013. – S. 250.

Варшави використано для створення пам'яті завдяки пам'ятникам повстанцям, пам'ятним табличкам та пам'ятним місцям. У музеї Волі, який можна в певному сенсі вважати «супутником» музею Варшавського повстання, часто демонструються експозиції, присвячені згаданій історичній події. У 2014 р. було створено фільм «Місто 44», який додає екранного виміру цьому міфу, доповнює його «поп-формат».

Величезний успіх музею Варшавського повстання, який визнають навіть його найзапекліші критики, стимулював у Польщі музеальний бум. У 2010 р. у Варшаві з'являється музей Шопена. Того ж року – музей «Фабрика Шиндлера», який разом із двома іншими створює «трасу пам'яті», що документує події в Кракові за часів нацистської окупації. У 2014 р. відкрилися постійні виставки в Європейському центрі Солідарності в Гданську та музеї Історії польських євреїв у Варшаві. У 2015 р. заплановано відкриття виставки в музеї Другої світової війни у Гданську, навколо якого розгортаються запеклі дискусії¹.

Окрім музею Шопена, усі інші музеї можна в різний спосіб співвіднести з поняттям «історичного музею». Привертає увагу те, що всі музеї документують чітко визначений період – 1939–1989 рр., тобто час нацистської та комуністичної окупації. Стає очевидним, по-перше, звуження горизонту історичної пам'яті, про яке пише, зокрема, Барбара Шацька², по-друге, зазначений період розглядається як найбільш оптимальний для розбудови нової політики пам'яті в музеях.

Більшість музеїв, які документують злочини нацизму, були створені в період PRL-у (Polska Republika Ludowa)³. Вони розташовані в колишніх приміщеннях гестапо, в'язницях чи концтраційних таборах. Їх часто кодифікують як меморіали (miejsca pamięci) чи мартирологічні музеї, в оповіді яких домінує образ жертви й ката. Їх кількість значна, що помітно вирізняє Польщу на музеальній мапі Європи: стільки музеїв, розташованих у «місцях пам'яті» жертв нацистської окупації, очевидно, не має жодна інша країна. Серед

цих музеїв домінують ті, що пов'язані зі створенням пам'яті про Голокост. Найвідоміші вже функціонують як культурний знак – це Державний музей-меморіал Аушвіц-Біркенау і Державний музей-меморіал на Майданку.

На сьогодні помітні кілька тенденцій, пов'язаних із подібними музеями. По-перше, модернізація виставкового потенціалу та відкриття нових музеїв-меморіалів, як, скажімо, відділення музею на Майданку в Белжці та Собіборі. Для них характерне ускладнення музеальної нарації, заміна домінант у репрезентації «реальної смерті» на «смерть символічну»⁴. По-друге, створення музеїв, які подають історію Голокосту в ширшому контексті чи більшій історичній перспективі. Приміром, у музеї «Фабрика Шиндлера» використано маркетинговий підхід: назва музею відсилає нас до популярного оскаронного фільму Стівена Спілберга «Список Шиндлера», сам музей знаходиться у приміщенні колишньої фабрики, але постійна виставка присвячена Кракову періоду нацистської окупації. Уся експозиція постає як діалог, а інколи як спростування «поп-змісту», закладеного у фільмі. Тема Шиндлера з'являється в експозиції спочатку фрагментарно, а потім «натуралізується» в його кабінеті, який зберігся до сьогодні. Єврейська тема, хоч і є панівною, постає в ширшому контексті – оповіді про окупований Краків: арешти університетських професорів, особливості щоденного життя краків'ян за окупації, поява опору тощо. Історико-культурний контекст додає нових нюансів до осмислення трагедії Голокосту.

У музеї історії польських євреїв застосували не синхронне, як у попередньому випадку, а діахронне розширення контексту. Тема Голокосту подається в контексті життя євреїв на теренах Польщі протягом багатьох століть, а євреї розглядаються як органічна частка польського народу (знаменні кілька прикладів, зокрема участь євреїв у Варшавському повстанні та «Солідарності»). Музей утілює найновіші історико-політичні та музеальні тенденції, пов'язані з новим статусом Польщі як частини Євросоюзу: нарація підпорядкована понаднаціональним цінностям. Вони увиразнюються, якщо згадати те, що музей історії Польщі досі знаходиться в процесі становлення.

З погляду нараційного ці музеї вирізняють польську політику пам'яті тим, що «прив'язують» образ жертви переважно до пам'яті про на-

¹ Див. більше: Malicki K. Europejski uniwersalizm czy polska martyrologia? Spór o przekaz historii w polskich muzeach w latach 2004-2013 // Przeszość w dyskursie publicznym / pod. red. Andrzeja Szpocińskiego. – Warszawa: Wydawnictwo naukowe «Scholar», 2013. – S. 249–263.

² Шацька Б. Зміни ставлення до минулого в Польщі після 1989 року // Україна модерна. – 2009. – № 4. Пам'ять як поле змагань. – С. 177.

³ Саме ця аббревіатура найчастіше вживається на позначення періоду 1944–1989 рр. і в історіографічних розвідках, і в публічному дискурсі, і в повсякденності. Поняття «соціалістична Польща», тим більше «комуністична окупація», уживаються значно рідше.

⁴ Ziemińska-Witek A. Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu. – Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2011. – 292 s.

цистську окупацію. Звичайно, у Польщі багато пам'ятних місць, пам'ятників, меморіалів тощо, які вшановують жертви комуністичного режиму. Такі об'єкти з'являються, вони сумлінно каталогізовані та описані¹, насамперед завдяки активній діяльності Ради охорони пам'яті боротьби й мучеництва (Rada ochrony Pamięci walk i Męczeństwa).

Однак, на відміну від більшості країн, які зазнали комуністичного терору, у Польщі не створено жодного музею, який би документував злочини комунізму або трактував його як окупацію. Відсутність такого музею за очевидної музеальної активності виглядає дуже симптоматичною. Відповіді слід шукати в сучасній рецепції періоду PRL і в тому, як формується пам'ять на рівні державному, і як репрезентована пам'ять приватна.

2. Пам'ять про PRL

Протягом періоду III Республіки (1989–2004) PRL – головний предмет публічних дискусій, основна мета яких – визначити основні підходи в оцінці недавнього минулого. Вступ Польщі до ЄС додає до цього завдання ще один вимір: синхронізувати польську пам'ять про комунізм із політикою пам'яті, виробленою в інших європейських країнах, створити «спільне поле» пам'яті, постулювати польський контекст як визначальний у формуванні загальноєвропейської пам'яті про комунізм.

Можна вирізнити трьох «акторів», які визначають/відбивають політику пам'яті про комунізм. Це політичні партії, професійні історики та суспільство, які презентують, з одного боку, різні версії пам'яті, з іншого – ці версії часто взаємопов'язані та взаємозумовлені.

Ще 1997 р. Лешек Кочанович зауважив основоположну роль Круглого столу у формуванні політики пам'яті про комунізм у Польщі². На Круглому столі тодішня компартійна верхівка разом із представниками опозиційної «Солідарності» дійшли згоди, результатом якої стали перші незалежні вибори, а отже, інституційне повалення комуністичного режиму. З одного боку, Круглий стіл, що став значною подією в новочасній європейській історії, забезпечив безкровну зміну влади, подаючи приклад для інших посткомуністичних країн у розв'язанні конфлікту. З іншого боку, значно ускладнив «прощання з комуніз-

мом». Участь у Круглому столі дала можливість представникам старого режиму стверджувати, що зміни, які відбулися, це також і їхня заслуга. Реформований, а не викорінений комунізм унеможливив повноцінну люстрацію, на предмет якої не було досягнуто суспільного консенсусу.

Аналіз коммеморативних практик, націлених на створення пам'яті про Круглий стіл, дозволяє авторам колективної монографії «Двадцять років після комунізму» виявити специфіку польської політики пам'яті. Польща, разом із Угорщиною та Словенією, потрапляє у категорію, визначену як нецілісний фрагментарний режим пам'яті (fractured and fragmented memory regime). Для неї характерні чотири чинники: «реформований комунізм, отримане в результаті перемовин визволення, сильна екс-комуністична соціально-демократична партія і сильний розкол між лівими й правими»³.

Представники різних політичних таборів намагаються «приватизувати» історію через відповідне її тлумачення: ліві подають її реформовано-адаптаційне бачення, праві – радикально-заперечувальне. Їхній прихід до влади й запровадження відповідної політики пам'яті чітко індексує суспільна синусоїда. Опитування 2002 року виявило зростання позитивної оцінки урядів часів PRL, порівняно зі статистичними даними з 1994–1998 рр. Такі зміни П. Т. Квятковський пояснює тим, що, на думку опитаних у 2002 р., мала вплив атмосфера політичного життя після успіху лівих у президентських виборах 2000 р. і парламентських у 2001 р.⁴. Перемога правої партії «Право і справедливість» у 2005 р. знаменувала радикалізацію у ставленні до комуністичного минулого, що виявилось, зокрема, у тотальному перейменуванні комуністичної топографії.

Незважаючи на політичну різновекторність у публічно контрольованому політичному просторі, можна відстежити «стабілізаційні домінанти», пов'язані з діяльністю державних інституцій, або незалежних інституцій, які в різний спосіб підтримуються владою. Найдавніша серед них – це незалежний недержавний центр «Карта». Він був підпільно заснований ще в 1980-х рр., займався виданням журналу «Карта» та збиранням східного архіву – документуванням історії Радянського Союзу та опору за часів комуністичного режиму. З 1989 р. центр діє легально, спонсорується Міні-

¹ Див. про це більше: Krajewski K. O grobach i miejscach pamięci ofiar komunistycznego aparatu bezpieczeństwa // Przeszłość i pamięć. – 2000. – № 4. – S. 32–41.

² Koczanowicz L. Memory of politics and politics of memory. Reflection on the construction of the past in post-totalitarian Poland // Studies in East European Thought. – 1997. – Vol. 49. – № 4. – P. 261.

³ Twenty Years After Communism. The Politics of Memory and Commemoration / Edited by Michael Bernhard and Jan Kubik. – Oxford University Press, 2014. – P. 277.

⁴ Kwiatkowski Piotr. Pamięć zbiorowa społeczeństwa polskiego w okresie transformacji (seria: Współczesne Społeczeństwo Polski wobec Przeszłości, t. 2). Warszawa: Wydawnictwo naukowe «Scholar», 2008. – S. 320.

стерством освіти й багатьма польськими та міжнародними організаціями. У 1991 р. було засновано архів PRL, який документує досвід людей за часів соціалістичної Польщі. Однак, слід зауважити, що йдеться передовсім про дисидентів та опозиціонерів. Такий звужений фокус може бути пояснений підпільним досвідом самих організаторів центру. Звідси тематична специфіка його діяльності: співробітники організовують конференції та зустрічі зі свідками комуністичного терору, запровадження військового стану, опору комуністичному режиму.

У 1998 р. створено Інститут національної пам'яті (IPN – Instytut Pamięci Narodowej), основна мета якого – зберігання, оприлюднення й використання архівів служби безпеки часів комуністичного режиму. Дослідники належно оцінюють діяльність Інституту, однак висловлюють кілька застережень. IPN, зважаючи на статус, людські й фінансові ресурси, займає домінуючу позицію у створенні версії польської історії, він визначає шляхи й способи того, як поляки мусять пам'ятати історію. Така інституалізація історії загрожує незалежності та науковості здійснюваних досліджень. Окрім того, співробітники працюють переважно з архівами служби безпеки, мета яких полягала в контролі за опозиційним рухом, нелегальною діяльністю. У результаті створюється одноплосинна візія соціалістичної Польщі з панівними темами злочинності комуністичної влади та опору тоталітарному режимові. Слід зауважити, що IPN – державна інституція, вона напряму контролюється державою, а отже, тією політичною силою, яка приходить до влади. Такий політичний контроль, «тоталітаризація» історії ставить під питання автономність статусу інституції та її культурно-освітніх програм.

Серед найновіших трендів у польській історіографії помітний стратегічний поворот: з'являється багато досліджень, ґрунтованих на статистичних даних, які допомагають вивчити настрої суспільства, його пам'ять про часи PRL. Такий інтерес пов'язаний із визнанням суспільства як «актора» у створенні новочасної візі історії. Незважаючи на активну політику пам'яті, впроваджену владою й підтримувану частиною професійних істориків, суспільство заявляє своє право на власну пам'ять, часто як альтернативу державним проектам.

Показовим є те, що через півроку після вступу Польщі до ЄС щочетвертий анкетований респондент стверджував, що повернення до колишньої комуністичної системи сприяло б розв'язанню політичної проблеми III Республіки¹. Ставлення

до PRL яскраво ілюструють статистичні дані опитувань, здійснених у 1987, 2003, 2004, 2006 рр. У відсотках позитивна / негативна відповідь виглядає так: 63 % / 21 %; 43 % / 34 %; 47 % / 36 %; 40 % / 37 %. Отже, можемо констатувати стабільно високий процент позитивної оцінки PRL. Проте, як зауважує П. Т. Квятковський, слід звернути увагу на малий процент респондентів, які однозначно позитивно оцінюють PRL (5 %, 7 %, 4 %, 7 %) у порівнянні з тими, які оцінюють «радіше позитивно» (58 %, 36 %, 43 %, 33 %).

Аналіз статистичних даних та анкетних опитувань дозволяють П. Т. Квятковському визначити три образи PRL в колективній пам'яті поляків. Позитивно-ностальгійний образ PRL створюють ті, хто найважче пережив процес трансформації й соціальні його характеристики визначають так: «старий, бідний, на низькій соціальній сходинці, погано освічений». Серед основних позитивних ознак PRL названо такі: матеріальний чинник; почуття стабільності; підтримка громадян у сфері освіти, здоров'я, соціального забезпечення; форми товарищескості, переконання, що в часи PRL панував порядок.

Критичний образ PRL в основному формують молоді, добре освічені люди, які мають немалу зарплату й займають високі соціальні шаблі. Зміст такого образу визначають такі чинники: брак політичної свободи; символічне насилля, що полягає в нав'язуванні суспільству певної ідеології; відсутність свободи слова; життя в брехні; труднощі щоденного життя; прорахунки в економіці.

Третій образ PRL – нейтральний – ґрунтується на формулі «просто була» й відповідає такій настанові: час PRL заслуговує на пошану як фрагмент польської історії. Прихильники такого образу PRL наполягають на відділенні ідеологічного проекту та його реалізації від суспільного плину життя. 45 років (1944–1989) зображуються як сповнені працею, щоденними клопотами, суспільними змінами, що відбувалися незалежно від панівного устрою.

П. Т. Квятковський стверджує, що альтернативність рецепцій PRL не дозволяє вписати цей час у канон національної традиції. Узагальнений образ PRL в пам'яті сучасних поляків виглядає так: «погана держава, яка однак піклувалася про своїх звичайних громадян, забезпечуючи їм життя на посередньому рівні, але зате передбачуване, стабільне й неспішне»².

¹ Там само. – С. 329.

² Kwiatkowski Piotr. Pamięć zbiorowa społeczeństwa polskiego w okresie transformacji (seria: Współczesne Społeczeństwo Polski wobec Przeszłości, t. 2). Warszawa: Wydawnictwo naukowe «Scholar», 2008. – С. 348.

Три «гравці» – державна політика, історики, суспільство – оперують різними підходами у створенні пам'яті про PRL. На державному рівні відбувається витіснення й маргіналізація знаків PRL, що виявляється у зміні календарних свят; перейменуванні топографії; переоцінці діяльності періоду Армії Людової й вивіщення Армії Крайової; критичне переосмислення подій періоду PRL. На рівні державному, інституційному («Карта», IPN), завдяки частині істориків визначається вузький інтерпретаційний коридор для оцінки PRL: це зосередженість на тематиці злочинств комуністичного режиму та антикомуністичний опір.

Суспільні запити, принаймні як свідчить високий процент позитивної оцінки PRL, вимагають натомість врахувати приватний досвід щоденного життя в соціалістичній Польщі, а отже, значно розширити інтерпретаційний коридор за рахунок долучення альтернативної тематики.

Така варіативність у державній політиці та суспільних очікуваннях впливає на створення образу PRL у музеях, виявляючи складність рецепції цього явища та багатоаспектність у типології музеєфікації комунізму.

3. Галерея соцреалізму в Козлувці як перша спроба музеєфікації комунізму

Галерея соцреалізму – це підрозділ музею, який знаходиться в колишній шляхетській резиденції Замойських у Козлувці. Сам музей – один із найдавніших подібного типу, заснований у 1944 р. У 1955–1977 рр. тут діяло центральне музейне сховище Міністерства культури й мистецтва. На початку 1960-х рр. до цього сховища почали надходити зразки соцреалізму, які, зважаючи на політичні зміни, втратили свою нагальну актуальність. У 1950-х рр. ці об'єкти були відібрані й закуплені Міністерством на виставках, тому в сховищі зібрано найяскравіші зразки польського соцреалізму в скульптурі й живописі.

Виставковий період галереї почався у 1990 р. експозицією «Дихання Сталіна. Мистецтво у боротьбі за соціалізм», у якій репрезентовано картини й скульптури. 20 травня 1994 р. відкрилася галерея соцреалізму, появу якої забезпечив тодішній директор музею Кшиштоф Корнацький. Для її осмислення слід зосередитися на аналізі трьох контекстів: концепції кураторів, просторової і змістової організації виставки, рецепції галереї відвідувачами.

Концепцію кураторів можна прослідкувати за публікаціями Яцека Щепаняка, куратора галереї, який тлумачить соцреалізм у політико-ідеологічному

контексті й дає йому однозначно негативну оцінку, пов'язуючи з пропагандою, насиллям, відсутністю свободи. Він стверджує, що «головною метою доктрини соціалістичного реалізму було ув'язнення митців і переконання суспільства в тому, що влада всемогутня навіть у сфері мистецтва»¹.

Тлумачення локусового оксиморону – основа концепції, яку пропонують куратори галереї. Я. Щепаняк визнає: галерея нагадує, що мистецтво соцреалізму є частиною історії Європи. Водночас він говорить, що зразки європейської культури, твори греко-римської, юдео-християнської традиції, представлені в палаці, у галереї протиставлені [підкреслення моє – В. Х.] аристократичній продукції на службі політичної утопії й тоталітарної системи². Я. Щепаняк констатує: «Оскільки палац у Козлувці – це приклад охорони європейської спадщини, галерея становить пересторогу перед однією з найбільших для неї загроз»³. Отже, в інтерпретації куратора виставка в палаці презентує «високе» європейське мистецтво, тоді як галерея, виставляючи «низьке» мистецтво, виконує доповнювальну історико-політичну роль «застороги». Звідси й статус галереї, яка кваліфікується не як мистецька, а як історико-мистецька, а для покоління, яке пам'ятає часи PRL, – політична⁴.

Постає питання, наскільки виставкова нарація відтворює позицію куратора? Основний тип музеальної організації – колекційний, не переобтяжений інтерпретацією. Ефект «сховища», згромадженого величезною кількістю предметів, – найбільш відчутний у галереї. Експозиція складається з двох частин. Перша – на відкритому просторі – парк скульптур, який нагадує зменшену копію парку Мементо в Будапешті чи парку Грутас у Литві. Друга частина знаходиться в приміщенні й складається в основному зі скульптур і картин. Виставка доповнена аудіовізуальним матеріалом із часів PRL, що має створювати фон для ефективнішого споживання виставкової інформації, «вживання» в часовий контекст.

Картини й скульптури розташовані за тематичними групами, серед яких переважає робітнича тема, міжнародні вожді пролетаріату, окреме місце відведено Болеславу Беруту – першому керівникові PRL і одному з головних «героїв» соцреалістичної іконо-

¹ Szczepaniak J. Sztuka narzucona i wyrzucona. 10 lat Galerii Sztuki Socrealizmu w Kozłowie // Socrealizm. Fabuły-komunikaty-ikony / pod red. K. Stępnik, M. Piechota. – Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2006. – S. 514.

² Szczepaniak J. Socrealizm. Muzeum Zamoyskich w Kozłowie, 2003. – S. 3.

³ Там само. – S. 17.

⁴ Там само. – S. 10.

графії в Польщі. В експозиції присутні тільки назва об'єктів та їхні автори, зрідка – невелика додаткова інформація, наприклад, подано життєпис Б. Берута. Очевидно, що основний наголос зроблено на самоцінності експонатів, які презентують унікальні зразки польського соцреалізму.

Відвідувач залишається сам на сам із колекцією і навіть із відповідною підготовкою нездатний відчитати надзавдання кураторів. Скажімо, не зрозуміло, як можна відстежити пропагандистську роль соцреалізму в контексті PRL? Як осмислити специфіку польського соцреалізму на експонованих предметах мистецтва? Як соцреалізм уплинув на долі митців, представлених на виставці? У чому його загроза й небезпека?

Така відсутність нарації значно ускладнює прочитання виставки й свідчить про величезний розрив між соціально-політичними настановами кураторів та способами репрезентації соцреалізму в музеї. Як не дивно, але ця нараційна герметичність не вплинула на кількість відвідувань. Серед відвідувачів можна виділити дві групи. Перша – це ті, хто відвідує галерею з науковою чи мистецькою метою. Так, наприклад, на матеріалі козлувської колекції була написана монографія Йоланти Студзінської¹. Друга – «нефакхові» відвідувачі. Незважаючи на віддаленість Козлувки від головних комунікаційних трас, за десять років її відвідали півмільйона туристів². Очевидно, їх приваблює унікальність явища галереї соцреалізму, єдиної в Польщі й до останнього часу єдиної в усій Європі³. Велика популярність галереї підважує інтенції кураторів, які зводять її до статусу «додатку» з політичним змістом. Скажімо, у рецепції відвідувачів відчутним є виділення галереї з музеального контексту, функціонування її як окремої автономної одиниці. Питання «чи були Ви в Козлувці?» означає передовсім відвідування галереї соцреалізму. Така редукація місця й усього музеального комплексу вказує на великий інтерес до цього явища. Прикметною в цьому контексті може бути інформація про те, як учителі відвідали галерею соцреалізму й разом – палац⁴. Очевидно, для більшості відвідувачів галерея соцреалізму в Козлувці – це різновид туристичної

атракції, у якій задокументовано мистецький пласт епохи PRL, котрий кожен повинен відчитувати самостійно.

4. «Музей у розбудові»: нездійсненні проекти музеєфікації комунізму

Одне з найцікавіших явищ у польській музеєфікації комунізму – це історія двох довгорічних допоки нереалізованих проектів: Музею пам'яті комунізму Socland у Варшаві та музею PRL у Новій Гуті (Краків). Це два автономні проекти, здійснювані різними командами, історія постання яких виявляє «болючі» точки у створенні музеальної пам'яті про часи PRL.

Фундація Socland була створена 1998 року архітектором Чеславом Білецьким, режисером Анджеем Вайдою та митцем Яцеком Федоровичем за підтримки групи польської інтелігенції. Ізабелла Мейн⁵ наголосила на специфіці біографії засновників фундації та її членів. Більшість із них за часів PRL були в опозиції, а в період незалежної Польщі брали активну участь у політичному житті країни⁶, здобули більший вплив як відомі культурні діячі. Це зумовлює особливості проекту Socland, що, виявляється передусім у назві й основній концепції. Поняття-метафора Socland відсилає до поп-культурного символу Дійснейленду і вказує на значимість атракційної частини проекту. Визначення «музей комунізму», яке довгий час функціонувало як друга частина назви⁷, було замінено на «інтернаціональний музей пам'яті комунізму»⁸. У такий спосіб, як свідчить Чеслав Білецький, організатори хотіли забезпечити себе від закидів щодо пропагандистської мети музею. Окрім того, ця заміна виявляє особливості підходу організаторів до створення концепції, яка ґрунтується на виявленні тоталітарної, насильницької суті комунізму та у виразненні різних форм опозиційності комуністичним режимам.

⁵ Main Izabella. How Is Communism Displayed? Exhibitions and Museums of Communism in Poland // Past for the eyes. East European Representations of Communism in Cinema and Museums after 1989 / Oksana Sarkisova and Péter Apór. New edition [online]. Budapest: Central European University Press, 2008 (generated 03 April 2015). Available on the Internet: <<http://books.openedition.org/ceup/637>>

⁶ Наприклад, Чеслав Білецький, з яким я мала інтерв'ю 17.03.2015, брав участь у студентських страйках у 1968 р., нелегальних групах у 1970-х р., згодом («Солідарності»). Займався підпільним видавництвом у період воєнного стану. У 1990-х був депутатом Сейму, балотувався на мера Варшави.

⁷ Так воно подається у каталозі виставки: Socland. Muzeum komunizmu (w budowie). – Oficyna Wydawnicza Volumen, 2003. – 109 s.

⁸ Зважаючи на специфіку перекладу, подаю назву польською та англійською мовами: Muzeum Pamięci Komunizmu, Communism Memorial Museum.

¹ Studzinska J. Socrealizm w malarstwie polskim. – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014. – 520 s.

² Szczepaniak J. Sztuka narzucona i wyrzucona. 10 lat Galerii Sztuki Socrealizmu w Kozłowie // Socrealizm. Fabuły-komunikaty-ikony / pod red. K. Stępnik, M. Piechoła. – Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2006. – S. 520.

³ Музей соціалістичного мистецтва був відкритий у 2011 р. в Софії (Болгарія).

⁴ Wyjazd nauczycieli do Galerii Sztuki Socrealizmu w Kozłowie 7 VI 2013 r. <http://www.pcen.pl/akademia-historii-najnowszej/item/156-wyjazd-nauczycieli-do-galerii-sztuki-socrealizmu-w-kozlowce-7-vi-2013-r.html>

У буклеті сказано: «То мусить бути музей пам'яті про міжнародний абсурд, трагедію, пригнічення, яке створив комунізм. Хочемо показати й застерегти перед соціалістичною ілюзією будови раю на землі й віддавання влади утопії та утопістам, готовим заради неї переслідувати мільйони».

По-друге, публічність організаторів та їхній статус сприяв широкій медійній рекламі. Незважаючи на те, що музей досі не створений, він найбільш відомий серед музеїв, присвячених комунізму, окрім, очевидно, Козлувки. Слід згадати й те, що стаття про Socland представлена в німецькомовній науковій монографії, у якій осмислено міжнародний досвід музеєфікації комунізму¹.

Про специфіку проекту свідчать його архітектурний план, розроблений компанією DiM 84 під керівництвом Чеслава Білецького і оприлюднений у книжці «Більше ніж архітектура. Похвала еkleктизму» (2005 р.), та виставковий план, реалізований у тимчасових експозиціях у різних польських містах й опублікований у каталозі «Socland. Музей комунізму (у процесі становлення)».

Архітектурна ідея пов'язана з перекодуванням знакового місця, топосу влади – Палацом культури й науки (Pałac Kultury i Nauki – ПКiН), який у часи PRL носив ім'я Сталіна. Він з'явився як «дарунок» Сталіна польському народові в 1955 р. Зведений у самому серці Варшави, на площі Дефіляд, він повторює модель типових сталінських висоток, виконаних у монументальному стилі. Це була найвища будівля в Польщі, яка символізувала домінування радянського впливу, тому Палац асоціювався з окупаційною семантикою.

У післякомуністичній Польщі ця будівля викликала бурхливі дискусії. Одні прагнули її знищити й у такий спосіб попрощатися з комуністичним минулим. Інші пропонували менш радикальні способи, зокрема, прагнули знайти для будівлі корисне призначення. На хід дискусії згодом вплинув інший чинник, а саме популярність Палацу серед населення, зокрема, серед молодшого покоління, що оцінювало будівлю як найбільш упізнаваний топографічний знак Варшави, позбавлений відповідного ідеологічного контексту. У 2007 р. Палац став пам'ятником історії й культури, який охороняється державою. Однак ідеологічний контекст поки ще існує, він історично задокументований і є частиною пам'яті покоління, яке жило за часів PRL.

Перекодування пам'яті – таке амбітне завдання ставить перед собою Чеслав Білецький, головний натхненник музею, він стверджує: «У червні 2009 р. минає 20-річчя незалежної Польщі. Пустку навколо Палацу культури і науки заповнює базар, низькосортні розпродажі, набридлий фон. Над ними височить Палац ім. Йосипа Сталіна. Час його відчарувати. Незалежно від того, які й коли будинки постануть навколо нього, уже зараз можна здійснити жест, який надасть цьому будинкові нові значення. Для того не треба його руйнувати. Достатньо змінити його значення, дати йому новий контекст» (інформація з буклету).

Основним ідеологічним ключем проекту є «прощання зі Сталіним», яке символізує брутално розчленований пам'ятник вождю. Тулуб пам'ятника лежить біля входу в Палац, протягнута рука, націлена на загарбництво, проглядається через скляний дах підземелля. Голова від пам'ятника знаходиться на другому рівні підземелля, як і демонтована трибуна для польської компартійної еліти. Розчленований пам'ятник Сталіну, який прагнув возвеличити себе й радянську домінацію у висотному будинку в центрі Варшави, лежить понижений біля входу в будинок і в підземеллі, над яким височіють башти з польськими прапорами – такий ідеолого-просторовий план архітектурного проекту Чеслава Білецького.

У 2001–2003 рр. фундація Socland завдяки підтримці гранту ЕС Culture 2000 організувала кілька виставок та видала каталог «Музей комунізму (у процесі становлення)», редагований Чеславом Білецьким. Він знайомить із сімома темами, представленими на виставках: «Різні вияви комунізму», «Вторгнення і нав'язані революції», «Утвердження системи», «Формування нової людини», «Абсурдність щоденного життя і протести», «Опозиція й народження “Солідарності”», «Конспірація. Розпад системи. Перемога». На думку Ізабелли Мейн, каталог виявляє концептуальну вразливість запропонованого проекту: в коментарях до виставки відчутне тяжіння до узагальнення й вироблення формул, що спрощують історичну реальність. У ньому, наприклад, стверджено, що «система, створена “іншими”, розділяє суспільство на жертв і гнобителів і трансформує людей у нові види»². Я б додала, що на риторич-

¹ Der Kommunismus im Museum. Formen der Auseinandersetzung in Deutschland und Ostmitteleuropa Knigge, Volkhard; Mähler, Ulrich, 2005.

² Main Izabella. How Is Communism Displayed? Exhibitions and Museums of Communism in Poland // Past for the eyes. East European Representations of Communism in Cinema and Museums after 1989 / Oksana Sarkisova and Péter Apor New edition [online]. Budapest: Central European University Press, 2008 (generated 03 April 2015). Available on the Internet: <<http://books.openedition.org/ceup/637>>

ному рівні це узагальнення створюється на основі метафор. Увесь каталог видається набором візуальних та вербальних метафор. Основа виставкової метамови – це низка фотографій, дібраних за такими принципами: найбільш вражаючі, промовисті, добре відчитувані, з потужним міфологізаторським потенціалом. Серед вербальних метафор – два знакові вірші Осипа Мандельштама та Чеслава Мілоша, поза тим – метафоризовані коментарі редактора, для якого важлива не стільки історична достовірність, прив’язаність до факту, скільки радше – емоційно-пристрасна нарація з міфологізаторським присмаком.

Ізабелла Мейн визначає ще одну рису виставкової нарації – це націоналістична інтонація, пов’язана з трактуванням комунізму як «чужого», польської домінації в опозиції комунізму та уявленням про унікальність польського досвіду прощання з комунізмом. Скажімо, у буклеті, на сайті музею цитуються слова Леха Валенси, які мотивують появу музею: «То “Солідарність” розвалила Берлінський мур. Отже, нехай міжнародний музей пам’яті комунізму Socland постане в тіні сталінського подарунку Варшаві – Палаці культури і науки». Слід, отже, наголосити на тому, що націоналістський тон переростає в понаднаціональне завдання – створити міжнародний музей комунізму. Воно базується на уявленні про месіанську роль Польщі в репрезентації досвіду комунізму, створенні синтетичної уніфікованої історії II половини XX ст. з «польським присмаком».

Концепція музею Socland, створена Чеславом Білецьким, – це концепція чутливого до артистичного вираження митця, для якого вдала метафора слугує найкращим засобом історіописання, а власний опозиційний досвід – основним принципом змістового наповнення. Тому ця концепція антикомуністична, мистецько-артистична й смакова.

У 2003 р. фундація підписала контракт із керівництвом м. Варшави, а отже, отримала фінансування, що дозволило відкрити офіс і залучити експертів. На 4 червня 2009 р., у 20-ту річницю перших вільних виборів, було заплановано відкриття першої черги музею, а сам музей мусив постати в 30-ту річницю появи «Солідарності» – 31 серпня 2010 р. Однак музей досі не створений. Пояснень може бути кілька. По-перше, неготовність організаторів зробити свою концепцію предметом публічних дискусій. Проект Socland медійно розрекламований, проте організатори розглядали медійний резонанс радше як пропагування власних ідей, а не як запрошення до дискусії. Керівництво міста схилилося до того, щоб оголосити

відкритий конкурс на архітектурний дизайн, що викликало незгоду організаторів. В інтерв’ю Чеслав Білецький констатував, що проект готовий і потребує тільки фінансування – 40 млн злотих. Із медіаповідомлень останніх років відомо, що влада міста, замість спонсорувати проект Socland, націлює кошти на створення музею історії польських євреїв та Музею Праги. В інформації про створення приватного музею «Чар PRL», близького за тематикою до Socland, зазначено, що він нічого міському бюджету не коштував, увиразнюючи фінансову проблему постановки музею комунізму. За нею – ще одна: брак вольового рішення державних інституцій, який Чеслав Білецький вважає головною причиною того, що Socland досі залишається віртуальним проектом.

Історія появи музею PRL у Новій Гуті (Muzeum PRL – MPRL) теж доволі складна. У 2006 р. мерія м. Краків викупила будівлю колишнього кінотеатру «Світовид» (Światowid), що знаходиться в самому центрі Нової Гуті. По гарячих дискусіях навколо питання про оптимальне використання будівлі у 2008 р. у ньому розпочав свою діяльність музей PRL, який був відділенням музею історії Польщі, фінансований Міністерством культури і національної спадщини. Музей розпочав виставково-дидактичну діяльність, водночас створював проекти постійної експозиції. Згода не була досягнута, що спричинило закриття музею на початку 2013 р. В результаті порозуміння між Міністром культури та мерією Кракова було ухвалено рішення про створення міського музею PRL. У вересні 2013 р. підписано умови п’ятирічного контракту, який фінансуватиметься щорічно Міністерством у розмірі 1 млн злотих, та мерією – 200 тис. злотих.

Перед музеєм стоять два великі виклики: перекодування пам’яті про Нову Гуту та протиставлення брутальній комерціалізації науково виваженої та атракційної експозиції.

У пам’яті поляків Нова Гута, як і Палац культури і науки, функціонує як знак-код, відсилаючи до часів PRL. Нова Гута – це зразок соціалістичного індустріального містечка, типового явища в країнах соцтабору. Вона була збудована на території кількох сіл на околиці Кракова, тому пов’язана з семантикою опозиції і руйнування патріархальної культури¹. Традиційній польській культурі, символізованій колишньою столицею Польщі, протиставлено індустріальну якість нового життя,

¹ У Кракові досі панують чутки про те, що розміщення «комуністичного міста» було покаранням Кракову за те, що його мешканці не підтримали на референдумі польську соціал-робітничу партію.

яке зосереджується навколо металургійного комбінату ім. Леніна. Головна ідея побудови нового індустріального міста – модернізувати країну, яка після Другої світової війни залишалася в руїнах через індустріалізацію, урбанізацію, створення соціалістичного робочого класу.

На сучасному суспільно-культурному рівні спостерігаються спроби «відтіснити» й маргіналізувати пам'ять про PRL за рахунок активізації альтернативних тем. Перша – це антиурядові протести, пов'язані з вимогами будівництва костюлу, та діяльність «Солидарності» у 1980-х рр. Друга – це висвітлення новогутської передсоціалістичної історії, а саме сіл із традиційною патріархальною культурою, на території яких постало індустріальне містечко.

Однак досі пам'ять про PRL залишається одним із ключових чинників локальної самоідентифікації й використовується в туристичному бізнесі. Йдеться про приватні комуністичні тури Новою Гутою, які організовує фірма Crazy Guides. Її директор Міхал Островський тлумачить такі тури як різновид розваг, жарту, шоу з комічними елементами¹, констатує водночас, що його проект суто бізнесовий². Змістове наповнення подорожі директор коментує так: «Їздимо трабантами, з одного боку – недолуга машина, а з другого – знаний по всьому світу [...] Стараємося, щоб [туристи] почувли клімат PRL-ю. Показуємо центральну площу в Новій Гуті, часом комбінат. Їдемо до ресторану «Стилова», бо там і клієнти, і персонал залишилися з 80-х рр. минулого століття. Їдемо також до помешкання в Новій Гуті, яке трохи стилізували під 80-ті, щоб туристи подивилися на типове умеблювання. Маємо в тім помешканні навіть винайнятого працівника пана Веслава. Не [справжній робітник], теж трохи стилізований, хоч він одягається так, як у 80-х [...] Найважливіше – це саме характеристичне обличчя пана Веслава, коли наливає теплу горілку. Туристи захоплені тим кліматом. Потім відводимо їх до ідальні»³.

З цього опису зрозуміло, що тур – це спектакль-карнавал із використанням автентики Нової Гути, редукованої до образів «головної площі», ідальні часів PRL, чарки теплої горілки та

доповненої імплантним (несправжнім) образом робітника, що розливає горілку. Звідси відповідна рецепція Нової Гути як відсталого, занедбаного місця з неосвіченими мешканцями-пияками. «Така проскрибовано-цинічна інтерпретація обурює частину мешканців Нової Гути, – свідчить Ришард Козік, співробітник музею PRL⁴, який сам мешкає в містечку. – Вона ускладнює появу будь-якого музею, що документує історію соціалістичної Польщі, бо розглядається як потенційна загроза локальній ідентичності». Тому головне завдання, яке ставлять перед собою співробітники музею, – максимально врахувати суспільну думку при створенні постійної експозиції про часи PRL із використанням автентики Нової Гути.

Діалогічність – це основна характеристика діяльності музею за рік із початку відновлення. Показовими є результати проведеного опитування на тему «яким повинен бути музей PRL?». Організатори констатують: «Результати анкети вказують, що найбільше зацікавлення викликає доступна для розуміння буденність і щоденне життя при PRL. Менше зацікавлення викликають політичні питання, що стосуються демократичної опозиції та падіння системи, найменше зацікавлення пов'язане з мистецтвом»⁵. З урахуванням цих свідчень сформовано завдання музею: «На думку організаторів, музей повинен стати місцем зустрічі різних нарацій про PRL – політичної, суспільної, буденної, культурної, а також розмов і дебатів на тему епохи. Показувати й нагадувати історію PRL, події болісні, часом безсумнівно негативні, але також позитивні сторони й досягнення людей, що жили в той час. Мусить бути місцем сучасним, інтерактивним, створеним передовсім на власних зібраннях, свідченнях осіб, що жили в ту епоху, але також із використанням інтердисциплінарних студій над тією епохою»⁶.

Звіт діяльності музею, однак, виявляє невтішні моменти. Майже половину з більш ніж мільйонного фінансування витрачено на заробітну платню та гонорари, закуплено відносно невелику кількість експонатів. Досі немає рішення про постійну експозицію: із п'яти запланованих засідань відбулося тільки перші два, три було скасовано за браком кворуму. Так виявляється зворотна сторона демо-

¹ Цит. за: *Golonka-Czajkowska M. Podróż do krainy zwanej Nową Hutą, czyli o komunizmie jako atrakcji turystycznej // Popkomunizm: doświadczenie komunizmu a kultura popularna / Pod red. M. Bogusławska i Z. Grębecka. – Kraków: LIBRON, 2010. – S. 287–302.*

² [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127291,6820028,Communism_Tour.html

³ [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127291,6820028,Communism_Tour.html

⁴ Розмова з Ришардом Козіком (*Ryszard Kozik*) відбулася 30.01.2015.

⁵ [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.mprl.pl/omuzeum/39/jakie-powinno-byc-muzeum-prlu-wypelnij-ankiete.html>

⁶ [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.mprl.pl/wydawnictwa/93/swiatowid.-rocznik-muzeum-prlu-w-organizacji.html>

кратизму й діалогічності в організації музею: затягування, непогодженість, брак порозуміння.

Два «музеї-довгобуду» найпереконливіше ілюструють усі больові точки в музеєфікації комунізму. Це, по-перше, проблема авторства: з одного боку, одноосібний авторський проект, що претендує на універсальність, з іншого – колективний проект, що постає у формі діалогу, але без сподівання на швидкий результат. По-друге, специфіка нараційності: музей монотематичний чи «місце зустрічі» різних нарацій. По-третє, участь держави в організації музеїв комунізму, що передбачає як проблему фінансування, так і питання контролю над формами репрезентації.

5. Європейський центр Солідарності: державно-інституційна пам'ять про комунізм

Символ Солідарності – базовий у польському національному міфі на сучасному етапі, що виявляється на різних рівнях: політичному, суспільно-культурному, топографічному, історіографічному, мистецькому тощо. Незважаючи на ідейно-політичні вподобання, більшість польських політиків усвідомлюють значимість «Солідарності», намагаючись у свій спосіб «приватизувати» її досвід та контролювати пам'ять про неї. За різних урядів проводилася цілеспрямована політика увічнення «Солідарності» і всіх форм опозиції як основоположних сторінок новочасної польської історії.

На фоні всеприсутності «Солідарності» в суспільно-культурному житті Польщі парадоксальними виглядають статистичні дані суспільної opinii, в якій діяльність «Солідарності» оцінена достатньо низько. В опитуванні 2004 р. оцінка періоду «Солідарності» та 1980-х рр. досить критична, а формула оцінки дуже подібна до тієї, що зроблена ще в 1987 р. В опитуванні 2006 р. збільшилася кількість критичних оцінок періоду від серпня 1980-го до 13 грудня 1981 р. (підписання домовленостей між владою та «Солідарністю», розвиток профсоюзного руху, оголошення воєнного стану), незважаючи на те, що роком раніше, під час святкування 25-ї річниці «Солідарності», результати суспільного опитування вказували на позитивну оцінку більшістю поляків діяльності «Солідарності» з 1980/81 рр.¹

Низькі оцінки «Солідарності» можуть бути пояснені кількома причинами. Насамперед якістю і результативністю діяльності опозиції, змінами, які почалися за доби трансформації, котру стимулювала «Солідарність». Утрати й прорахунки III Республіки були поставлені на карб «Солідарності» й збільшили рівень ностальгійності за часами PRL.

Іншою причиною спаду інтересу до «Солідарності» в суспільних очікуваннях можуть бути прорахунки в державній політиці пам'яті, націленої переважно на документування й поцінування різних форм протесту, тоді як суспільство хоче згадувати щоденне життя за PRL, соціалістичні успіхи в культурі та спорті, а отже, неполітичну сторону PRL.

Така розбіжність виявляє той факт, що держава монополізувала своє право на пам'ять про «Солідарність», використовуючи її як найбільш ефективний і продуктивний матеріал в історичній політиці, націленій на створення образу PRL. Державно-інституційний образ PRL – це образ невдалої в соціальному й економічному сенсі держави, яку знищує демократична «Солідарність». Нарація «Солідарності» – антитоталітарна, антикомуністична, опозиційна, протестна – домінує та витісняє всі інші.

Образ «Солідарності» як найбільшої в Європі опозиційної сили супроти комунізму – потужний у контексті війни пам'ятей у широкому міжнародному контексті. Він упізнаваний, добре відомий європейській спільноті. Симптоматично, що образ Леха Валенси і «Солідарності» став одним з основних у спершу тимчасовій, а тепер постійній виставці 1984 р. у музеї «Чекпоінт Чарлі. Музей муру» на тему ненасильницького спротиву «Від Ганді до Валенси». Використання широкого міжнародного резонансу «Солідарності» дає Польщі можливість претендувати на поважне місце на політичній і культурній мапі Європи. Саме в цьому контексті постає Європейський центр Солідарності (Europejski Centrum Solidarności – ECS). Як сказав Броніслав Коморовський, Президент Польщі, у 2011 р. на церемонії закладання каменя в будівництво ECS: «Потрібно утверджувати нашу гідність тут, у Гданську. Ідея «Солідарності» повинна бути продовжена й розбудована незалежно від польських суперечок, симпатій чи антипатій»².

Центр збудовано в місці пам'яті, наповненому топонімами, які символізують історію «Солідарності» й добре розпізнавані як у польському су-

¹ Kwiatkowski P. Pamięć zbiorowa społeczeństwa polskiego w okresie transformacji (seria: Współczesne Społeczeństwo Polski wobec Przyszłości, t. 2). Warszawa: Wydawnictwo naukowe «Scholar», 2008. – S. 322. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.mprl.pl/omuzeum/39/jakiepowinno-byc-muzeum-prlu-wypelnij-ankiete.html>

² Див. сайт Центру. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ecs.gda.pl/title,Historia,pid,28.html>

спільстві, так і за кордоном. Це місце гданського суднобудівного заводу ім. Леніна, де відбувалися протести проти комуністичної влади. З одного боку знаходиться монумент загиблим суднобудівельникам, який документує криваві події грудня 1970 р., коли були розстріляні неозброєні люди. З іншого боку – ворота № 2, які в 1980 р. стали символом боротьби з комуністичним режимом. Ще далі – зала, де 31 серпня 1980 р. було підписано угоду між страйковим комітетом і комуністичним урядом, що уможливило розвиток «Солідарності» як профспілкового руху. Топографічне позиціонування ECS в автентичному місці зводить його до статусу знаку, що маркує доленосні для Польщі історичні події, які стали предметом національної гордості польського народу.

На підтримання ідеї автентичності спрямовано основний архітектурний задум. Фірма «Fort» з Гданська, яка перемогла в конкурсі на створення будинку ECS серед 58 організацій з усього світу, запропонувала ідею, за якою будівля повинна «характеризуватися крайньою простотою, такою, як та, що характеризувала цілі й методи діяльності “Солідарності”». Зовнішні стіни будинку покриті металом, які своїм іржаво-коричневим кольором нагадують елементи корабельних корпусів. «Корабель у конструюванні» – так загалом виглядає будинок, органічно вписуючись в автохтонний контекст.

За задумом організаторів, ECS – це заклад синтетичного характеру, який включає постійну виставку, ігрову зону, бібліотеку, медіатеку, читальний зал в архіві, терасу, відпочинкові місця (зимовий сад, ресторан, кафе, бар). Поліфункціональність закладу визначає його ідентифікаційний спектр: «ECS – це сучасна інституція культури, що зберігає пам'ять про тріумф “Солідарності”». Він виступає як музей, присвячений революції “Солідарності” і падінню комунізму в Європі. Він також функціонує як навчальний та дослідницький центр, архів, бібліотека та медіатека. Це також публічний простір, у якому зустрічаються громадяни, що беруть на себе відповідальність за розвиток демократії. Це місце, в якому “Солідарність” і громадянська позиція застосовуються на практиці» (інформація з буклету).

У цьому визначенні виразно проступає підпорядкування (вторизація) музейної частини ECS, як і ключових музеальних функцій – документування, експонування, виховання – надзавданням. Як зумовлюючий контекст виокремлюється й увиразнюється соціально-політична функція ECS, що трактована як «місія»: «Це не тільки музей, щоб сприяти поінформованості про “Солідарність” і ан-

тикомуністичну опозицію в Польщі та Європі, але також центр діалогу про сучасний світ. ECS – це місце, де історія зустрічається з майбутнім, згідно з нашою місією: відкривати історію й визначати майбутнє. [...] “Солідарність” була новаторським рухом за свободу в Європі і це в духові революції “Солідарності”, що історія Польщі та Європи мусять зустріти майбутнє тут. [...] ECS ступає на незайману територію, це експеримент, що може стати важливим зразком і орієнтиром для інших європейських країн» (інформація з атласу)¹.

Стає зрозуміло, що ECS позиціонується як визначальний механізм у державній історичній політиці, націленій на відстоювання ключового місця принаймні на мапі Центрально-Східної Європи, oprіч того, пропагування польського досвіду як визначального, такого, що може слугувати «зразком». Відчутними є наміри написати нову історію Європи, в якій Польщі відводиться основоположне місце: недарма в діаграмі найважливіших подій II пол. XX ст. в Європі серед тринадцяти пунктів сім пов'язані з Польщею (інформація з атласу). Відповідна риторика – націоналістична семантика, метафоричність, емоційна піднесеність – сприяє викінченню образу ECS як інституції з виразним місіонерським призначенням, яке визначає сутність усіх елементів, музеального зокрема.

Постійна експозиція присвячена історії руху «Солідарності» та змінам, що відбулися в Європі під її впливом. В ній презентовано шість ключових тем: «Виникнення руху “Солідарності”», «Сила безсильних», «Солідарність і надія», «Війна з суспільством», «Дорога до демократії», «Торжество свободи». За формотворчими ознаками маємо справу з інсценізованою нарацією, заснованою на грі з простором: відвідувача розміщують у відповідно сконструйованому просторі, який впливає на органи чуття (звук, зображення, дотик) й дозволяє відчути «органіку» того, про що розповідається.

Стиль нарації відзначається врівноваженістю документалістики та імплантованих у неї креативно-інтерпретаційних елементів. Вербальна документалістика складає формотворчу основу історіоризованій нарації. Вона представлена як письмова інформація до експозиції, чітко хронологізована й деталізована. Oprіч того, в експозиції багато аудіо- та відеосвідчень, що подають суб'єктивний зріз осмислюваних явищ. Прикметно те, що в експозиції звучать голоси різних ві-

¹ [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://zbiony.ecs.gda.pl/images/elfinder/publikacje/folder_2014/ECS_EN.pdf

кових груп, соціальних прошарків та виразно заявлена роль жінок у русі опору.

Речову документалістику засвідчують 1800 експонатів, серед яких архівні предмети, документи, рукописи, фотографії. В основі колекції – знакові речі, через які прописана виставкова нарація: прострелена куртка Людвіка Перницького, 20-річного робітника суднобудівного заводу, жертви протестів у грудні 1970-го року; дошки, на яких написані вимоги протестувальників і які висіли на воротах суднобудівного заводу ім. Леніна; мостовий кран, котрий був місцем праці Анни Валентинович, звільнення якої послугувало причиною для страйку; письмовий стіл Яцека Куроня, одного з лідерів опозиції. Окрім того, речовий пласт виставки складають предмети, що створюють ефект часової та просторової автентики: каски, кабінки для перевдягання, меблювання, міліцейська машина, міліцейські щити, посилки тощо.

Серед імплантних елементів особливо вирізняється репліка Круглого столу, оригінал якого знаходиться в Президентському палаці у Варшаві. Вона виконана з максимальною точністю й передбачає повне занурення у стихію цієї історичної події. Інший знаковий елемент – сейсмограф опору авторства Чеслава Білецького. Він представляє періодичність руху опору в Європі у вигляді сейсмографічного рядка, який у кінці експозиції виростає в «Солідарність».

Перша експозиційна зала, у якій розповідається про народження «Солідарності», доволі простора, вона відтворює стихію індустріального простору суднобудівного заводу. Про початок страйку свідчить аудіозапис, у якому розповідається про причини страйку, детальнішу інформацію можна знайти на інтерактивному столі або зайти в мостовий кран Анни Валентинович, де профспілкova активістка з екрану вмонтованого телевізора свідчитиме про страйкові події. Головну організуючу функцію у просторі цього приміщення відіграє «доріжка хроніки подій» – того серпневого місяця, коли відбувалися протести. Такий композиційний прийом дозволяє хронологічно точно відстежити логіку розгортання страйку, його учасників, вимоги, появу лого «Солідарності» тощо. Візуально міфологія народження «Солідарності» відтворена у трьох відеопроєкціях та інсталяціях. На інтерактивній мапі Польщі, що спочатку позначена червоним, з'являються білі цятки, що символізують появу протестів у різних регіонах країни, згодом обриси Польщі перетворюються на білі – так хронологія протесту творить червоно-білий прапор Польщі, а отже, і саму незалежність країни. На

екрані показано мультфільм, у якому в казково-метафоричній формі зображено появу протестного руху. На стелі прикріплено сотні робітничих касок, що символізують масовість опору та визначення робітників як соціального прошарку, що складав основу опозиції.

На відміну від чітких просторових рішень, застосованих у першій залі, у наступній, яка презентує часи PRL, використано прийоми «гострих кутів», «різких поворотів», «вузьких коридорів», що зрештою створюють ілюзію нецілісного, «розірваного» на шматки простору. Тут відтворено історію PRL в термінах диктатури та опору. Перша експозиція представлена топосом кімнати допитів та щоденного життя (модель кімнати за часів PRL та магазину з пустими полицями). Друга – історію протестів 1956, 1968, 1970, 1977 рр. Дві теми увиразнені опозиційною колористикою: загалом приміщення оформлене в темних, сіро-чорно-коричневих тонах на бетонних та цегляних стінах. Їх проривають інсталяції, що символізують опір, червоного кольору та підсвічені неоновим синім. Тут детально осмислено причини та наслідки всіх протестів проти комуністичного режиму, передовсім польських. Окрему сторінку складають розповіді про жертв протестів, як убитих, так і репресованих, тому цю залу можна назвати в певному сенсі комеморативною. Однак це не головна її функція. Основна ідея, постульована в цій залі, – це народження протестних настроїв, що зрештою породили «Солідарність». Тому тут також ідеться про роль опозиційних партій, еміграції, костьолу в організації супротиву комуністичному режиму.

Третя зала вирізняється лаконічністю просторової організації. Її складають напівовальні стендові форми, наповнені вербальною інформацією та фотографіями. Ці стенди ведуть до стилізованого подіуму – перемоги «Солідарності». У цій залі йдеться про розвиток «Солідарності» після підписання серпневих угод, які уможливили тимчасове поживлення суспільно-політичного та культурного життя. Прикметно те, що лаконізм стендового оформлення підсилений колористикою – зала виконана в білому кольорі. Пояснення такого вибору можна знайти на одному зі стендів, на якому описано Білий марш, організований краківськими студентами на підтримку пораненого Папи Яна Павла II. «Та білизна – то наш крик, наш протест проти темноти, що заливає світ», – ці слова Анджея Баца процитовано на стенді. Ужиті в конкретно визначеному контексті, вони можуть бути визнані за лейтмотив цієї виставкової зали.

Вона завершується детальною хронологією підготовки до впровадження воєнного стану.

Наступна зала реконструює атмосферу воєнного стану, тому її стилістика – поліційна, виконана в темно-похмурих тонах. Основна композиційна ідея полягає у відсутності вільного простору, який заповнюється поліційно-в'язничними атрибутами. У центрі приміщення стоїть поліцейська машина, в яку можна зайти й відчути себе в ролі арештованого. Щоб рухатися по залі, треба обходити поліційні щити, щільно вмонтовані в підлогу, на якій, oprіч того, лежать поламані ґрати, а віддалік – в'язничні камери. Стендова інформація повідомляє про численні арешти опозиції, суцільну мілітаризацію польського суспільства та ручний партійний контроль. Однак основна увага приділяється різним формам щоденного опору. Інформація про отримання Лехом Валенсою Нобелівської премії завершує цю частину й відкриває іншу – «Дорога до демократії».

Ця частина експозиції просторово розділена на три приміщення. У першому використано принцип зали в залі. Посередині приміщення вбудовано малу гострокутову форму. На зовнішній стороні форми – зображення багаточисельних протестуючих робітників гданського суднобудівного заводу, на внутрішній – мільйонні зібрання з нагоди третього приїзду Папи до Польщі. У цій залі йдеться про події, що передували Круглому столу, якому присвячена наступна зала. У ній передбачено такий візуальний прийом: крізь отвір із попередньої зали на фотографії видно лідерів руху «Солідарність» з Мазовецьким у центрі, з отвору навпроти – Мазовецького, який очолював перший некомуністичний уряд. Завдяки цьому прийому увиразнено доленосне значення Круглого столу в поваленні комуністичного режиму. Третє приміщення оповідає про перші незалежні вибори, передвиборчі технології та перші заходи з декомунізації Польщі.

Передостання зала «Торжество свободи» впливає феномен «Солідарності» у світовий контекст, заявляючи, що польський рух опору уможливив падіння комуністичного режиму в усіх європейських центрально-східних країнах. У цій залі, виконаній у білій колористиці, застосовано два прийоми. У ній поставлено прямокутні білі форми з білими надписами – цитатами відомих правозахисників. На зворотній стороні подано зображення сейсмографа опору, який переходить у слово «Солідарність». Це зображення створено завдяки карткам, які заповнюють відвідувачі й залишають на стіні – так вони долучаються до створення спільної пам'яті про феномен «Солідарності».

Остання зала виконана в білій колористиці, названа іменем Яна Павла II й ознаменована його словами: «Подивитися в очі іншої людини й побачити в них надію та неспокій брата чи сестри – це значить відкрити сенс солідарності». За задумом організаторів, це зала, призначена для рефлексій. Однак вона має ширше контекстуальне значення, виявляючи тему костьолу як одну з центральних в експозиції. На виставці детально описано три візити до Польщі Яна Павла II як мобілізуючий фактор у боротьбі з комуністичним режимом. У кожній залі підкреслювалася роль костьолу в підтримці протестувальників у боротьбі проти комунізму. Тому допустимо стверджувати, що в музеї оприявилася ключове для сучасної польської міфології поєднання антикомуністичної тематики з католицькою. Специфіка останньої зали виявляє особливості музеальної концептології: від ненасильницького спротиву, безкровної революції, символічно втіленої в образі переможного героїства («Солідарності»), до основ християнського віровчення, релігійного героїства (Ян Павло II) – такий канон утверджує музей ECS.

Розміщення будівлі ECS в меморіальному місці, завдання, поставлені перед центром, не передбачають критичної рефлексії як елементу експозиційної нарації. Націленість на створення новочасного суспільно-політичного та культурного канону передбачає глобалізацію, глорифікацію та міфологізацію як основні чинники музеальної нарації. У результаті складається враження підрихтованої й вихолощеної історії, написаної за заданим зразком. Показовим є відгук відвідувача: «Дякуємо за пізнання історії. Тільки чи правдиво?».

6. «Народні» музеї комунізму в Польщі

Приватизація історії «Солідарності», тлумачення історії опору як визначальної у формуванні режиму пам'яті про PRL, витіснення й маргіналізація інших форм нарації про комунізм – так виглядає державна політика пам'яті, на рівні організації та постанови музеїв зокрема. Статистичні дані, які виявляють стабільно високий рівень оцінки PRL, указують на затребуваність інших нараційних форм, котрі оприявнюються в недержавних музеях, передовсім «народних» чи «самодіяльних». У Польщі їх кілька: музей Радянської армії та польського війська в Унійовіцах (Muzeum Armii Radzieckiej i Wojska Polskiego w Uniejowicach, 1997 p.), музей PGR в Болегожині (Muzeum PGR w Bolegorzynie, 2008 p.), музей PRL в Руді Шльонській (Muzeum PRL, Ruda Śląska, 2010 p.), «Чар PRL-ю» у Варшаві (Czar PRL-u, 2013 p.).

Особливістю таких музеїв є те, що вони засновані не професійними музейниками, а приватними особами, які вважають себе експертами в репрезентації часів PRL і пропонують свій суб'єктивний погляд на польський комунізм. Прикметно те, що цей погляд у Польщі територіально маргіналізований: окрім музею «Чар PRL-ю», інші знаходяться далеко від магістральних трас, у глухій провінції, і до них досить важко дістатися. Так на топографічному рівні увиразнюється центрально-домінувальна позиція державної політики в царині пам'яті та топографічна маргіналізація індивідуальної, часто альтернативної до колективної (офіційної) пам'яті, втіленої в музеях. Звідси проблема присутності народних музеїв у створенні матриці пам'яті: їхні комунікативні можливості досить низькі, з огляду на важкодоступність. Окрім того, що до музеїв нелегко доїхати, деякі з них мають низьку вебрепрезентацію.

На змістотворчому рівні ці музеї постають у контексті трьох основоположних категорій, що індексують світоглядні орієнтири. «Травма» пов'язана з періодом трансформації й переоцінкою цінностей, зокрема негачії комуністичного режиму, зв'язків із Радянським Союзом тощо. Категорія «ностальгії» домінує як реакція на прорахунки капіталістичного сьогодення, що спонукає до музеальної реактивації комуністичного минулого. Категорія «мода» виявляє інтерес до «унікальної» та «неповторної» спадщини PRL, до її поп-споживання зокрема.

На рівні формотворчому ці музеї ґрунтуються на колекціях, у яких важко проглядається нараційність. Це переважно зібрання чи сховища предметів із минулої епохи, тому музеї в певному сенсі нагадують барахолку чи вінтажний магазин¹. Головними експонатами, які надають значення всьому музею, можна вважати їхніх організаторів, а сам тип музею тлумачити як автоінтенційний, тобто такий, що пов'язаний із необхідністю саморепрезентації, оприсутнення в культурному просторі, створення суб'єктивної версії пам'яті про PRL. Прикметно те, що автоінтенційність у польських приватних музеях має чітко виражену вікову характеристику, що виявляє генераційний зріз музеальної активності у створенні пам'яті про PRL.

Одним із перших у Польщі та Європі у 1997 р. постав музей Радянської армії, створений Міхалом Сабадахом, котрий представляє покоління

тих, кому за 70 (на момент створення музею – за 50). Він став музейником випадково², а сама експозиція тлумачиться ним не як типово музейна. В її основі – подарунки друзів – російських військових, представників північної групи радянських військ, які дислокувалися в Легніці та інших навколишніх містечках. Ці подарунки робилися в момент виводу радянських військ із території Польщі, спрямування державної політики на декомунізацію, постулювання антитоталітарної тематики, в якій тотально змінювалося значення радянських солдатів: із визволителів вони перетворювалися на окупантів.

Супротив проти такої державної політики, яка перекреслює життєву історію багатьох поляків, – така інтенція стимулювала появу музею Сабадах, який, опріч іншого, відстоює пріоритети власної індивідуальної пам'яті, дуже складної, переобтяженої численними травмами, що стосуються польсько-українсько-російської історії. Спробу запламувати Радянську армію Сабадах сприйняв як особисту образу. Незважаючи на те, що його родина зазнала поневірянь, спричинених «росіянами», Міхал Сабадах завжди підкреслював, що треба відрізнити режим і людей, які в ньому живуть та зазнають його впливу на усіх рівнях індивідуального й колективного життя. Він засвідчує: «Не хочу прославляти тоталітаризму, який пов'язаний із Радянським Союзом. Просто хочу зберегти для потомків фрагмент об'єктивної історії: півстоліття спільного життя поляків і росіян на цих землях»³. Прикметно, що ця місія відзначається відвідувачами, які називають Сабадах «стражем історії»⁴.

Він узявся збирати речові свідчення, пов'язані з дислокацією радянських військ у західній Польщі. До його колекції входять мундири, військове спорядження, прапори, ордени, медалі, документи, а також атрибути часів PRL. В експозиції важко відчитати «фабулу», тематичні групи експонатів часто розрізнені, до них немає пояснень і коментарів. Проте чітко зрозуміло, що ідеостиль виставки не пов'язаний із глорифікацією радянського, контрпропагандою чи ностальгійністю. Цьому сприяє іронія як один із головних чинників виставкової композиції. Не бажаючи повертати комуністичне минуле, іронізуючи над ним, Сабадах збирає рештки цього минулого, що репрезен-

² Саме так називається один із розділів книги про музей. Див.: Kondusza W. Sabadach i jego Muzeum Armii Radzieckiej. – Legnica: Wydawnictwo «Edyton». – 83 s.

³ Kondusza W. Sabadach i jego Muzeum Armii Radzieckiej. – Legnica: Wydawnictwo «Edyton». – S. 68.

⁴ Там само. – S. 79.

¹ Абрамов Р. Н. Музеефикация советского: между барахолкой и винтажным салоном // Музей. – 2013. – № 6. – С. 8–11.

тують мілітарну історію місця, де він мешкає, та історію його власного життя і тих поляків, котрі опинилися на маргінесі внаслідок радикальної зміни державної політики. Приклад музею Сабандаха – це зразок боротьби за право репрезентувати власну пам'ять усупереч тій, яка нав'язується державою. Він найяскравіше засвідчує проблему співвідношення індивідуальної пам'яті та пам'яті колективної, особливо того рівня, який контролюється державою та структурується завдяки державним інституціям.

Музей PGR (Państwowe Gospodarstwo Rolne) заснований 2008 р. в Болегожині, що на півночі Польщі. Він створений переважно генерацією 50-річних, тих, хто жив за часів PGR – польського варіанту радянського колгоспу. Поява музею пов'язана зі спробою врятувати село від занепаду, який настав у часи трансформації, коли було зліквідовано PGR і селяни втратили роботу. Ініціативна група на чолі із сільським вйтом Боженою Куліч узялася рятувати соціальний будинок, який за часів PGR виконував роль культурно-освітнього центру. Вони написали проект «Культурна спадщина в селі» й дістали кошти на ремонт приміщення. Паралельно обговорювалося питання, як його використати. Спочатку селяни планували організувати фітнес-клуб чи солярій, але згодом було вирішено створити музей PGR.

У 2007 р. Болегожин узяв участь у конкурсі «Наше село – наш шанс» із проектом «Музей PGR-у. Як на минулому будуємо майбутнє» і отримав фінансування, яке дозволило закінчити ремонт і розпочати формування експозиції. Її створення – колективна робота згуртованих сільських жінок, завдяки яким постав перший у Польщі музей PGR. Він уключає велику експозицію сільськогосподарської техніки, що знаходиться біля будинку. Експозиція в будинку складається з двох великих та двох менших приміщень. У її основі – предмети сільськогосподарського виробництва й побуту. Виставку вирізняє присутність нарації: на початку подана узагальнююча інформація про створення PGR-ів на території Польщі, потім історія появи та функціонування «Грабінек» – PGR у Болегожині. В експозиції подано все те, що дозволяє уявити специфіку PGR з позиції щоденного життя без виразного ідеологічного контексту.

Музей PGR – це приклад музею, створеного завдяки громадській ініціативі. Використовуючи своє комуністичне минуле, громада перетворила свою локальну ідентичність у привабливу туристичну атракцію, уможлививши в такий спосіб поживлення культурно-освітнього життя в селі,

зробивши свою місцевість званою на культурній мапі Польщі та Європи.

Музей PRL у Руді Шльонській, що знаходиться в південній частині Польщі, відкрито у 2010 р. Він постав завдяки Фундації минулої епохи, до складу якої входять знані історики та культурні діячі. Фактичними власниками музею є подружжя бізнесменів, яке представляє покоління 40-річних. Зважаючи на поколіннєву характеристику, що передбачає значно менший у порівнянні з попередніми поколіннями досвід PRL, у створенні музею задіяний менший рівень особистісної саморепрезентації як визначальної для нараційної структури.

Музей засновано на території колишнього німецького фільварку, в якому за часів соціалістичної Польщі було PGR, а після його розпаду – руїна. У 2000-х рр. його купило подружжя бізнесменів, котре замислилося над тим, як його використати. Головну ідею запропонував Кшиштоф Корнацький, тодішній директор музею Замойських, у якому міститься галерея соцреалізму. Він спостерігав велику зацікавленість поляків часами PRL, тому запропонував створити музей, який документує цю епоху і якого бракувало на той час у Польщі.

Організатори планували аполітичний музей, котрий моделює об'єктивну історію, покликану поглиблювати історичну свідомість. Музей адресований різним віковим групам і запрошує сформувати власне судження про події, представлені в ньому. Поняття героїзму та мартирології не розглядається як основоположне в організації виставки, натомість акцентована необхідність розваг, які мусять привабити в музей молодше покоління.

Після відвідин музею стає зрозуміло, що соціокультурна мотивація – лише одна з умов появи музею. Моніка Живот, власниця музею і його директор, за освітою політолог, тому вона політично коректно прописує значення музею. Однак можна припустити, що основною інтенцією появи музею був інтерес, захоплення колекціонера, що збирає предмети минулої доби й запрошує інших подивитися й оцінити.

З огляду на просторові характеристики фільварку та фінансові можливості власників, музей постає як комплекс різних за суттю і призначенням експозицій. У музеї є парк пам'ятників із часів PRL; виставка військових машин; парк машин, вироблених у соціалістичних країнах; виставка «Капсула часу», в якій задокументовано життя в різні періоди PRL; виставки, організовані Інститутом національної пам'яті; галерея плакатів. Частина експонатів музею подарована

власникам, частина – ретельно дібрана та куплена на аукціонах. Цей вид діяльності Моніка Живот вважає за пріоритетний. Вона підкреслює, що музей не бізнес-проект і сам себе не окуповує, тому в планах директора створення бізнес-центру, експлуатація якого дозволить стимулювати розвиток музею¹. Це ще раз доводить, що музей PRL – приклад музею, що постав завдяки інтересу колекціонера, який використовує спадщину PRL для надання значення певному локусу й запрошує відвідувачів оцінити власну колекцію.

Музей «Чар PRL-ю» у Варшаві створений 2013 р. Рафалом Патлою, який представляє покоління 30-річних, котрі зовсім не пам'ятають часів PRL. Тому в музеї створена пам'ять із «других рук» – переказана іншими, сформована завдяки «вторинним джерелам», а не власному досвіду. В усіх своїх численних інтерв'ю організатор музею демонструє високий рівень соціальної свідомості й громадянської позиції, усвідомлення дилеми в оцінці PRL та проблеми в її репрезентації. Водночас він відверто говорить про свої наміри використати історію PRL в інтересах туристичного менеджменту. Будучи власником туристичної компанії Warsaw Adventure, Рафал Патла шукав різних способів репрезентації Варшави, серед яких комуністичний досвід, на його думку, є одним із найцікавіших передовсім для закордонного туриста. Рафал вирішив доповнити комуністичні екскурсії виставкою, організованою на території колишнього заводу в індустріальній частині міста. Вона нараційно-інсценізована, представляє різні сторони життя за PRL: соціально-політична ситуація, культура, спорт, помешкання, кабінет партійного керівника тощо. До різних експозиційних частин додано коментарі, не переобтяжені історичним фактажем, натомість наповнені цікавими деталями. Набір цікавих візуальних та вербальних об'єктів робить музейну нарацію легкою для розуміння: вона створює портрет доби «без гострих кутів», тобто без драматизму чи героїзації. У такому варіанті вона стає доступною для різних категорій відвідувачів, не відлякуючи своєю серйозністю, але й не вихолощуючи пізнавально-го значення.

Музей «Чар PRL-ю» – це приклад бізнес-проекту, в якому спадщина PRL використана як продукт туристичного менеджменту. Незважаючи на те, що бізнес-мотивація домінує, образ PRL, як у інших випадках, не бруталізується й не редуку-

ється до «низинних форм» репрезентації комуністичного минулого. На виставці витримано баланс між експонуванням PRL як складної доби в польській історії та поп-рівнем нараційної структури.

Незважаючи на різні мотиваційні характеристики народних музеїв комунізму в Польщі, вони декодують спільні ознаки цього сегменту музеєфікації PRL. Це переважно некомерційні проекти, позбавлені виразної ностальгійної інтенції, націлені на формування «нейтрального» образу PRL – того, що було, що є частиною історії, на рівні повсякденності зокрема. Народні музеї як авторські проекти, що залежно від основної мети документують індивідуальну життєву історію, є актом самоутвердження, мають свої часові обмеження. Як довго вони існуватимуть – питання проблематичне, пов'язане переважно з бажанням нащадків продовжити справу батьків.

7. Висновки

У польській музеальній нарації про комунізм найменше застосований шаблон «ката та жертви», котрий використовується як основоположний у багатьох східно-європейських країнах. Цей шаблон ужитий у польських музеях, що документують злочини нацистського режиму. Для польської музеальної політики, що продукується державою, характерне використання шаблону «режиму та опору». Отже, антитоталітарна тенденція оприявнюється не через ідеологію віктимізації, а через ідеологему героїства.

Уперше вона репрезентована в просторі музею Варшавського повстання як ідея трагічного героїства: повстанці боролися проти нацистського режиму, рятуючись від комуністичної окупації, але зазнали поразки, внаслідок якої загинули тисячі людей і знищена частина міста. Ідеологему героїства символічно продовжує музей «Солідарності», який створює нарацію про рух опору проти комуністичної системи в Польщі. Однак тут ця ідеологема отримує інше прикметникове означення: героїство безкровне й переможне. Окрім того, вона тлумачиться в сув'язі з католицизмом, яке реактивоване з новою силою завдяки сакралізації постаті «польського Папи», що займає першу позицію в польському іконостасі героїв. Нарация переможного героїства, освячена філософією католицизму, стає канонічною в сучасній польській історичній політиці, реалізованій у музейному просторі.

У цій нарації вирізняється домінування націоналістичного дискурсу, побудованого на унікальності спадщини «Солідарності» як найбільшого в Центрально-Східній Європі руху опору проти ко-

¹ Інформація взята з інтерв'ю з Монікою Живот, яке відбулося 29.01.2015.

муністичного режиму та пов'язаного з уявленням про месіанську роль Польщі у створенні колективних версій пам'яті про комунізм. Звідси глобалізаційність, міфологічність та глорифікаційність як основа поетики музеальної нарації, представлені передовсім у державних проектах.

Витіснені державою інші форми нарації приватизуються в народних музеях комунізму, в яких заявлені теми Радянської армії та її ролі у створенні та функціонуванні соціалістичної Польщі, феномен PGR та життя села, образ повсякдення за часів PRL. Ці музеї значно розширюють ін-

терпретаційний коридор та форми музеальної репрезентації комунізму, засновані передовсім на особистому досвіді. Вони суб'єктивні й часом контрверсійні, поглиблюють резонанс проблеми індивідуальних пам'ятей та їх співмірності з колективною пам'яттю.

Типологія музеєфікації комуністичного минулого в Польщі засвідчує поліваріативність нараційних стратегій, різновекторність інтерпретаційних парадигм, котрі програмує неоднозначний, суперечливий і багатовимірний образ PRL.