

# *Повсякдення*

візї та смисли

науковий редактор  
Ольга Коляструк

Факультет історії, етнології і права  
Вінницького державного педагогічного  
університету  
імені Михайла Коцюбинського

за підтримки  
видавництва «Раритети України»



**Яна Пересіолкова  
Наталя Мархайчук**

**Пам'ятники  
на братських могилах як  
візуалізація колективної пам'яті  
про Другу світову війну**

(на прикладі скульптур на братських  
могилах Харківщини ІІ пол. ХХ ст.)

2018  
Харків

ББК 63.3(4)7

П 15

**Пересіолкова, Яна. Мархайчук, Наталя.**

**Пам'ятники на братських могилах як візуалізація колективної пам'яті про Другу світову війну (на прикладі скульптур на братських могилах Харківщини II пол. ХХ ст.) / за наук. ред. проф. Ольги Коляструк. — Х. : Раритети України, 2018. — 160 с.**

У роботі осмислено специфіку образно-композиційних особливостей скульптурних пам'ятників, встановлених на братських могилах радянських воїнів (на прикладі скульптур Харківської області). На основі вивчення джерельної бази виявлено стан дослідженості поставленої проблеми. Визначено основні типи образно-композиційних рішень пам'ятників загиблим радянським воїнам. Охарактеризовано загальні тенденції розвитку художнього образу пам'ятника на братських могилах радянських воїнів на Харківщині. Виявлено основні художні образи, що визначають змістовну чи структурну сутність пам'ятників на братських могилах радянських воїнів.

*Рецензенти:*

Усенко Н.О., канд. мистецтвознавства

Тарасов В.В., канд. істор. наук, доц.

Рекомендовано до друку Вченого радиою факультету історії, етнології і права (протокол №8 від 10. 05. 2017 р.)

ISBN 978-966-2408-87-4

ББК 63.3(4)7

© Пересіолкова Я., текст, 2018

© Мархайчук Н., текст, 2018

© Тарасов В. В., дизайн-рішення, 2018

## **Зміст**

Передмова редактора серії

**Від політики пам'яті до культури пам'яті:  
переосмислення монументів**

**Другої світової війни**

(Ольга Коляструк)

7

Вступ

**Колективна пам'ять і пам'ятник**

19

Розділ I

**Історіографія, джерела та методи  
дослідження**

25

Розділ II

**Типологія монументальної  
скульптури**

49

Розділ III

**Особливості образних рішень скульптур  
на братських могилах**

83

**Післямова**

101

**Джерела та література**

105

**Альбом ілюстрацій**

113



## **Передмова редактора серії**

### **Від політики пам'яті до культури пам'яті: переосмислення монументів Другої світової війни**

Сучасні звернення вітчизняних дослідників до проблеми меморіалізації Другої світової війни, її відображення у колективній пам'яті і суспільній свідомості не лише яскраво увиразнюють нагальну потребу осмислення її місця в історії країни, а й артикулюють болочу тему ціни і вартості Великої Перемоги.

Історія країни зазвичай закарбована продуманим фіксуванням особливо значущого за допомогою монументального мистецтва, адже за своїм призначенням, пам'ятники, меморіали, меморіальні дошки, погруддя цілеспрямовано маркують пам'ять про минуле в сучасності. Пам'ятники як своєрідні комунікатори в такий спосіб виступають важливим візуальним виразником офіційної політики пам'яті, яку формує влада. Вони виражають смисли і змісті, які влада прагне зберегти або запропонувати для пам'яті наступних поколінь. З іншого боку, пам'ятники відображають меморіальну культуру жителів та їх історико-культурну ідентифікацію. Але пам'ятники, як люди і покоління, старіють, самі перетворюються на сторінки історії, «зливаються з оточуючим ландшафтом, самі стають частиною минулого, замість того, аби нагадувати про нього» [1, с.46].

Призначення пам'ятників, за визначенням, полягає у «нагадуванні про минуле, що наповнює смислами життя в сьогоденні» (П.Нора). З іншого боку, створені у радянські часи монументи і меморіали через розпад радянської системи втратили право і можливість безпосереднього мовлення до сучасних поколінь, для яких демонтованою виявилась і звична раніше мовленнєва мережа, і потреба її підтримки. Комунікативна функція цих радянських «місць пам'яті» потерпіла від поразки радянського минулого, їх пряма мова перервала-ся цезурою радянської історії, вони зробились німими, а нові покоління нерідко мають їх за нав'язливі примари минулого, що замовкло, але не відступило.

Через те що пам'ятники на братських могилах погиблих у війні вже стали перегорнутою сторінкою, їх історичні «тексти» слід прочитати заново в контексті сьогоднішніх реалій. Не про механічне чи фактографічне спростування радянської монументалістики йдеється, а про її деміфологізацію. Дослідницький і громадський інтерес до радянської політики пам'яті спонуканий саме необхідністю реконструювати віджилі стереотипи радянського шляхом розкриття механізмів їх конструктування та функціонування.

Переосмислення радянського монументального спадку вмотивоване і потребою рефлексії недавньої декомунізації, про наслідки і результати якої точиться полеміка між фахівцями і політиками. Так, загалом десакралізовані радянські пам'ятники мають складну долю в містах і селах України. Багатьом з них у містах випало бути по-варварським зганьбленими і спалюженими. Нерідко їх грубо і брутально нищили, іноді акуратно демонтувализа декомунізаційним наказом і вивозили в музейні гетто, викидаючи з історії (і часто історію разом з ними). Натомість відліті з-поміж них і тепер можна не помічати, обминаючи як старий непотріб чи незручну перешкоду на шляху або маскуючи їх новітніми архітектурними ширмами і рекламними щитами.

Хоча в селах і малих містечках таке траплялось зрідка, втім «затінення» пам'яті тут також обернулось примітивною адаптацією їх до вимог сучасності. Найпростішим способом «присвоєння» радянського тут почали ставала його буквальна «націоналізація» шляхом розфарбовування монументів у національні кольори, додавання до сталих пам'яток нових символів (тризуб, червоний мак) і написів («Слава Україні!», «Героям слава!»).

Слід водночас підкреслити, що меморіальні споруди на братських могилах визволителів і загиблих односельців вкрай рідко зазнали вандалізму, хоча й траплялись занедбаність і запустіння у пізні 80-ті і «важкі 90-ті» рр. ХХ ст. Симптомами одужання і підтвердженням неперервності народної культури пам'яті були відновлені родинно-сімейні поминальні ритуали, які поступово поширилися і на громадські поховання, реанімували колективну пам'ять про загиблих, згадки про яких були категорично табуйовані за радянського часу (замордованих голодом, репресованих, військовополонених). Годі згадати, що саме завдяки народній пам'яті відбулась перша хвиля стихійної меморіалізації жертв Голодомору 1932-1933 рр. шляхом встановленням простих хрестів, а державницька програма хоч і спиралась на меморіальну притомність народу, все ж стала временною надмір заполітизованою. Так само згодом позначили люди і місця репресій, масових розстрілів і поховань жертв радянського терору. І тут як раз яскраво виразилася суть справжнього творення «місць пам'яті», за П.Нора, як місць «в яких суспільство добровільно збирає ті спогади, які для нього є важливою і невід'ємною частиною свого індивідуального вигляду».

За цих обставин варто згадати деякі характеристики радянської політики пам'яті в цілому і стосовно Другої світової війни, зокрема.

Почнемо з того, що в радянській державі воєнна меморіалізація була однією з визначальних складових за-

гальної системи монументальної пропаганди і завжди здійснювалась під жорстким ідеологічним контролем більшовиків уже від самого початку їх приходу до влади. Важкий досвід її здобуття вимагав героїзації діячів і вшанування полеглих у революційній боротьбі. Тому одним із першочергових аспектів, на який звернули увагу більшовики після приходу до влади, стала саме політика пам'яті, спрямована, у тому числі, й на монументи. У квітні 1918 р. В.Ленін підписав декрет «Про зняття пам'ятників, споруджених на честь царів і їх слуг, і вироблення проектів пам'ятників Російської Соціалістичної Республіки», що і став наріжним каменем всієї монументальної політики більшовиків, набував розвитку залежно від обставин і потреб держави. Ленінський план монументальної пропаганди мав стратегічний характер і в широкому масштабі забезпечив скульпторів державними замовленнями на пам'ятники і тим самим став прямим стимулом для розвитку радянської скульптурної школи. Так буде й по війні, коли відразу актуалізувалась його зasadнича вимога «мобілізувати художні сили і організувати широкий конкурс по виробленню проектів пам'ятників, покликаних ознаменувати великі дні».

У травні 1945 р. місцевим органам влади була розіслана директива «Про впорядкування братських могил», персональна відповідальність покладалась на голів виконкомів та партійну верхівку. Із директивним розпорядженням з центру надійшли і рекомендації, як це робити. 1947 р. Комітет у справах архітектури при Раді міністрів СРСР спеціально схвалив «типові проекти братських могил воїнів Радянської Армії і Військово-Морського Флоту та партизан Великої Вітчизняної війни», які і були рекомендовані для меморіалізації загиблих на фронтах війни. Проекти були відібрані з числа виконаних Інститутом суспільних і промислових споруд Академії архітектури СРСР і з числа поданих на конкурс, проведений Головним управлінням

архітектури при Раді міністрів СРСР. Серед авторів В.Андреєв, А.Єршов, Б.Журавльов, Л.Павлов та ін. Вони запропонували практикувати насипні курганні могильники, які увінчують муровані (природний камінь, цегла) піраміdalні споруди з зіркою вгорі або на лицьовій стороні, а також обеліски на ступінчатих підмурівках з бронзовою зіркою вгорі, чавунним вінком та меморіальною дошкою біля піdnіжжя. Проекти були оснащені основними робочими кресленнями, розрахунками, рекомендаціями реалізації в різних місцевостях. Якщо проаналізувати пам'ятники першого повоєнного покоління (40-х рр., а це переважно їх описи, світlinи, бо більшість з них були замінені пізніше), то виявиться, що такі пам'ятники й набули поширення. Найбільш значні монументи масових братських поховань на місці великих битв обкладали не лише дерном, а й мармуровими плитами, кам'яні обеліски зводили на кількаярусних стилобатах. За обліковими картками військових поховань тоді (і зараз) головним типом меморіалів стала т.зв. «могила Невідому солдату». Так було і в Харківській області. Місцеві жителі самотужки впорядковували місця поховання загиблих воїнів. За повідомленням місцевого краєзнавця А.Парамонова [2], число братських могил сягало близько 1100, хоча до обліку ввійшли далеко не всі окремі поодинокі могили в дворах, городах і садках місцевих жителів, на узбіччях доріг; за дуже грубими підрахунками, в них були поховані понад 207 тис. осіб, хоча до цього обрахунку не ввійшли ті, що «пропали без вісти», більшість імен яких так і залишилась невідомою. Станом на 1 жовтня 1947 р. в Українській РСР було впорядковано 31 688 братніх, 64 670 одноосібних поховань радянських воїнів, споруджено 2 613 пам'ятників, 9 861 надгробок, установлено 52 549 могильних знаків[3].

Про інші жертви війни (цивільні, що загинули від бомбардувань, обстрілів, виснаження, ран і голоду, військовополонені, інваліди, евакуйовані, остарбайтери-

ри тощо) не йшлося зовсім, їх не мало бути в пам'яті. На Харківщині лише офіційні втрати солдат і офіцерів Радянської армії перевершили понад півмільйона чоловік, хоча до цієї цифри не включені жертви серед цивільного населення та військовополонені.

Скромні металеві чи дерев'яні обеліскив сільських місцевостях, виготовлені місцевими майстрами замість мурованих монументів, стали щирими «місцями пам'яті» й увічнили безіменних геройів війни. Натомість державна ідеологія шляхом переакцентування цих «місць пам'яті» за допомогою механізмів маніпуляції колективною пам'яттю (глорифікація воєнного подвигу, стандартизація й уніфікація образу героя, створення різного роду комеморацій тощо) продовжувала свою легітимацію. Фактично на самому низовому рівні чиновники та населення демонстрували готовність орієнтуватися на стандартні зразки. Незважаючи на те, що пам'ятники виготовлялися на розсуд місцевої влади та архітекторів, останні не виявляли схильності до різноманітності та творчості, які могли привести до ідеологічних помилок.

Меморіалізація по свіжих слідах мала, як мінімум, зняти питання ціни окупації і поразок першого періоду війни, піднести факт визволення й перемоги. Недорахованість жертв і знеособленість загиблих, цілком відповідні радянській політиці пам'яті, були не тільки свідченням злочинно байдужого ставлення влади до народу-переможця, а й способом привласнення його перемоги режимом. Так негучна повоєнна меморіалізація закладала основи «одностайної позиції» пам'яті, аби і надалі маніпулювати важливими поняттями-символами.

З іншого боку, індивідуальна пам'ять про війну блокувалась офіційним стандартом геройки і маргіналізувалася, загнана у темний куток селянської хати; негероїчні, суперечливі й драматичні сторінки воєнної історії стиралися з пам'яті або демонізувалися (стосовно колаборантів, полонених).

Держаними документами кінця 1940-х – першої половини 1950-х років передбачалася не тільки перепоховання таувічнення пам'яті полеглих захисників, але й подальша розробка типових проектів пам'ятників для військових кладовищ, братських та індивідуальних могил. Окрім цього передбачалося перенесення індивідуальних могил, розташованих за межами населених пунктів, на найближчі кладовища об'єднання їх у братські могили [4]. Об'єднання й укрупнення братських могил на місцях здійснювалося без належного пошанування останків загиблих, без їх обліку і персоналізації, нерідко недбало і неакуратно. Під час майбутніх будівництв господарських споруд, розорювання полів під використання часто будуть наражатися на рештки загиблих.

Хрущовська відлига 1950-1960-х рр. у воєнній монументалістиці позначена появою типової скульптурної пластики, спрямованої на героїзацію військового подвигу, сприймання його як обов'язку, як норми для радянської людини-патріота. Відтоді на братських могилах встановлюються одноманітні і шаблонні пам'ятники солдату-герою, що врешті призводило до баналізації героїчного і звитяжного. З кінця 1950-х рр. і в 1960-х рр. почали встановлювати меморіальні комплекси, до складу яких входили як архітектурні (стели, гранітні блоки різноманітної форми), так і скульптурні (фігури солдат) елементи. Меморіалізація набула державного розмаху і безпосередньо пов'язана зі зміною пам'яті про війну: «У 1960-ти рр. відбулася зміна поколінь, покоління учасників війни почало змінюватися наступним поколінням, для яких події Другої світової війни не були пережиті на власних очах, це відобразилося і на встановленні пам'ятників» [5, с. 114]. В радянській політиці пам'яті про війну став превалювати парадно-офіційний стиль, сформований традицією відзначання круглих дат важливих битв, визволення населених пунктів, перемоги над ворогом.

Державницький міф великої Перемоги остаточно оформлюється в брежнєвську епоху. З 1965 р. на державному рівні в СРСР стали святкувати День Перемоги з року в рік з усім більш грандіозним ритуалом почесті героям. Тоді ж і склався пізнатковий, стандартний меморіальний «тезаурус»; оформлення канон зображення і трактування солдатського подвигу, людської жертвості та перемоги радянської ідеології.

За деякими даними, загальна кількість створених за цей період в Україні пам'ятників різного типу, присвячених подвигу радянського народу, перемозі радянських військ та пам'яті полеглих перевищує 20 тисяч [6, с.5]. Їх переважну більшість зведенено до ювілеїв Перемоги, які помпезно відзначалися кожні п'ять років. На 1960-1970-ті рр. припадає час створення на місцях (по селах, містечках) єдиних меморіальних комплексів пошанування пам'яті воїнів-визволителів і та загиблих земляків. Як складові меморіального простору пам'ятники зазвичай завжди підсилюються у ході комеморативних практик іншими візуальними компонентами: мітингами, жалобними чи урочистими церемоніями, пов'язаними з історичними подіями або ритуалами вшанування видатних діячів, фольклорною та художньою творчістю, закріпленою у суспільній пам'яті. Так пам'ятники функціонують не лише в історичному сегменті, а й у політичній, культурній, мистецькій сферах громадянської взаємодії. Тоді започаткувалось встановлення меморіальних плит з прізвищами загиблих, до цих списків вносили імена земляків, що загинули на фронтах Другої світової, чиї могили залишились невідомими, нерозпізнаними, невпорядкованими деінде по Європі. Зірки «вічного вогню» в таких комплексах мали підтвердити офіційне програмне гасло «Ніхто не забутий, ніщо не забуто».

Особливого поширення набули меморіальні ансамблі, найбільш масштабні з яких відкривали у містах-героях. Серед останніх були й художньо вартісні.

Але значній частині подібних творів властиві одноманітність композиційного і пластичного рішення, риси офіційної парадності, потяг до гіантоманії. Яскравими прикладами є меморіал радянським воїнам і громадянам, які загинули в роки Великої Вітчизняної війни у Харкові (1977, ск. В.Агібалов, М.Овсянкін, Я.Рик) і особливо – меморіальний комплекс «Український державний музей історії Великої Вітчизняної війни» в Києві з гіантською постаттю «Батьківщини-матері» (1981, проект Є.Вучетича, автора Волгоградського меморіального комплексу «Мамаїв курган», реалізація В.Бородая). Багато пам'ятників та пам'ятних знаків загиблим воїнам і землякам, що встановлювали по всій Україні, виконувались за типовими проектами [7, с.231].

Так меморіальні ансамблі стають важливими засобами передачі відповідної версії історії, а через них – засобами формування історичної пам'яті та радянської ідентичності – тобто відчуття належності до певної соціальної спільноти. Складання навколо них офіційних і неофіційних міфів та впровадження продуманих сценаріїв комеморації забезпечували «засвоєння» не одним радянським поколінням пропонованого ідеологічного концепту.

За радянських часів до пам'ятників ставилися з великою увагою, маючи їх за засоби пропагування ідей домінуючої системи, які виконували функції активного суспільного впливу, що проявлялося не лише в ідейній програмі, а й у самому характері розміщення пам'ятника, як правило, розрахованого на огляд його значною кількістю людей. Питома вага пам'ятників, пам'ятних знаків радянського періоду залишається не лише кількісно домінуючою, але й якісно визначальною.

Пам'ятники сприяли закріпленню домінуючого ідеологічного конструкту у свідомості громадян держави. Тим більше, що цей конструкт та його матеріальне втілення у пам'ятниках, по-перше, спускався «згори», на підставі офіційних рішень, а не громадської ініціативи;

по-друге, був універсальним, стандартизованим для всіх міст, містечок, селищ і сіл радянської держави; й, по-третє, безальтернативним, тобто певне коло соціальних груп не мали змоги репрезентувати своїх геройів у освоєному панівною верствою міському просторі.

У радянському меморіальному ландшафті наймасовіші монументи були пов'язані з похованнями загиблих у Другій світовій війні («Великій Вітчизняній війні»). Але автентичне поховальне призначення цих споруд як скрібтоний спогад про трагічно загиблих дуже швидко стало заміщуватися ідеологічним змістом: перемога над спільним ворогом, в ім'я якої мали бути забуті соціально-ідеологічні, а головне – національні суперечності в зовні монолітному радянському суспільстві. Не дивно, що військові меморіали, призначені, по суті, для приватної жалоби, перетворилися спершу на місця проведення ідеологічної роботи, а в подальшому – в розважальні майданчики [8, с.63].

З'явившись як продукти бачення минулого, пам'ятники впливають на історичну пам'ять та історичну свідомість, вони залишають у свою орбіту навіть людей, які мало цікавляться безпосередньо подіями і особами, яким вони присвячені. За аналізом Ю. Лотмана, цей механізм реалізується через стійкість і повторюваність не лише об'єктів опису, а й їх символічного осмислення, що і формує міфологему місця [9]. Ї Тому до сьогодні можна не раз спостерігати весільні пари біля радянських пам'ятників.

Годі говорити, що такою наскрізно структурованою політикою пам'яті із задіюванням пам'ятників у СРСР утверджувалась ідентичність суспільства радянських людей – громадяни держави героїв мали наслідувати своїх попередників і боротись за майбутнє комунізму. Згодом участь у радянських меморіальних практиках доходила до автоматизму й бездумного наслідування. Історик Я. Грицак, характеризуючи стан пам'яті в Україні наприкінці 1980-х рр., підкреслював, що вона обер-

талась на повну протилежність — глухе «безпам'ятство небачених раніше розмірів» і порівнював історичний канон Радянської України із величезним музеєм, «з якого усунено більшість експонатів, і кожен кут якого був переповнений грізними привидами минулого» [10].

### Джерела та література

1. Джадт Т. «Местапамяти» Пьера Нора: Чьи места? Чья память? // Abimperio. 2004. № 1.С. 44-71.
2. Парамонов А. Братские могилы Харьковской области // Historians. 2013.10 мая URL: <http://www.historians.in.ua/index.php/en/zabuti-zertyv-viyny/694-andrei-paramonov-bratskiye-mohyly-kharkovskoy-oblasty> (дата доступа: 10.07.2018).
3. Гриневич В. Расколотая память: Вторая мировая война в историческом сознании украинского общества // Неприкосновенный запас. — 2005. — № 2-3 (40-41). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/gri24.html> (дата доступа: 18.11.2017).
4. Слюкіна І. Перетворення матеріального простору як чинник політики пам'яті про нацистську окупацію Харківщини (1943-1953 рр.) // Національна та історична пам'ять. — 2013. — Вип. 6. — С. 174-186.
5. Протас М. Стильові стратегії розвитку української скульптури ХХ – ХХІ ст. Модель еволюції. — К., 2009. — С. 114.
6. Воронов Н. Советская монументальная скульптура 1960-1980. — М., 1984.
7. Ковпаненко Н. Мистецька спадщина України: питання дослідження і збереження // Культурна спадщина в контексті «Зводу пам'яток історії та культури України» / відп. ред. Кот С.І. — К., 2015. — С. 208-250.
8. Коляструк О. Пам'ятники у просторі міста // Культурний ландшафт Вінниці: від минулого до майбутнього. — Вінниця, 2017. — С. 57-74
9. Лотман Ю. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // История и типология русской культуры. — Санкт-Петербург : Искусство, 2002. — С. 208-222.
10. Грицак Я. Нові повороти в українській політиці пам'яті // Захід. Нет. 2011. 4 лютого. URL: <http://zaxid.net/article/80859/> (дата доступа: 18.11.2017)



## Вступ

### Колективна пам'ять і пам'ятник

Монументальна скульптура радянського періоду тісно пов'язана з державною ідеологією та є візуальним втіленням сформованої нею історичної пам'яті. Активна меморіалізація «місць пам'яті», пов'язаних із подіями 1941–1945 рр., спровокувала появу чималого ряду пам'ятників на братських могилах радянських воїнів, які є прикладом активної трансляції геройко-патріотичної парадигми німецько-радянської війни, сформованої в межах колективної пам'яті кількох поколінь. Сьогодні, у світлі соціокультурних та політичних змін, вивчення меморіальної скульптури зазначеної доби складає значний інтерес, адже скульптурні монументи, будучи «візуальними кодами» місць пам'яті воєнних подій, фіксують в собі як «офіційну», так і «приватну» колективну пам'ять соціальних груп.

Сьогодні в Україні радянська ідеологія знаходиться під фактичною забороною (Закон України № 317-VIII «Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки» від 9 квітня 2015 року). Глибокому переосмисленню підлягають й ідеологічні домінанти, покладені в основу колективної пам'яті про події Другої Світової війни кількох поколінь

радянських людей. При тому пам'ятники на могилах радянських воїнів, створені із дотриманням негласних образно-композиційних канонів, які відзначально були покликані зберігати пам'ять про події 1941–1945 рр., а з часом стали візуалізацією сформованої під натиском радянської ідеології колективної пам'яті про Другу Світову війну, забороні не підлягають. Не зважаючи на те, що сьогодні події німецько-радянської війни осмислюються в іншому історичному контексті, пам'ятники на братських могилах продовжують відбивати колективну пам'ять певної частини суспільства та зберігати пам'ять про загиблих під час бойових дій радянських воїнів. Це значно загострило актуальність осмислення поставленої проблеми.

Як у радянській, так і у сучасній літературі фактично відсутні праці, присвячені осмисленню змістовних та образно-композиційних рішень типових скульптурних пам'ятників на братських могилах радянських воїнів. У джерелах радянського часу переважає дослідження авторських меморіальних комплексів та найбільш значущим з точки зору меморіативності місцям пам'яті. Частина праць маніфестує реалістичну концепцію монументальної пластики як провідну та єдино можливу: простір символічного та алегоричного розглядається виключно у контексті рамок «соціалістичного реалізму» із його відношенням до історичної події, як до шаблону, що не може бути зміненим. На сьогодні відсутній розвідки щодо меморіальної скульптури на місцях масових воїнських поховань часів німецько-радянської війни по Харківській області, що підштовхнуло нас до роботи над обраною темою.

В даній праці нами здійснена спроба осмисленні специфіки образно-композиційних особливостей пам'ятників на братських могилах Харківської області через призму колективної пам'яті радянського народу. Основою джерельної бази стали Перелік пам'яток історії та монументального мистецтва України в Харківській об-

ласті, укладений фахівцями Харківського Науково-методичного центру Охорони культурної спадщини, та Державний Реєстр нерухомих пам'яток історії та монументального мистецтва України по Харківській області, де зазначені час створення та місце знаходження кожного з 667 скульптурних пам'ятників на братських могилах радянських воїнів на Харківщині, встановлених протягом 1948 – 2005 рр.

Використані нами джерела дослідження визначаються загальною спрямованістю роботи, її метою та завданнями. В цілому, джерельна база представлена нами у межах двох груп. До першої групи відносяться матеріали державних переліків та реєстрів нерухомих пам'яток України по Харківській області, який ми розглядаємо як центральне довідково-інформаційне джерело. У запропонованому нами для розгляду аспекті, згадані матеріали ніколи не ставали елементом джерельної бази та не використовувалися дослідниками для системного типологічного аналізу скульптури братських могил та масових поховань. Проте, слід відмітити увагу до джерела цього типу дослідників, які аналізують проблему у контексті іншого регіону, наприклад Н. Ковпаненко [37].

В другу групу об'єднанні візуальні першоджерела. Наголосимо на тому, що монументальна пластика не так часто виступає у цій якості, а аналіз її джерельної сутності розглядається фахівцями як актуальна методологічна проблема. Наприклад, Г. Денисенко відносить монументальну пластику до важливих історичних джерел, які «слід розглядати не як засіб прославлення чи знеславлення подій та окремих персоналій, тобто в залежності від ідеологічних пріоритетів», а в якості «матеріалізованої пам'яті, об'єктивних історичних першоджерел, які слід вивчати і використовувати у суспільній практиці як важливий досвід попередніх поколінь» [25, с. 13]. У цьому контексті розглядає питання джерел і І. Склокіна, яка закликає, окреслюючи проблему вивчення політики пам'яті, «звернути увагу не

тільки на конструювання певних образів у текстах, але і на позатекстові, матеріальні залишки минулого, які са-мим фактом своєї наявності ставили проблему обрання відповідного підходу щодо їхньої інтерпретації та від-повідного перетворення і вписування у належний кон-текст». При цьому серед таких матеріальних «втілень» пам'яті про війну авторка окремо виділяє «поховання загиблих, пам'ятники та інші меморіальні знаки, назви об'єктів міської топоніміки» [70].

Таким чином, використані в дослідженні ілюстра-тивні джерела можна класифікувати за критерієм ха-рактеру інформації, що представляється. Візуальні джерела представлені нами в двох підгрупах, що від-різняються характером формування та загальною якіс-тю інформації: 1) візуальні джерела (фотоматеріали), отримані особисто авторкою для реалізації завдань на-шого дослідження; 2) візуальні джерела (фото, ілюстра-тивні матеріали), задіяні нами для вирішення завдань дослідження.

Як і в попередньому випадку, характерні відмінно-сті мають візуальні джерела, отримані особисто автор-кою для реалізації завдань нашого дослідження. Вони складають окрему підгрупу і мають такі види: А) фо-томатеріали репортажного плану, які є результатом наукою пошуку і виконані для реалізації принципів історизму і об'єктивності; джерела цієї підгрупи фіксу-ють монументальну пластику у динаміці середовища та території і можуть бути використані для системного, історико-хронологічного або композиційного аналізу; Б) аналітичні фотоматеріали, виконані як складові еле-менти структури дослідження; джерела цієї підгрупи демонструють статику або, навпаки, динаміку струк-турування конкретного твору, виступають елементами доказової бази того чи іншого припущення, яке сфор-мульоване нами в науковій гіпотезі дослідження.

Візуальні джерела, задіяні нами для вирішення за-вдань дослідження, становлять окрему підгрупу. При-

чиною цього є значна різниця в дослідницькому потенціалі джерела, а також інша природа його формування.

Перш за все, до цієї підгрупи відноситься ілюстративний матеріал, опублікований як частина інших досліджень, які мають власну, відмінну від нашої, наукову гіпотезу і предметну спрямованість. В такому випадку ми розглядаємо подібний візуальний матеріал як комплекс не інтерпретованої інформації. Крім цього важливою складовою даної підгрупи джерел є фотоматеріали з «відкритих джерел» (перш за все, мережі Інтернет). За умови коректного наукового використання такі ілюстративні матеріали здатні виступити в якості складової частини джерельної бази дослідження.

Обидві групи візуальних джерел містять ілюстрації аналогів, зібрани та проаналізовані нами для вирішення завдань дослідження. До них відносяться:

1) Прямі аналоги. У даній групі представлені ілюстративні джерела, що мають безпосереднє тотожність з метою і завданнями нашого дослідження. До прямих аналогам ми відносимо цілий ряд творів монументальної пластики кінця ХХ – початку ХХІ ст., в яких використання образів героя або жертви війни є суголосним завданню збереження колективної історичної пам'яті. Крім того, до прямих аналогам відносяться проектні рішення середовища і простору, що визначають структуру взаємодії твори із загальним композиційно-просторовим цілім.

2) Непрямі аналоги. У цю групу нами зібрани ілюстративні джерела, що мають дешço іншу художньо-естетичну спрямованість, проте вирішенні у схожими з нашими дослідницькими завданнями. До непрямих аналогам ми відносимо твори монументальної пластики, які не відзеркалюють конкретну специфіку сформульованої проблеми, проте можуть бути використані для порівняння, більш точного з'ясування тенденції та ін.

Окремою групою непрямих аналогів є ілюстративні матеріали, що описують контекст твору, що в тій чи ін-

Пересьолкова Яна, Мархайчук Наталя

шій мірі аналогічний нашому. Так, пам'ятник демонструє подібне рішення просторово-середовищного характеру, відрізняючись при цьому в загальному художньому рішенні та в характері використання матеріалів.

## **Розділ I**

### **Пам'ятники на братських могилах часів Другої світової війни як об'єкт наукового вивчення**

Вивчення скульптурних пам'ятників у працях радянських вчених (1940-ві – 1991 рр.). Увага до творів монументальної пластики фіксується практично із часу звільнення території СРСР він нацистів. Проте дослідження, націлені на мистецтвознавчі проблеми меморіалізації масових місць поховань посідають своє місце в історіографії проблеми лише у середині 1950-х – 1960-х років, коли на хвилі десталінізації у радянському мистецтвознавстві триває короткий період послаблення ідеологічного тиску. У цей період відбуваються дискусії з питань розвитку монументального мистецтва, а цій темі загалом присвячені міжнародні конференції, сесії Академії мистецтв СРСР і Пленуми Спілок художників і архітекторів СРСР і республік.

Серед перших досліджень узагальнюючого типу слід назвати дослідження І. Іванової та А. Стрігальської «Сучасна радянська монументально-декоративна скульптура» (М., 1967), яке у контексті воєнної тематики звертає увагу лише на найбільш значущі для свого часу авторські роботи [32]. Своєрідним підсумком, присвяченим періоду 1960-х – початку 1970-х років, є збірка досліджень «Радянська скульптура наших днів» (М., 1973), що також фіксує певні тенденції розвитку мону-

ментальної пластики 1960-х років та побіжно торкається питань монументальної пам'яті по війну [73].

Більш цікавими з точки зору розв'язання завдань нашого дослідження є роботи 1970-х – 1980-х років, у яких тенденція фіксації пам'яток та їхньої загальної популяризації змінюється фаховою розмовою щодо художньо-митецьких якостей монументальної пластики, еволюції композиційних прийомів та засобів виразності. Так, у дослідженні Є. Шмігельського «Тенденції розвитку монументальної скульптури Російської федерації» (Л., 1975) робиться висновок, що «подальший розвиток форм монументальної скульптури все більш крокує шляхом узагальнення художнього образу, його метафоричності, прагнення до символу, алегорії» [83].

Іншу сторону еволюції монументальної пластики відмічає В. Артамонов у дослідженні «Місто і монумент» (М., 1974). Вчений формує власну типологію пам'ятників та пам'ятних місць, виокремлюючи дві головні групи – скульптурні та архітектурні. У свою чергу, скульптурні пам'ятники, «за формулою зображення» поділяються на круглі (тривимірні) та рельєфи. Натомість архітектурна скульптура, розрізняється за «портретним», «алегоричним» та «символічним» підтиповами [9].

Насамкіне, дослідження, які, на наш погляд, слід розглядати як найбільш цінні у контексті нашої проблеми, з'являються наприкінці 1970-х – 1980-х років. Першочергово слід згадати роботу І. Азізян та І. Іванової «Пам'ятники вічної слави. Концепції і композиція» (М., 1976), яка повністю присвячена проблемі художнього аналізу монументальної пластики, зокрема її композиційним рішенням [7]. І хоча автори зосереджуються на розгляді найбільших пам'ятниках, монументах, меморіальних ансамбліях і комплексах, створених в СРСР та за його межами, виявлені та проаналізовані вченими тенденції можна вважати прийнятними і для аналізу меморіальної пластики братських поховань більш типового (узагальненого) рівня.

В середині 1980-х побачила світ дисертаційна робота Т. Малініної «Художній образ пам'ятника Великої Вітчизняної війни. За матеріалами конкурсів та виставок 1942 – 1945 рр.» (М., 1985 р.) [50]. Не зважаючи на достатньо вузьку хронологію дослідження та специфічну спрямованість роботи на «дослідження основних напрямків та особливостей становлення пам'ятника героям і подіям Великої Вітчизняної війни як специфічного явища радянської художньої культури воєнного часу, визначення його історико-художньої цінності» [50, с. 12], дисертація є цікавою для нас із декількох точок зору.

По-перше, Т. Малініна розглядає не тільки розвиток пластичного монументалізму воєнного часу, але й намагається оцінити вплив цього періоду на усю подальшу еволюції художньо-композиційного бачення радянської меморіальної пам'ятки. Так, вчена вважає, що «в практиці 1950-х років продовжували розвиватися мистецькі прийоми і принципи побудови пам'ятників, розроблені в проектах військових років, про що свідчать військові кладовища, перші монументи, будівлі меморіального характеру, пам'ятні ансамблі в СРСР і за кордоном» [50, с. 13]. При цьому, намагаючись оцінити сутність цього художнього досвіду та його конкретні форми втілення, авторка лишається у контексті традиційних для 1970-х років формулувань, наголошуючи на «поглибленні ідейно-образного змісту творів» та «вдосконаленні їхньої художньої форми» [50, с. 13].

По-друге, Т. Малініна розглядає проблему ідейних концепцій пам'ятників на тему війни та пов'язані із нею композиційні та образні прийоми. З точки зору вченої, радянська монументалістика намагалася «всебічно відображені дійсність, брати свої образи із самого життя» і цей природний документалізм «по-своєму змінювався» пам'ятці Другої світової війни. Вчена стверджує, що «сучасне співвідносилося в пам'ятнику із масштабами і значенням історичної події, документальність і конкретність поєднувалися з широким узагальненням, що

зняло вираження у поглибленні художнього змісту творів, поєднанні в них героїчного і драматичного, лірики та епосу» [50, с. 13]. Тому саме ідейні концепції пам'ятника багато в чому визначили особливості художнього втілення, коли «образно-пластичну мову пам'ятних споруд в проектах збагачувалася завдяки розвитку конструктивних форм, оригінальної інтерпретації традиційних мотивів, синтезу мистецтв» [50, с. 13].

Найбільш ґрунтовним дослідженням радянського часу, що присвячене радянській монументальній скульптурі, є книга М. Воронова (М., 1984 р.) [18]. Дослідження зосереджене на аналізі радянської монументальної пластики 1960-х – 1980-го років, як у персонологічному вимірі (пам'ятки видатним діячам), так і монументів та пам'ятників-символів. При цьому сам автор наголошує на тому, що в центрі його уваги передбачають передусім меморіальні ансамблі, як порівняно нові явища у радянському пластичному мистецтві, їхня композиційна та образна побудова. Своїм головним завданням вчений вбачає пояснення тенденції зростання числа встановлених пам'ятників у 1960-х – 1980-х роках, особливо на воєнну тематику. «За кількістю зведеніх пам'ятників, – підкреслює М. Воронов, – з даним періодом не може зрівнятися жоден інший період історії країни. Цей гігантський розмах монументального мистецтва ще не до кінця усвідомлений і пояснений. Звідси випливає перше завдання пропонованого дослідження – спробувати розкрити причини і пояснити цей раптовий кількісний «ривок», зрозуміти, чому він стався, чим був викликаний і які можуть бути подальші шляхи розвитку монументальної пластики» [18, с. 158].

Відмічає автор і низку нових тенденцій у галузі формальних та композиційних рішень, які, на його думку, свідчать про ще одну тенденцію цього часу – розширення типологічного діапазону та композиційні нововведення. Як підкреслює вчений, набагато ширше, ніж раніше, стали використовуватися справжні речі,

предметний світ, а також нові матеріали і їх поєднання. У багатьох пам'ятниках «рельєф, який раніше відігравав у монументальному мистецтві, скоріше, другорядну роль, став основою композиційного рішення» [18, с. 154]. Зрештою, М. Воронов наголошує на тому, що у 1980-х роках відбулося істотна зміна у ставленні до монументальних творів. Якщо у 1960-х роках в СРСР за знала кризи стара концепція міського пам'ятника і монумента, то у 1970-х роках «повністю виявилася та почала складатися ... нова пластична концепція, значно менш канонізована», із власною художньо-мистецькою структурою та естетичною своєрідності.

Таким чином, дослідження наукової літератури радянського періоду (1945 – 1991 рр.) дозволяє нам говорити про домінування таких тенденцій: 1) у дослідженнях радянського часу переважає проблема ансамблевості, що віддає перевагу авторським меморіальним комплексам та найбільш значущим з точки зору меморіативності місцям пам'яті; 2) переважна більшість досліджень маніфестує реалістичну концепцію монументальної пластики як провідну та єдино можливу: простір символічного та алегоричного розглядається виключно у контексті рамок «соціалістичного реалізму» із його відношенням до історичної події, як до шаблону, що не може бути зміненим; 3) тема скульптурних пам'яток на братських могилах практично не досліджується як самостійний напрямок та не становить пріоритет ані у історичних, ані у мистецтвознавчих студіях.

### **Проблематика дослідження скульптурних пам'ятників на тему війни у фахових дослідженнях 1990-х – 2010-х років**

*Праці мистецтвознавчого спрямування.* Однією з найбільш послідовних дослідниць проблеми розвитку української монументальної пластики є М. Протас, що

займається вивченням теми з середини 1990-х років. Публікації авторки 2000-х років безпосередньо торкаються проблеми нашого дипломного дослідження [65]. Слід підкреслити, що на відміну від багатьох інших дослідників, М. Протас вбачає корені художньо-мистецької специфіки радянської монументальної пластики у генезисі соціалістичного реалізму, як, насамперед, ідеологічного явища. «Радянська міфологема, – підкреслює вчена, – базувалася на фундаментальній ідеї нескінченого лінійного прогресу цивілізації та утопії про світову перемогу комуністичного ладу, подану в авангардно-революційному дусі агітмасового мистецтва. Тріумф прогресивного суспільно-політичного устрою ... поширювався й на міфічне відчуття абсолютної влади радянської людини над природою та її законами. ... Проте цей мистецький радикалізм фактично паразитував на ідейно перелицьованій моделі «критичного реалізму» другої половини – кінця XIX ст. з прерогативою художньо-мовних кліше «передвижництва» [64, с. 14]. У подальшому ця тенденція позначилася на образній структурі творів, їхніх композиційних рішеннях та загалом визначила характер радянської монументальної пластики, яка у багатьох випадках перебувала у «сірій зоні» монументальної пропаганди.

Так, упродовж 1950-х років, коли за «Планом монументальної пропаганди» в СРСР триває реконструкція статуарної пластики, паралельно із цим процесом відбувається «політико-ідеологічна корекція стилістичних ознак таких пам'яток» [65, с. 104]. Це призвело до того, що митці, аби уникнути репресій, повинні були «особливо уважно втілювати офіційне розуміння партійності і народності мистецьких творів, що, за традицією, подавалося подібними до газетних кліше: глибше вивчати дійсність, шанувати реалістичні традиції минулого, шукати нові якості радянської людини, пріщеплювати молоді оптимізм ... правильно тлумачити конфлікти поміж віджилим старим і новим соціаліс-

тичним способом життя і т.п.» [65, с. 117]. Авторка підкреслює, що тема Великої Вітчизняної війни лишалася провідною у монументальній пропаганді і наприкінці 1940-х років, і в 1960-х – 1970-х. У 1940-х роках отримали широкий розвиток різні види й типи скульптурної монументалістики: обеліски й пам'ятники на могилах загиблих воїнів і воєначальників, на братських могилах та на військових кладовищах, монументи на місцях битв, масових поховань мирних громадян, пам'ятники на честь партизанів та представників народного ополчення, меморіальні ансамблі і комплекси та ін. У перші повоєнні роки набула поширення практика встановлення бюстів двічі Героїв Радянського Союзу на їх батьківщині, «художній рівень яких був неоднорідним» [64, с. 179].

Основною «тема Великої Вітчизняної війни» залишалася і в монументальній скульптурі 1960 – 1980-х рр., коли «загальна кількість створених за цей період в Україні пам'ятників різного типу, присвячених подвигу радянського народу, перемозі радянських військ та пам'яті полеглих перевищувала 20 тисяч одиниць» [64, с. 34]. В якості характерної тенденції, що впливало на художнє обличчя пам'яток, їхнє стильове та композиційне бачення, вчена називає ювілейний характер такого відзначення, так як «переважну кількість монументів було споруджено до річниць Перемоги, тобто у 60-му, 65-му, 70-му, 75-му, 80-му роках ХХ ст.». Тому, «значній кількості подібних творів властиві одноманітність композиційного і пластичного рішення, риси офіційної парадності, потяг до гігантоманії» [64, с. 34]. При цьому «пам'ятники та пам'ятні знаки загиблим воїнам і землякам, що встановлювались по всій Україні, часто виконувались за типовими проектами, із нетривких матеріалів» [64, с. 34].

Серед фахових досліджень слід згадати дисертацію та серію публікацій А. Гончаренко, що аналізує розвиток в цілому української монументальної скульптури

другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Насамперед, увага авторки прикута до періоду трансформацій 1990 -2000-х років, якій суттєво змінив саме мистецьку еволюцію монументальної пластики. У цей час, зауважує А. Гончаренко, зрушення «в образно-структурному та формальному аспектах рішення пам'ятників з увічнення явищ Другої Світової війни» стають вагомими та якісно новими. Так, від 1990-х років «відбувається поступовий перехід від традиційних монументів на честь «Великої Перемоги радянського народу у Великій Вітчизняній війні 1941-1945 рр.» до пам'ятників з увічнення різних сторінок української історії Другої Світової війни 1939-1945 рр.» [22].

Ця трансформація позначається на багатьох аспектах у формальних та композиційних рішеннях творів, що відбувається не лише із суто внутрішніх причин художньої еволюції монументальної пластики, алеї через нову тенденцію «переосмислення «пам'ятних місць» – на «місця пам'яті», де вішановують пам'ять усіх учасників тих подій». «Традиційно пам'ять про Велику Перемогу Радянського Союзу у Великій Вітчизняній війні втілюється в усталених видах пам'яток, – підкреслює авторка, – проте зміст подій, пов'язаних з іншими явищами Другої Світової війни, розкривається як в традиційних видово-жанрових межах, так і в характерних для української скульптури 1990 – 2000-х рр. символіко-алегоричних композиціях» [22, с. 8].

В цілому, А. Гончаренко виділяє такі риси у новій мистецькій мові монументальної пластики цього часу, що пов'язана із вітануванням героїки подій 1939 – 1945 рр.: 1) персоніфікація образів, через намаганням наблизити пам'ять про війну до пам'яті про конкретну людину або групу людей; 2) ідеалізація образів через узагальнення художньо-пластичними засобами пам'яті про «радянську людину» та її подвиг; 3) введення до художньо-образної структури нових – нерадянських за своєю сутністю – символів та алегорій. Як зауважує

жує А. Гончаренко, в пам'ятниках «завжди є конкретна постать — чи солдат-герой, чи «Родина-маті». Але у 1990-х до них додається традиційний для української культури образ Богородиці. При цьому як і раніше, у великих пострадянських ансамблях використовуються традиційні «брежневські» символи Великої Вітчизняної війні: Георгієвська стрічка, п'ятикутна червона зірка, радянські ордени та ін. [22, с. 9].

Вкрай важливим видається нам висновок А. Гончаренко з приводу зміни тематичного кола монументальної скульптури, що, на думку вченого, призводить до зміни функцій самого монументального мистецтва в Україні у 1990-х — 2000-х роках. Зокрема, авторка вважає, що одним з ключових показників художньої трансформації стало змінення акцентів «від ідеологічного призначення до формування поняття «комунікативного простору» навколо пам'ятників, де один і той самий месседж (ідея) може стати початком традиції (зустрічі ветеранів Великої Вітчизняної та Другої Світової, вшанування пам'яті борців, які полягли за незалежність України) біля відповідних пам'ятників), оформленням історичної події чи символу (поява традиції встановлення пам'ятних знаків на вшанування пам'яті жертв Голодомору, Фашистського геноциду та Сталінського терору), засобом розуміння історичних подій (про правителів Княжої Доби залишились лише письмові згадки та поодинокі змалювання, тож у зображенні їх художники керуються тільки власним судженням), а також засобом передачі інформації наступним поколінням ( затвердження Української Держави як нашадку та спадкоємця Козацької Держави) [22, с. 10].

*Проблематика дослідження скульптурних пам'ятників у контексті історії та культурології (1990-ти — 2010-ти роки). Цікаві висновки у контексті аналізу скульптурних пам'ятників Харкова та України в цілому запропо-*

новані у межах історичних та культурологічних досліджень. Зважаючи на специфіку цієї наукової літератури ми вважаємо за доцільне розглянути в історіографії проблеми лише ті праці, які, попре історіографічну чи культурологічну спрямованість, містять виразний мистецтвознавчий компонент.

Наприклад, таким є дослідження О. Міхеєвої, що присвячене ідеологічному конструюванню спільноти пам'яті про минуле на прикладі пам'ятників м. Донецьк (2006 р.) [51]. Аналізу художніх особливостей пам'ятників передує дослідження авторки загальних особливостей репрезентації минулого у пластичному мистецтві, що, на її думку, є обов'язковим для правильного розуміння причин та наслідків процесу конструювання історичної пам'яті засобами монументального мистецтва. «Минуле завжди репрезентоване в сучасному, – підкреслює О. Міхеєва – ... Реальні події, що відбулися, замінюють «образ минулого» – наші уявлення про те, що було. Тому ... пам'ятники є одним з матеріалізованих знаків колективної пам'яті. Це знак, який несе певний код, що робить його «зрозумілим» для однієї групи, бо несе для неї певну інформацію, ... та незрозумілим для іншої, яка не має механізму розшифрування цього коду» [51, с. 179]. Запропонований авторкою механізм має особливі форми репрезентації у просторі мистецького твору. Митець формулює історичні «коди» власною художньою мовою, яка спирається, у першу чергу, на формально-стильові та композиційні засоби виразності. Саме на цьому рівні формується «процес творення ідентичності» – тобто відчуття належності до певної соціальної спільноти. При цьому, з точки зору вченої, «в утвердженні такого конструкту важливу роль відіграють не лише пам'ятники (як матеріальне втілення мартиролога видатних «синів народу», герой та переліку знакових подій), а й складання навколо них офіційних і неофіційних міфів та ритуалів» [51, с. 179]. З нашої точки

зору саме ритуалізовність багатьох практик вішанування історичної пам'яті щодо подій 1939 – 1945 рр. визначила таку суттєву одноманітність пластичних рішень та багаторазове тиражування наперед визначеніх та ідеологічно вивірених образів.

Останню рису вчена пояснює своєрідним конфліктом між історичними репрезентаціями регіонального та загальнодержавного рівня, який стає виразним у пластичному мистецтві з другої половини 1990-х років. «Серія нових пам'ятників, датована кінцем 1990-х років, – зауважує О. Міхеєва, – демонструє собою поліваріантність нового суспільства, можливість репрезентації локальної колективної свідомості та колективної пам'яті окремих соціальних груп. Тут зустрічаємо й феномен суспільного «пригадування» (за П. Кеннертом) коли в суспільну пам'ять повертаються образи з минулого, ізольовані у межах певної соціальної групи, позбавленої права на репрезентацію в офіційному просторі» [51, с. 180].

Накреслюючи широку панорamu розгортання увічнення пам'яті, Г. Денисенко відмічає, що сам державний механізм не передбачав можливості для українських мистців формувати власні художні програми або виражати через монументальну пластику якісь інші «маркери ідентичності», окрім ідеологічно вивірених. І якщо в умовах ведення війни відповідальність за стан братських могил покладалась на Військові ради фронтів і окремих армій (з квітня 1942 року), то у подальшому «більшість заходів, які проводилися в Україні, погоджувалися у Москві і робилися за московським взірцем» [25, с. 70-71]. Характерною рисою цього часу було спорудження пам'ятників «без залучення фахівців і проведення конкурсів та громадських обговорень їх проектів, без узгодження з відповідними органами на місцях, ... створення великої кількості тимчасових обелісків, виготовлених із нетривких матеріалів і без участі мистецтвознавців» [25, с. 70]. Варто відмітити коло тем

та напрямків, які Г. Денисенко вважає пріоритетними у монументальній пластиці на воєнну тематику та особливо – у пам'ятних місцях «братського» (позаособистісного) характеру.

Передусім це тема патріотизму, яка була виправдана завданнями воєнного часу (мобілізацією суспільства на боротьбу з ворогом). Саме ця тема « стала джерелом для формування патріотичних символів, які знайшли свій вираз в елементах революційної символіки – червона зірка, революційний прапор, полум'я революції, трансформоване у Вічний вогонь – символ безсмертя» [25, с. 72, 84]. Іншими словами, саме поствоєнна проблематика спричинила основні образні стереотипи монументальної пластики, які у подальшому стали шаблонними для ритуальних форм вшанування, поклоніння, нагадування тощо.

По-друге, виразною з точки зору авторки є пропагандистська тема, що подавалася владою як цілком нормальнє позитивне явище. «Спорудженням меморіалів, обелісків на братських могилах, монументів визначним військовим діячам, – підкреслює Г. Денисенко, – влада прагнула не тільки віддати данину захисникам Вітчизни, але й створити в суспільстві особливу психологічну атмосферу. Важлива роль надавалась національним звичаям, традиціям вшанування полеглих, меморіалам, пам'ятникам, яким притаманна функція активного суспільного впливу на населення в якості пропаганди» [25, с. 72].

По-третє, важливим аспектом меморіальних практик радянського часу щодо подій 1939 – 1945 рр. була типовість. Вчена відмічає, що держаними документами кінця 1940-х – першої половини 1950-х років передбачалася не тільки перепоховання та увічнення пам'яті полеглих захисників, але й розробки типових проектів пам'ятників для військових кладовищ, братських та індивідуальних могил. Окрім цього передбачалося перенесення індивідуальних могил, розташованих за

межами населених пунктів, на найближчі кладовища й об'єднання їх у братські могили [25, с. 80-81]. Цілком зрозуміло, що за таких обставин типовість композиційних та формально-стилістичних рішень пам'ятників є очевидною.

У цьому сенсі, підкреслимо думку Г. Денисенко стосовно історико-культурної природи пам'яток. На думку вченої, до автентичних пам'яток, «слід відносити ті обеліски, які споруджувалися одразу після воєнних баталій на місцях битв і встановлювалися поряд з могилами загиблих». Авторка підкреслює, що незважаючи на те, що вони не являють собою високохудожні твори, ці пам'ятники втілюють в собі тогочасні ідеали, і в наш час вони виконують виховну і пізнавальну функції [25, с. 75-76].

Характерні зміни щодо політики пам'яті Г. Денисенко відмічає лише на початку 1990-х років. У цей час до деморалізації долучаються громадські організації, що починають намагатися впливати не тільки на впорядкування існуючих місць пам'яті, але й вперше ставлять питання щодо художньої та мистецької якості монументів, їхньої концептуальної спрямованості та зв'язку із місцевою історією. У той же час до середини 2000-х років риси композиційної та образно-стилістичної типовості лишаються провідними, що засвідчує надзвичайно сильний вплив пострадянського художнього мислення [25, с. 111].

Вкрай важливою у контексті з'ясування стану дослідженості нашої проблеми є фахова публікація І. Склокіної (2013 р.), яка присвячена проблемі формування місць пам'яті на Харківщині окупаційного періоду (1943 – 1953 рр.). Чималу увагу авторка приділяє і проблематиці меморіалізації братських поховань воєнного часу [70]. У центрі уваги І. Склокіної – форми та види матеріальної пам'яті про війну, виражені через колективні зусилля влади, громади та ветеранів – учасників тих подій. Як і інші дослідники цієї проблеми, авторка

на харківському матеріалі демонструє головні законо-мірності формування геройчного образу радянського воїна-переможця, в більшості не торкаючись питань мистецької та художньо-естетичної сутності пам'ятників.

I. Склокіна вважає, що у другій половині 1940-х років вже існував набір типових художніх рішень, які достатньо активно використовувалися як шаблонні мистецькі форми. При цьому частина з них розроблялися та затверджувалися на місцевому рівні, проте в документальних свідченнях трапляються розпорядження і про те, що пам'ятники мали виготовлятися за типовими проектами, розробленими Спілкою архітекторів СРСР. У будь-якому разі, «це аж ніяк не призводило ані до якоїсь «самодіяльності», ані до розмаїття форм пам'ятників і форм вшанування пам'яті загиблих. Фактично на самому низовому рівні чиновники та населення демонстрували готовність орієнтуватися на стандартні зразки ... Незважаючи на те, що пам'ятники виготовлялися на розсуд місцевої влади та архітекторів, останні не виявляли схильності до різноманітності та творчості, які могли привести до ідеологічних помилок» [70, с. 181]. Вчена звертає увагу на те, що «бачення поховань часів війни як безумовних історичних пам'яток» буде остаточно сформоване лише у другій половині 1970-х років. До цього часу не тільки вплив тяжкої матеріальної ситуації, що не давала можливості дбати про могили, але й цілком утилітарний підхід до простору, зайнятого могилами, приводив до масового захаращення або забудови за певних господарських потреб місця пам'яті.

Проте з мистецької точки зору найбільшою вадою цього процесу лишалася однomanітність та шаблонна типовість пам'ятників, особливо у 1950-х – 1960-х роках. Зважаючи на потреби розв'язанні завдань нашого дослідження, вважаємо за необхідне процитувати фрагмент статті I. Склокіної: «Пам'ятникам сталінсько-

го часу, в тому числі тим, що встановлювалися на могилах, була притаманна надзвичайна одноманітність. Так, на момент 1956 р. узагальнені дані по пам'ятниках Харківської області свідчать, що окрім дерев'яних, цегляних, металевих чи мармурових обелісків (а також «конусів» і «пірамід»), пам'ятників типу «танк на постаменті», а також бюстів окремим героям і плит із написами, існувало ще лише 7 видів скульптурних фігур: «пам'яті загиблих героїв» (солдат з автоматом), «солдат із дівчинкою» (аналог знаменитого пам'ятника у берлінському Трептов-парку, відкритого у 1949 р.), «Радянська Армія-переможиця», «войн з вінком», «бойова співдружність», «пам'яті героїв», «Батьківщина пам'ятає своїх героїв» (жіноча скульптура у скорботній позі). ... Лише згодом, у 1970-ті рр., з'явиться розуміння того, що, по-перше, могили є безперечними історичними пам'ятками, які не можна чіпати, а по-друге, що важливою є кожна загибла особа та її ім'я. Саме тоді слідопити масово почнуть вести роботу зі з'ясування прізвищ. І тільки від 1990-х рр. образ війни остаточно стане пов'язаним із трагедією пересічних осіб» [70, с. 185]. В даному разі, накреслені авторкою історичні рамки процесу меморіалізації дають можливість поміркувати щодо ключових рис того спільногоКонтексту пам'яті, який формувався у другій половині ХХ століття.

Як засвідчує проаналізована нами література, художньо-естетичні засади політики пам'яті не розглядалися як пріоритетні. Типовість, жанрова одноманітність та образно-стилістична скудність не вважалися за похибки, так як у суспільно-політичному житті домінували ідеологічно вивірені форми, що передбачали можливості неоднозначних оцінок або міркування з природи важких сторінок воєнної історії (ціна перемоги, окопна правда війни тощо).

*Питання монументалізації пам'яті у західній історіографії. У західноєвропейській історіографії проблема-*

тика пам'яті була вперше розглянута в узагальненому аспекті французьким дослідником М. Хальбваксом, який у 1920-ті роки сформулював зasadничі постулати осмислення пам'яті як соціальної категорії. Його бачення проблеми накреслило взаємозв'язок способу осмислення минулого із простором та уявленням щодо нього [81]. У сенсі розгляду нашої проблеми, це важливо передусім для аналізу т.зв. монументалізації пам'яті – формування парадигми державного та громадського вшанування найбільш важливих для суспільства історичних подій, явищ або персон.

Як вважав М. Хальбвакс, опозиція «пам'ять – історія» підкреслює відмінність між типами минулого, яке відновлює і перша, і друга: «Пам'ять – це схожість між минулим і сьогоденням, – зауважує вчений – історія це – відмінності. У історії критична позиція по відношенню до минулого. Вона відкидає емоції, з якими пов'язана і на які впливає пам'ять. Події і образи, відновлювані пам'яттю, хиткі, а історичні свідчення достовірні» [81].

Ввівши до наукового апарату поняття «рамки пам'яті» (умовні кордони уявного минулого, яке суспільство зберігає як істотні події, вшановуючи їх у вигляді монументальної пам'яті) М. Хальбвакс спричинив справжню мікро-революцію у підходах до осмислення основних культурних форм вшанування минулого. Зокрема, саме на цій основі були споруджені найбільш відомі монументи загиблим у Першій світовій війні.

В 1990-ті роки німецький дослідник Я. Ассман, ґрунтуючись на пропозиціях та висновках М. Хальбвакса, розробив власну теорію культурної пам'яті, сформував завдання її дослідження та, зрештою, узагальнив свої міркування у якості нового наукового напрямку, що у подальшому отримав назву «історія пам'яті». [66, с. 40]. Я. Ассман розглянув принципову відмінність між «живою» комунікативною пам'яттю та символічної культурною пам'яттю; між усною традицією, що

виникає з досвіду пережитого і культивації спогадів в контексті міжособистісних взаємодій у повсякденному житті. Я. Ассман наголошував на тому, що традицією формалізуються передусім ті досвіди минулого, що виходять за рамки досвіду окремих людей або груп і виражені «в пам'ятних місцях, датах, церемоніях, в письмових, образотворчих і монументальних пам'ятниках». Відтак, комунікативна пам'ять (що слабко формалізована) є, скоріше, усною традицією, яка виникає в інтерактивному контексті людських відносин в повсякденному житті. Це, свого роду, «живий спогад», існуючий протягом життя трьох поколінь: діти /батьки /діди. Недовговічність цього типу пам'яті (всього 80-100 років) і відсутність загальнозвінзаних «пунктів фіксації», які пов'язують її з глибоким минулім, відрізняють комунікативну пам'ять від культурної [10]. Міркування вченого спричинили подальше переосмислення у західноєвропейських країнах ролі та місця історичного монументу та внесли на порядок денний питання комеморалізації пам'яті у її культурних (універсальних) формах.

Одним з найбільш послідовних критиків та водночас продовжуваців ідей Я. Ассмана є П. Нора – французький історик та антрополог, що найбільш активно розробляє теорію «місця пам'яті» (1990-ті – 2010-ті роки). З його точки зору місця пам'яті є місцями в трьох сенсах слова – матеріальному, символічному і функціональному. Проте при цьому П. Нора наголошує на нерівнозначностіожної характеристики. Саме через це стає можливою «gra пам'яті та історії», яка формує «місця пам'яті». Взаємодія цих двох факторів призводить до їх визначення «один через одного», проте перш за все суспільства повинні виявляти «бажання пам'ятати», тобто робити певні зусилля для активізації саме цієї пам'яті, а не якоїсь іншої [54, с. 40].

Останнє, на думку П. Нори, має прямий стосунок до статуарної пластики, так як «надгробні пам'ятники жи-

вуть такий двозначною життям, пронизані змішаним почуттям причетності і відірваності» [54, с. 27]. Таким чином, місцем пам'яті постає «будь-яке значуше явище, уречевлене чи нематеріальне за своєю природою, яке за людською волею чи під впливом часу набуло значення символу у меморіальній спадщині того чи іншого співтовариства» [57]. Відтак, це можуть бути «слова, ідеї, імена, події», виражені у історичних знаках, мистецьких якостях або ритуальних функціях.

Зрештою, у своїх роздумах П. Нора є близьким до висновків американського соціолога П. Коннертон, який ще у 1980-х роках сформулював ключові запитання т.зв. memory studies: «Як суспільства пам'ятають?». Проектуючи дану проблематику на сферу художнього життя суспільства, може запропонувати проблематику пам'яті вченого у вигляді переліку запитань, риторичні відповіді на які становлять основні завдання дискурсу memory studies: що саме спільноти людей та окремі індивіди пригадують, а що втрачають з загального обсягу соціально і політично значимої інформації; у який спосіб реалізується передача і відтворення досвіду у політичному житті суспільства; чому лише окремі знання про минуле залишаються актуальними для публічного простору; за яких умов у художньому житті відбувається реабілітація чи «стирання» образів минулого; з якою ціллю мистецькі суб'екти актуалізують певні спогади; до яких наслідків у суспільстві призводять процеси пригадування і забування [40].

Згідно із концепцією П. Коннертон, суспільна пам'ять містить вагому рису тілесних практик. Ця особливість формує унікальне близькість між характером презентації пам'яті у статуарні пластиці та відчуттям минулого, що його проектує суспільство на конкретне місце. Як вважає вчений, це передусім виявляє себе «в одязі, звичках, традиціях, ритуалах та інших практиках, визначених суспільною домовленістю» [40]. П. Коннертон не випадкового звертається до теми ри-

туального вшанування пам'яті, вбачаючи у цьому важливий «тілесний компонент». На його думку, соціальна пам'ять потребує тілесного (як статуарного, так і фізичного) виявлення, так як є за своєю природою репрезентацією. Церемонії вшанування пам'яті «структурують і легітимізують наш соціальний і культурний досвід», вони формують, свого роду, тілесну пам'ять, яка може бути такою ж самою дієвою, як і будь-які інші форми комеморації [40].

Подібна легалізація пам'ятника спричинила у 1980-х роках в США та Західній Європі чергове звернення уваги до художніх форм репрезентації пам'яті, які багатьом дослідникам вбачалися чи не головними у процесі збереження та передачі інформації про «місце пам'яті».

Як зауважував П. Нора: «Місця пам'яті – це останки. Крайня форма, в якій існує комеморативна свідомість в історії, яка ігнорує її та потребує водночас. Деритуалізація нашого світу змусила ці поняття висловити більш чітко. Це те, що приховує, облачає, встановлює, створює, декретує, підтримує за допомогою мистецтва співтовариство .... Місця пам'яті народжуються і живуть завдяки почуттю, що спонтанної пам'яті немає, а значить – потрібно створювати архіви, потрібно відзначати річниці, організовувати святкування, вимовляти надгробні промови, нотаріально завіряти акти, тому що такі операції є природними. Ось чому охорона меншинами врятованої пам'яті в спеціальних лакунах, що охороняються, здатна лише загострити справжню якість місця пам'яті» [54, с. 26]. Важливо підкреслити, що у цій стратегії вчений особливе місце відводить саме монументальні пластици, яка бере на себе виконання цілої низки соціальних завдань: «Ось місця монументальні, які не сплутаєш з місцями архітектурними. Статуї або надгробні пам'ятники, отримують своє значення від їх внутрішньої сутності» [54, с. 47]. П. Нора підкреслює цю особливість меморіальної пам'яті виражатися через поєднання місця, пластики та ритуалу.

Таким чином, дослідження наукової літератури дозволяє нам говорити про домінування тенденцій, серед яких основними ми визначили наступні. У дослідженнях радянського часу переважає проблема ансамблевості, що віддає перевагу авторським меморіальним комплексам та найбільш значущим з точки зору меморіативності місцям пам'яті. Переважна більшість досліджень маніфестує реалістичну концепцію монументальної пластики як провідну та єдино можливу: простір символічного та алегоричного розглядається виключно у контексті рамок «соціалістичного реалізму» із його відношенням до історичної події, як до шаблону, що не може бути зміненим.

Тема скульптурних пам'яток на братських могилах практично не досліджується як самостійний напрямок та не становить пріоритет ані у історичних, ані у мистецтвознавчих студіях; художньо-естетичні засади політики пам'яті не розглядалися як пріоритетні; типовість, жанрова одноманітність та образно-стилістична скудність не вважалися за похиби, так як у суспільно-політичному житті домінували ідеологічно вивірені форми, що не передбачали можливості неоднозначних оцінок або міркування з приводу важких сторінок воєнної історії (ціна перемоги, окопна правда війни тощо).

З нашої точки зору саме ритуалізовність багатьох практик вітанування історичної пам'яті щодо подій 1939 – 1945 рр. визначила таку суттєву одноманітність пластичних рішень та багаторазове тиражування наперед визначених та ідеологічно вивірених образів.

*Методи дослідження.* Використані для розв'язання завдань методи поділяються на дві групи: загальнонаукові та спеціальні.

До першої групи входять методи аналізу та синтезу, індукції та дедукції, методи порівняння та узагальнення. За допомогою аналітичних практик нами було

розділено основний масив ілюстративного матеріалу на складові, між якими були встановлені різні типи взаємозв'язків. У подальшому синтезування спільніх та відмінних рис матеріалу дозволило сформувати цілісну картину скульптурних пам'ятників зазначеного періоду часу та підготувати основні критерії типології та класифікації пам'яток.

Рух від одиничного до загального (метод дедукції) допоміг виявити основні риси скульптурних пам'яток у історико-культурному контексті, з'ясувати роль та значення певних, найбільш поширених типів монументів.

За допомогою методу індукції (рух від загального до одиничного) нами були виявлені нетипові та одиничні пам'ятки, які склали основу подальшої класифікації скульптурних пам'яток за композиційними та образно-стилевими ознаками. Виявлення характерних закономірностей в утворені форми, що належать цілій групі пам'яток, дозволило у кінцевому підсумку з'ясувати граничну межу ілюстративного матеріалу, відділити основне від другорядного та сформувати цілісне бачення матеріалу, як комплексу візуальних джерел.

Методи порівняння та узагальнення дозволили встановити об'єкти порівняння, надати їм первинну формальну характеристику, сформувати стійкий набір рис та компонентів, що характеризують скульптурну пам'ятку як морфологічну одиницю (знак, положення, фігурність тощо).

Методом узагальнення нам вдалося підбити проміжні підсумки дослідження та з'ясувати майбутню структуру застосування спеціальних методів дослідження. Узагальнення матеріалу відбувалося як у контексті культурно-історичного бачення мети дослідження, так і у річищі мистецтвознавчих завдань аналізу монументальних пам'яток скульптури як творів мистецтва.

Друга група методів дослідження включає спеціальні мистецтвознавчі методи, що були задіяні нами для розв'язання цілого ряду завдань.

За допомогою методу формального аналізу нами були визначені найбільш типові морфологічні характеристики монументальної пластики, з'ясовані основні закономірності їхнього формоутворення та охарактеризована загальна типологія монументальної форми, як базової точки для подальшого аналізу художньо-естетичних особливостей творів. В цілому, дослідження основних рис формоутворення скульптурних пам'яток дозволило виявити типові і нетипові рішення, з'ясувати ключові відмінні та спільні риси доволі значного у кількісному плані масиву пам'яток. На цій основі нами було сформоване цілісне бачення загальної морфології монументальної пам'ятки Харківщини зазначеного періоду часу.

Метод композиційного аналізу, зважаючи на сформульовані у вступі роботи завдання, виступає для нас в якості провідного методу. За його допомогою були запропоновані базові композиційні рішення монументальної скульптури як типові та шаблонні для основних періодів, що розглядаються у роботі.

Так, центральноїсьова фронтальна композиція була виявлена як основна для більшості пам'яток 1940-х – 1950-х років. Натомість композиційні рішення із залученням знаково-алегоричного висловлювання характерні для 1990-х – 2000-х років. В цілому, композиційні особливості монументальної скульптури були досліджені нами за принципом взаємопов'язаності частини та цілого, окремого елементу твору із його загальним рішенням, а іноді – і просторово-архітектурним виконанням.

Важливі результати дослідження були здобуті за допомогою методу образно-стилістичного аналізу. Так, стилеві особливості багатьох пам'яток були показані нами у взаємодії із інтерпретацією центральної ідеї твору, яка, у свою чергу, зазвичай репрезентована саме як художньо-образна структура. В цілому, образність та стилеві особливості творів є тими елементами художнього висловлювання, які відповідають за мистецьку

природу пам'ятки, її естетичну унікальність.

Також застосування даного методу допомогло окреслити основні лінії розвитку стильової організації пам'яток, прослідкувати яким чином та у який спосіб відбувалися зміни у соцреалістичному каноні упродовж другої половини ХХ століття.



## **Розділ II**

### **Типологія монументальної скульптури**

Від 1944 р., одразу після деокупації радянських територій, місцеві жителі та владні інституції почали втілювати заходи з увічнення пам'яті полеглих під час бойових дій радянських воїнів. Важлива роль при цьому надавалась створенню монументальних об'єктів, які мали виконувати функцію активного впливу на свідомість населення [25, с. 72]. Зокрема, передбачалося, що проекти пам'ятників мають розроблятися на місцевому рівні та затверджуватися на засіданнях виконкомів; в окремих випадках пам'ятники мали виготовлятися за типовими проектами, розробленими Спілкою архітекторів СРСР [70, с. 176]. Так, у ході конкурсів і обговорень за кілька років сформувалися певні типи пам'ятників на братських могилах, у яких провідною стала ідея радянського патріотизму.

Постанова РНК СРСР «Про благоустрій могил воїнів Радянської армії і партизан, полеглих в боях у період Великої Вітчизняної війни 1941–1945 рр., і нагляд за їх станом» (від 18.02. 1946 р.) передбачала не тільки впорядкування всіх поховань періоду німецько-радянської війни, але й завершення до 1 серпня 1946 року розробки 50 типових проектів пам'ятників для військових кладовищ, братських та індивідуальних могил, проведен-

ня заходів по спорудженню пам'ятних знаків, обелісків. Політика пам'яті щодо могил загиблих воїнів спрямовувалася на їх чіткий облік і уніфікацію. Вважалося, що окремі поховання слід переносити у великі братські могили, які влаштовували у центрі села (як правило біля сільради чи іншої громадської будівлі). До них здійснювали перепоховання з усіх околишніх могил, «розкиданих по полях, садах, лісах і парках»; подеколи звозили в одну могилу навіть поховання з території кількох сільрад [70, с. 177]. Характерно, що в дуже багатьох місцях внаслідок заохочення політики перепоховань розрізнених могил в одну в такому похованні опинялися як загиблі в боях біля певного населеного пункту фронтовики, так і партизани, і окремі «мирні громадяни-жертви фашизму», знищенні нацистами з різних причин (етнічної принадливості, належності до партійного чи управлінського апарату радянського суспільства, виявів непокори, підтримки партизан тощо). Виходило, що зовсім різні трагічні історії поєднувалися під єдиним «прапором» радянського патріотизму і героїзму [70, с. 178]. Відтак, нові місця пам'яті — «централізовані» могили — часто не мали нічого спільногоЯ із місцями реальних подій, і під нововстановленими на цих могилах пам'ятниками опинялися рештки людей, які могли не мати відношення до подій, які був покликаний увічнювати пам'ятник. На думку І. Склокіної, політика «укрупнення могил» була обумовлена прагненням до максимального колективізму у вішануванні пам'яті та проведенням «публічних ритуалів», а також до контролю за усіма місцями пам'яті. Взагалі створення нечисленних, але масштабних місць комеморації, які об'єднували якомога більшу кількість людей навколо загальнозрозумілих символів, цілком відповідало духовісталінізму [70, с. 177]. Минуле пригадується і конструюється так, як це в даному випадку найбільше відповідає груповим потребам. Таким чином, за для легітимізації державної ідеології насаджувалася та куль-

тивувалася колективна пам'ять. А оскільки, як зазначає М. Хальбвакс, традиція використовує колективну пам'ять в інтересах теперішнього, то вона перетворюється на процес політичної маніпуляції [66, с. 43].

На місцевому рівні пам'ятники масово виготовлялися тільки за узгодженням із районними радами, тобто без винесення цих питань на обласний рівень. У перші повоєнні роки центральна влада переклала обов'язок увічнення пам'яті про загиблих на місцеві органи влади та комунального господарства, які мали за власний рахунок впорядковувати могили та встановлювати пам'ятники. Однак, це не призвело до «самодіяльності» чи розмаїття пам'ятників і форм вішанування пам'яті загиблих. Фактично на самому низовому рівні чиновники та населення демонстрували готовність орієнтуватися на стандартні зразки, бути цілком лояльними. Незважаючи на те, що пам'ятники виготовлялися на розсуд місцевої влади, скульптори та архітектори не виявляли схильності до різноманітності, аби уникнути «ідеологічних помилок» [70, с. 176].

Ідейно-художня концепція пам'ятної споруди, що склалася в проектах II пол. 1950-х років, сприяла зміщенню жанрової специфіки пам'ятника як виразника ідеалів радянського суспільства, хранителя колективної історичної пам'яті, істотним компонентом естетичної організації життєвого середовища, та відкривала шлях його подальшого розвитку. Формальне використання зовнішніх схем, переважно, лишалося на рівні «театрального позування». Надумані, штучні композиції відповідали програмним установкам партійного керівництва, котре санкціонувало втілення надмірного пафосу перемоги, нестримної радості за радянський устрій, владу, партію [64, с. 102].

При проектуванні пам'ятників з'явилися проблеми, пов'язані із специфікою меморіального мистецтва, створення ідейно-образної концепції пам'ятника з увічненням подій німецько-радянської війни, розробки

його типів, пошуків засобів художнього вираження. Зокрема, впродовж 1940 – 50-х років була створена галерея образів простих воїнів, які синтезували якості соціалістичного реалізму (радянську «героїку», «пафос») із принципами «документальної правди» і анатомічного веризму форм [64, с. 114]. Зображені обличчя у таких «портретах» не мали виразних психологічних характеристик, але були сповнені умоглядним героїзмом, що було продиктовано інтересом скульпторів до сухо зовнішніх ефектних поз та рухів. Тому такі твори, що ставилися переважно на індивідуальних могилах, набували рис шаблону, штучної парадності, а увага до воєнних атрибутів маскувала обмеження їхнього образно-психологічних характеристик, створюючи ефект розмаїття творчих знахідок. Подібними рішеннями наділялися і образи воїнів зі скельптурних композицій на братських могилах. Одним із аспектів проблеми такої одноманітності було те, що на могилах, переважно, були відсутні прізвища загиблих, адже підхід до вшанування пам'яті був сконцентрований на групах («герої», «партизани»), а не на трагедії «маленької людини», що загинула під час бойових дій [70, с. 179].

Від другої половини 1950-х років образно-пластичне рішення композицій суттєво змінюється, оскільки для нового покоління, котре не бачило війни на власні очі, важливішим ставав історико-філософський сенс самої «Великої Перемоги», з її романтизовано-героїчним аспектом інтерпретації подій. На відміну від повоєнних образів, у яких скульптори, як колишні учасники боївих дій, з простосердям показували фізично-психологічну напругу солдат, які гинули від куль ворога, створювалися інші, внутрішньо-суб'єктивні аспекти воєнних подій, спрямовуючи увагу глядача на питання «щасливого майбутнього». Мирне життя поступово міфологізувало військовий час.

У 1960-х рр. «меморіалізація» здобуває державного розмаху. У містах починають споруджуватися великі

меморіальні комплекси, ефектні («зовнішні») пам'ятники та меморіали. Так, у столиці зводять пам'ятник на могилі Невідомому Солдату (відкритий 8 травня 1967 року), меморіальний комплекс на Мамаєвому кургані (відкритий 15 жовтня того ж року). Саме в цей час виникає радянський «ритуал», пов'язаний з трансляцією ідеологічних переконань про «Велику Перемогу», з виведенням жертовності радянського солдата та установками на подальший мирний розвиток. Поступово окремі образні складові пам'ятника оформлюються у впізнаваний меморіальний «тезаурус»; формується візуальний канон зображення «подвигу», «жертв» та «перемоги».

Монументальна скульптура 1960-х років у пошуках «сучасного стилю» адаптувала якісні критерії естетики «суворого стилю». Це виявилося у затвердженні пам'ятника-символу як нової типологічної форми, в загальній тенденції «символізації» художньої структури творів, в тяжінні образних програм до героїчного пафосу революційної романтики, в розширенні тематичного кола і кола пересічних осіб, що заслуговують наувічення їх в пам'яті народу. Якщо в повоєнні роки митці праґнули «документально правильно» втілити риси героя, обираючи найвищу точку афектованої емоційно-психологічної напруги, то з приходом молодої генерації уможливилося дистанційоване узагальнено-символічне, з перевагою лірико-елегійного або героїко-романтичного контексту інтерпретування будь-якої історичної теми в образно-композиційній структурі твору. М. Воронов слушно підкреслює: «Суттєвими рисами процесу змін характеру й розширення палітри монументального мистецтва були «демократизація» та «символізація» монументальної пластики, що виявилося з одного боку – у праґненні наблизити пам'ятники до глядача, втілюючи в них риси «живого героя», а з іншого – у плідних пошуках образів-символів, у намаганні втілити в образі конкретної історичної особи велику ідею й трактувати

образ як символ Революції, Мужності, Дружби тощо» [64, с. 137].

В Україні, де партійно-ідеологічний пресинг був особливо жорстким, спровокувавши засилля літературної описовості та пластичного натуралізму, «відлига» приймалася митцями як шанс докорінного оновлення пластичних принципів (не в останню чергу завдяки декоративізму та алегорично-символічним образним структурам). [64, с. 136]. Втім, у 1970-х рр. нетворче застосування декоративних прийомів набуває негативних рис, породжуючи клішовані образи [64, с. 124]. Метод «широкого узагальнення» тиражується як формальний прийом заідеологізованої скульптури, яка за допомогою жорстко геометризованих форм втілює тоталітарний міф з гіпертрофованим пафосом [64, с. 143]. Створені у цей час пам'ятники демонструють виродження геометризованої площинності моделювання у застиглу умоглядну схему. Це було зумовлено зниженням мотивації творчої рефлексії, яка підмінювалася фальшивими радянськими міфологемами; задокументалізований фактаж подій набував гіпертрофованих розмірів, псевдо-монументального формату. Таке мистецтво втрачало вплив на масову свідомість, вражаючи шаблонністю.

Взагалі, за період з 1960-х до першої половини 1980-х рр. у монументальній скульптурі України з'явилася величезна кількість пам'ятників (понад 20 тисяч), більшість яких присвячувалася «Великій Перемозі» та «подвигу радянського народу». Прояви гіантоманії та афектоване тлумачення героїзму найбільш яскраво втілилися в меморіальних ансамблях 70-80-х рр. Якщо, за цілком справедливою думкою російського дослідника М. Воронова, «ознака ансамблевості — є однією з провідних у концепції монументальної пластики 60-70-х років», то розуміння синтезу у символічному контексті образно-композиційних узагальнень наприкінці 70-х — початку 80-х років ХХ століття набуває рис викривленої гіантоманії, тиражування композиційних

схем, що їх певний час сприймали як новаційні (все це торкнулося навіть ремінісцентних тенденцій, типових для 1960-х). Вельми часто внутрішня напруга психоемоційного стану герой висловлювалась через зовнішню дію й напругу динамічно рухомих скульптурних мас, нервовий ритм розкотого на зовні силуету, котрий іноді був відверто деструктивно незібраним, адже підкорявся літературно-оповідній жанровості. Радянська монументалістика доби «пост-відліги» й «застою» знову зверталася до традицій передвижництва у пошуках документальної конкретності та ідеологічної впливовоності мистецького образу на колективну свідомість. Розвинута оповіданьна мотивація ідеї пам'ятника спровокувала невиразний силует дистанційного огляду, жанрову дрібність у пластичному вирішенні поз, рухів герой, в атрибутах, і це заважає цільному сприйняттю усієї композиції, створюючи ефект її випадковості (що видавалося за ефект життєвої правдивості історичного факту) [64, с. 167]. У пластичній мові документальна «реалістична достовірність» поєднувалася з акцентовано натуралістичною виваженістю скульптурних форм. Усе це, разом із надмірною ейфорійно-геройчною патетикою образів, утворює так званий «соцреалістичний експресіонізм» (М. Боронов), в межах якого душевна напруга образів не завжди була еквівалентною авторській рефлексії, а відбивала офіційні міфологеми [64, с. 168].

Наприкінці 1980-х – початку 1990-х рр. з'являється чимало пам'ятників, що зображують «рядових війни» (солдат) або у бою, або помираючими на полі бою. Їхні постаті зазвичай експресивні, динамічні та сповнені драматизму. Демократизація образу спонукає до запозичення з кінематографа композиційного прийому «стоп кадру» для фіксації щоденного подвигу людини. Це підносить сенс твору до загально гуманістичного символу, а індивідуальне існування героя – до сенсу вселюдського життя [64, с. 127]. При цьому монументальність та статичність, характерна для монументаль-

ної скульптури 1950-х рр, в даному підтипі відсутня [68] [Іл. 45; А, Б; Іл. 46; А, Б, В].

Від 1990-х відбувається поступовий перехід від традиційних монументів на честь «Великої Перемоги радянського народу у Великій Вітчизняній війні 1941 – 1945 рр.» до пам'ятників з увічнення різних сторінок української історії Другої Світової війни 1939 – 1945 рр. Зокрема в них, за словами А. Гончаренко, втілюється тенденція до переосмислення «пам'ятних місць» – на «місця пам'яті», де вшановують пам'ять усіх учасників тих подій. Традиційно пам'ять про «Велику Перемогу» втілюється в усталених видах пам'яток. Проте зміст подій, пов'язаних з іншими явищами Другої Світової війни, розкривається як в традиційних видово-жанрових межах, так і в характерних для української скульптури 1990 – 2000-х років символіко-алегоричних композиціях. Пам'ять про «Велику Перемогу» втілюється переважно через ідеалізований образ радянської людини. В них завжди є конкретна постать – чи солдат-герой, чи «Батьківщина-мати» [22].

На сьогодні відсутня визнана класифікація типів монументальної скульптури на братських могилах радянських воїнів, тому ми, систематизувавши усі відомі нам типові пам'ятники на братських могилах Харківської області, запропонували власну систематизація пам'ятників.

Згідно із переліком пам'яток історії та культури, взятому на облік відповідно до Закону Української РСР «Про охорону і використання пам'яток історії та культури» [60], першим із збережених скульптурних пам'ятників, який був встановлений на братській могилі радянських воїнів на території Харківщини є «воїн з автоматом, каскою і надгробком». Скульптура встановлена у смт Андріївка у 1948 році (Балаклійський район), відлита на Харківській скульптурній фабриці (ймовірно автором проекту виступив скульптор Й. Рик). Фігура воїна зображенна на повний зріст у звичному для

рядового складу одязі — гімнастерці та брюках-галіфе; із плащ-палаткою на плечі. На долоні його лівої руки лежить каска, правою він притримує поставлений стволом на усвіно-символічний надгробок автомат. Трохи схилена голова, вираз обличчя надають образу скорботності. Біля ніг воїна знаходиться умовний надгробок із закріпленою меморіальною плитою з епітафією, декорований букетом квітів та гіллям лавру [Іл. 1; А, Б]. Поодинокі пам'ятники даного типу встановлювалися щороку протягом 1954 — 1964 років. Варіацією цього типу є пам'ятники, споруджені у 1956 році в с. Колісниківка (Шевченківський район) та у 1964 році у с. Шевченкове (Сахновщинський район). У них солдати, вдягнені звичну воєнну форму, стоять зігнувши ліву ногу в коліні, правою рукою тримають опущений автомат, на лівій — лежить каска. Бранки накинутого плаща художньо спадають вниз [Іл. 2; І, І].

У 1981 році у с. Єфремівка (Первомайський район) було встановлено модернізований пам'ятник даного типу. Солдат вдягнутий у військову шинель, підпоясану ременем з радянською зіркою на блясі. Каску він тримає не на долоні, а у руці. Форму надгробку, на який опирається автомат солдата, змінено; він став менший відносно постаті воїна, набув трапецієподібного вигляду. Лаврова гілка, розташована на поверхні надгробку, охоплює всю його площину. Важливо підкреслити, що в образі воїна не читається скорбота за загиблими бойовими товаришами; риси його обличчя майже позбавдени емоцій. [Іл. 1; Г].

«Воїн з автоматом» — це другий тип скульптурних пам'ятників, який функціонував на території Харківської області та України в цілому. Перший такий пам'ятник, встановлений у 1949 році в с. Малі Проходи (Дергачівський район), являє собою постаті воїна у зимовому обмундируванні: довга шинель, на плечах плащ-палатка, у правій опущеній вздовж тіла руці —

шапка-ушанка, у лівій руці автомат. Голова воїна трохи опущена вниз [Іл. 27; А]. До 1958 року дані скульптури встановлювалися майже щорічно без суттєвих відмінностей. Останній пам'ятник цього типу було встановлено у 1964 році у с. Хрестище (Красноградський район). У зовнішньому вигляді відмінності відсутні, окрім зображення автомата, який є більш схематичним [Іл. 27; Б].

Одночасно з існуванням вищевказаного типу скульптурного пам'ятника у другій половині 1950-х рр. виникали його варіації. Наприклад, в окремих скульптурах фігуру воїна (вдягнений у гімнастерку, брюки-галифе та традиційний плащ-палатку; у правій руці тримає близче до тіла автомат; погляд задумливий, брови строго зібрані у переносиці) вирішено у застиглуому русі (с. Протопопівка, Балаклійський район; с. Бугаївка, Ізюмський район). Поставлена вперед ліва нога та прижата до грудей пілотка засвідчують намір воїна поклонитися загиблим. [Іл. 27; В, Г]. У 1953 р. у с. Богодарівка (Шевченківський район) була встановлена скульптура воїна (зображеній у шинелі з плащ-накидкою, голова ледь помітно нахиlena), який підтримує правою рукою автомат, що зависає з плеча [Іл. 27; Д].

Також виділяються два ідентичні скульптурні пам'ятники, встановлені, відповідно у 1959 р.(с. Дар-Надеждівка, Сахновщинський район) та 1972 р. (с. Винники, Нововодолазький район), де автор відтворив момент коли воїн цілує свій автомат [Іл. 27; Е]. У 1965 році у с. Петропавлівка (Богодухівський район) та с. Новоплатонівка (Борівський район) були встановлені по одному пам'ятнику — варіації типу «воїн з автоматом», який зображує бійця з автоматом у правій руці; лівою він притримує полу плащ-палатки. Деталі повсякденного військового одягу чітко не виражені, головний убір відсутній, вираз обличчя стриманий [Іл. 27; Ж]. У 1967 р. в с. Старовірівка (Нововодолазький район) було споруджено пам'ятник, який зображує воїна з опущеним

вниз автоматом (у правій руці) та прижатою до серця пілоткою (у лівій). Головна його відмінність це широка плащ-палатка, яка слугує немовби площиною на яку спирається фігура [Іл. 27; Є].

У 1973 р. у с. Шовкопляси (Дергачівський район) був встановлений модернізований пам'ятник «воїн з автоматом», змістовним центром композиції якого є постатъ воїна у довгій шинелі з непокритою головою, який у правій руці тримає автомат (перпендикулярно відносно тіла) [Іл. 27; 3].

Серед варіацій зображення скульптурного монумента «воїн з автоматом» існує пам'ятник, який зображує воїна з автоматом і в пілотці. Перша така скульптура була встановлена у 1956 році у с. Савинці (Балаклійський район). Голова молодого воїна, в образі відчувається впевненість та перемога, гордо повернута вліво. Фалди плащ-палатки, які крупними хвилями спадають з правого плеча, надають фігури «м'якості». Останній такий пам'ятник було встановлено у 1967 році у с-ще Південне (Харківський район) [Іл. 29; А, Б].

У 1979 р. в смт Старий Салтів (Вовчанський район) було встановлено модернізований варіант воїна з автоматом і в пілотці. У постаті бійця, який зробивши вперед рішучий крок закликає (правицею) бойових товаришів до бою, відчутина динаміка: його голова повернута праворуч, автомат, який він тримає у лівій руці, сповнює композицію активною горизонталлю [Іл. 29; В]. Пам'ятник 1986 року (с. Шляхове, Коломацький район) зображує статну фігуру зосередженого на дії воїна. Він тримає піднятій догори автомат у правій руці (ліва опущена вздовж тіла, долонь відкрита назад). Нижня частина постаті більш узагальнена (ліва нога укрита об'ємом плащ-палатки) [Іл. 29; Г].

Воїн в останньому із встановлених пам'ятників типу «воїн з автоматом» (споруджений 1993 р. у с. Бердянка, Зачепилівський район) зображений немолодим (віку йому додають вуси). Солдат із автоматом на плечі сто-

їть, опершись на праву ногу; гімнастерка та руки бійця чітко деталізовано. Опущений донизу погляд сповнює образ скорботи. [Іл. 29; Д].

Одним з найпоширеніших типів пам'ятників, які масово встановлювали у 1950-х роках став «воїн з автоматом і каскою». Вже в перший рік появи, у 1950 році, було встановлено 9 пам'ятників. У наступному році їх кількість зросла вдвічі. Станом на 1959 рік на братських могилах встановили вже 74 скульптури цього типу. Загалом на території Харківської області встановлено близько 90 таких пам'ятників, переважна більшість яких була відлита на Харківській скульптурній фабриці.

Авторами цього типового проекту стали скульптори А. Білостоцький та О. Супрун. В перших варіантах композиції солдат у шинелі та плащ-палатці стоїть біля уявного надгробку; у правій руці тримає прижавши до тіла пістолет-кулемет Шpagіна (автомат) — наймасовішу зброю червоної армії періоду німецько-радянської війни; на його лівій руці — знята каска. Права нога поставлена на півшага вперед (ліва нога опорна). Голова схиlena. Опущений донизу погляд сповнений скорботи [Іл. 2; А].

У 1951 році з'явилися варіації скульптури «воїн з автоматом і каскою», у яких бійця зображене з піднятими дулом догори, але розташованим на рівні тіла, автоматом. Відмінність цих двох скульптур полягає у тому, що плащ-плаатка ніби «окутує» ліву сторону тіла; права нога, зігнута в коліні, видається на шаг вперед [Іл. 2; В]. У 1990 році встановлено три ідентичні пам'ятники «Воїн з автоматом і каскою». Фігури дуже схожі з першими пам'ятниками, але у їхньому трактуванні відчутний вплив скульптурного мистецтва межі 1980-х — 1990-х рр.: скульптура здається грубою, відсутнє відчуття живості в деталях одягу, в образі практично немає емоцій. Також в моделі 1990 р. відсутній уявний надгробок, автомат опущений вздовж тіла воїна [Іл. 2; Л, М].

Підтип «воїн з автоматом (вгору) і каскою» споруджувався на братських могилах у другій половині 1950-х рр. паралельно із попереднім (основна частина пам'ятників даного підтипу була встановлена протягом 1955–58 рр.)

Перший пам'ятник цього типу було встановлено у 1952 році (с. Юрченкове, Вовчанський район). У ньому зображена постать воїна, який переможно тримає у піднятій вгору правицею автомат (моделі ППШ з магазином); на його лівій долоні лежить каска. Воїн зображеній у гімнастерці, брюках-галіфе, застіблунтій на ременях плащ-палатці. Зосереджений погляд вдалечінь та гордовито поставлена голова відбивають тріумф Великої Перемоги [Іл. 2; Г, Д, Е]. Цікаво відмітити, що у цих скульптурах автомат моделі ППШ зображується то з обоймою, то з магазином (приблизно 50 / 50). Одна з останніх варіацій даного підтипу пам'ятника з'явилася у м. Куп'янську вже у 1985 р. У ній зображене воїна у довгій шинелі (з виразними бранками плащ-палатки) із автоматом (також моделі ППШ) у піднятій вгору правій руці та каскою на лівій долоні [Іл. 2; Є].

У 1956 р. та у 1985 р. на території Харківської області було встановлено два і один (відповідно) варіанта пам'ятника «воїн з автоматом і каскою», які відрізнялися від інших наступними деталями. Автомат знаходиться не у піднятій догори руці, а на плечі бійці; до того ж, ледь помітно вперед виступає не права, як то має місце у, так би мовити, «стандартній» моделі, а ліва нога [Іл. 2; Ж, З].

Окрему групу підтипу «воїн з автоматом і каскою» складають чотири пам'ятника, встановлені у 1962 р. (три з них) та у 1965 році (відповідно, один). В цьому випадку солдати, «стандартно» зображені у шинелі і з каскою на лівій долоні, тримають автомат закинутим за спину [Іл. 3; А, Б].

Цікавими є й три варіації даного підтипу пам'ятника, композиції яких відрізняються простягнуто уперед права

рука (їх було встановлено у 1955, 1956 та 1982 рр.). В цілому скульптури ідентичні. Боєць зображенний на повний зріст, в застібнутій на всі гудзики та підперезаній шинелі, із накинутою на плече плащ-палаткою, що не прикриває комірець сорочки. Автомат (моделі ППШ) звисає на плечі (попереду); на лівій долоні традиційно лежить каска [Іл. 4; В, Г].

Скульптура «воїн з автоматом і квітами», яку неодноразово встановлювали протягом 1950-х – 1960-х рр., також є варіацією типу «воїн з автоматом». Вона представляє молодого воїна із нахиленою головою, який на правому плечі тримає автомат, а у лівій руці – квіти [Іл. 28; А, Б]. Перший такий скульптурний пам'ятник було споруджено у 1951 р. у с. Шебелинка (Балаклійський район); у рік відзначення 20-ї річниці Великої Перемоги (1965 р.) з'явилося 12 таких скульптур. У 1980 р. за, ймовірно, тією ж формою, відлили ще одну скульптуру для встановлення у с. Морозівка (також Балаклійський район).

Варіацій цього підтипу пам'ятника є кілька. Так, у 1956 р. у с. Першотравневе (Дворічанський район) було встановлено скульптуру воїна, яка здається перенасиченою «атрибутами». Так, букет квітів боєць тримає у правій руці, а каску – на лівій; автомат при цьому «вистить» на його шиї [Іл. 27; В].

У 1954, 1956, 1957 рр. в трьох селах Красноградського району встановлені неповторні та нетипові для свого часу варіації цього ж типу пам'ятника. У них скорботний воїн з автоматом за спиною, ремінь якого боєць притримує правицею, у лівій руці тримає «пласкуватий» букет квітів. З деталей верхнього одягу позначені лише попруга та вузол плащ-палатки. Через видовжену форму обличчя та вузькі плечі, візуально постать здається непропорційною та приземистою [Іл. 28; Г].

У трактуванні образу «воїн з автоматом і квітами» у статуях, створених у 1990-х рр., помітна своєрідність. Всі

три скульптури різняться у деталях, але однакові за формами: постаті воїнів дещо «геометризовані» та «гіперболізовані». Бійці, зображені у довгих (до землі) шинелях, плащ-палатках і касках, у правій руці вздовж тіла тримають автомат, у лівій – квіти. У воїна із с. Лелюківка (Шевченківський район) голова скорботно понурена; гвинтівку, направлену дулом вгору, він підтримує знизу; на лівій руці лежать тюльпани [Іл. 28; А]. Пам'ятник із с. Вишневе (Близнюківський район) зображує воїна, який, дивлячись уперед, тримає великий оберемок квітів; автомат, також направлений дулом вгору, придержує трохи нижче обойми [Іл. 28; Б]. У статуй з с. Шелудьківка (Зміївського району) солдат лівою рукою обіймає гілля дубового листя; дуло його автомата опущене вниз; у шинелі воїна виділяються бранки [Іл. 28; В].

*Воїн з прапором.* У 1952 році у смт Пісочин (Харківський район) було споруджено скульптурний пам'ятник підтипу «воїн з прапором вгору і в касці». Він зображує солдата, який у правиці тримає автомат, а у піднятій вгору лівій руці – стяг. Полотнище бойового прапору злегка покриває ліве плече. Детально пропрацьовано бахрому та гратик стягу. Голову воїна у довгій, застібнутій на крючки шинелі, з-під якої видніються чоботи, та зав'язаній на ший плащ-палатці, яка покриває плечі, покриває каска [Іл. 24; А, Б]. Широкої популярності даний тип скульптури не набув, всього було встановлено менше десяти пам'ятників, які між собою були ідентичні.

У 1956 році у с. Червоне (Близнюківський район) вперше було встановлено скульптурний пам'ятник «воїн з прапором униз і касці», розповсюджений в межах лише Близнюківського району у 1950-х – 1960-х рр. (останній із збережених був споруджений у 1967 році в с. Новоукраїнка) Пам'ятник являє собою фігуру воїна на повний зріст, який у правій руці тримає намотаний на древко бойовий прапор; на долоні лівої руки, зігну-

тої у лікті, лежить каска із традиційною п'ятикутною зіркою. Одяг воїна повсякденний польовий, на шиї незмінна плащ-палатка; його голова задумливо-скорботно опущена [Іл. 25; А, Б].

У 1961 році було встановлено і у 2-й половині 1960-х років набула поширення варіація залізобетонної скульптури «воїн з прапором вниз та каскою» — «воїн з прапором вниз». Воїн струнко стоїть у весь зріст, права його рука опущена вздовж тіла, у лівій він тримає прапор, полотнище якого більш вільно, ніж в первісному варіанті, спадає з опущеного древка. Брюки-галіфе більше ярко виражені у верхній своїй частині [Іл. 25; В, Г].

Ще одна варіація даного типу — це єдиний пам'ятник на всій Харківській області, який зображує воїна в пілотці та прапором в руках, наче весло. Така скульптура була встановлена у 1963 році у с. Задонецьке (Зміївський район). Постать скорботного воїна показана у гімнастерці, брюках, пов'язаної поверх плечей плащ-палатці та пілотці. Штик з бойовим прапором боєць тримає обома руками [Іл. 26; А].

Також єдиний в своєму роді скульптурний пам'ятник «Воїн з прапором і каскою» був встановлений у 1963 році у с. Кобзарівка (Валківський район). Воїн у підперезаній форменим ременем довгій шинелі стоїть, поставивши ліву ногу на підвищення. Праворуч від нього знаходитьться древко з намотаним на нього прапором, яке солдат ніби обнімає правою рукою. Лівою він притуляє до себе каску. Голова ледь нахиlena; погляд спрямований донизу [Іл. 26; Б].

Вже у 1983 р. у м. Дергачі був встановлений пам'ятник «воїн з прапором», який увібрав притаманну своєму часу образну і пластичну специфіку. Образ воїна дещо «монументалізований». Він зображений у довгій шинелі та касці з автоматом в опущеній правій руці та прапором у витягнутій лівій. Полотнище стягу розвивається наче на вітру та виступає своєрідним тлом для верхньої частини тіла воїна [Іл. 26; В].

*Воїн з каскою.* Досить різноманітними в рамках одного типу є пам'ятник «воїн з каскою». Десять скульптур, встановлені в різні роки одноманітні, але не ідентичні [Іл. 5; А, Б, В, Г, Д, Е]. У пам'ятниках 1950-х років воїна зображеного у гімнастерці та брюках, у пізніше встановлених — в шинелі. Скульптури 1980-х років виконані в суворому стилі, нібіто виростають з глиби [Іл. 5; Д, Е]. окремі одиночні пам'ятники, такі як два у Валківському районі (1985 рік), по одному у Богодухівському (1990 рік) та Балаклійському (1994 рік) суттєво виділяються серед інших [Іл. 2; Ї, І, К, Л, М].

*Офіцер з вінком.* Являє собою досить розповсюджений тип скульптурних пам'ятників на території Харківської області, який у другій половині 1950-х років набув широкої популярності. В середині типу є деякі відмінності в трактуванні образу воїна.

Уперше було споруджено пам'ятник «офіцер з вінком» у с.Ще Веселе (Балаклійський район) у 1951 р. Ймовірним автором проекту є скульптор П. Бондар. Військовий зображений у двобортній шинелі з шістьма гудзиками, взірець якої у 1943 році ввели для вищого, старшого та середнього командного складу. На плечах, поверх шинелі, погони з офіцерською відзнакою. Схиlena донизу голова офіцера не покрита: формений картуз він тримає в опущена вздовж тіла лівій руці. Правою рукою офіцер притримує великий траурний вінок (приблизно з половину його зросту), який стоїть безпосередньо на землі. [Іл. 7; А, Б, В, Г].

Варіацією типу «офіцер з вінком» є підтип «офіцер з вінком і картузом», у якому офіцер правою рукою тримає вінок, а у лівій лежить кашкет. Всього по області налічується 5 таких пам'ятників, перший з яких був встановлений у 1957 році (с. Таранівка, Зміївський район), інші послідовно у другій половині 1960-х років [Іл. 9; А, Б].

Інший варіант цього пам'ятного знаку — «воїн з вінком». Тут воїн зображеній в шинелі, поверх якої через

плече вдягнений автомат та накинутий плащ-палатка, який прикриває право плече воїна. Лівою він притримує вінок із траурною стрічкою. Перший такий пам'ятник було споруджено у 1953 році (с. Подолівка, Барвінківський район); у рік 20-ї річниці Перемоги з'явилось ще 14 таких скульптур [Іл. 8; А, Б, В, Г].

У 1984 році у с. Благодатне (Валківський район) була встановлена скульптура типу «войн з вінком», яка вирізняється строгостю форм та сировітстю погляду; менш чітко відлита нижня частина тіла, з якої виростає вся постать воїна. Плащ-палатка акуратно лежить на обох плечах, замість автомата в лівій, зігнутій у лікті, руці він тримає кашкет. Траурний вінок модернізований: він став більш «стрункий», стрічка, яка його обвиває, на вершині вінка закінчується бантом, довгі «хвости» якого спадають вниз [Іл. 9; В]. У 1987 р. у с. Тавільжанка (Дворічанський район) споруджено пам'ятник (з мармурової крихти), де скорботний воїн правою притримує великий траурний вінок, на лівій долоні лежить каска [Іл. 8; Г]. Пам'ятник, встановлений у 1989 р. зображує воїна у касці із незмінною плащ-палаткою, із ледь похиленою донизу головою. Його права рука опущена, лівою він притримує обвітий траурною стрічкою вінок [Іл. 10; З]. У 1992 та 1994 рр. було встановлено ще дві дуже схожі скульптури «войн з вінком». Схожість полягає в одязі військового, наявності в його правиці автомата, спрямованому вдалечінь зосередженому погляді. Відмінність – у формі траурного вінку. Розміщений на невеликому постаменті вінок, листя якого зображені дуже умовно, схожий на овальний плавальний круг [Іл. 10; В, Г].

Скульптурний пам'ятник 1994 року у с. Миколаївка (Зачепилівський район) створений у т. зв. «суворому стилі» і вирізняється строгими геометричними формами та гострими кутами. Воїн в шинелі та касці стоїть на правому коліні та тримає правою рукою букет квітів, бутони яких лягають на ліву поставлена ногу [Іл. 18; А].

«Воїн з вінком (малим)» також являє собою варіацію скульптури «офіцер з вінком». Від 1957 року протягом чотирьох років на території Близнюківського району були встановлені постаті воїнів, які тримали у руці малий вінок. Відмінність цього підтипу полягає у однострої воїна та самому вінку. Боєць, у накинутій поверх гімнастерки плащ-палатці, стоїть, виставивши праву ногу вперед; автомат, який він притримує за пас, висить на правому ж плечі. Маленький траурний вінок (діаметр не більше розміру голови) солдат тримає горизонтально, простягнувши ліву руку вперед, неначе хоче покласти його на могилу загиблих воїнів [Іл. 10; А, Б].

На території Харківщини є ще один різновид скульптурного пам'ятника «воїн з вінком». В даному образі присутній автомат, який воїн, зображеній без головного убору, у звичній гімнастерці та накинутому на плечі плащі, тримає опущеним вздовж тіла у правій руці. Вінок, обмотаний траурною стрічкою, розміщується майже вздовж лівої ноги, трохи повернутий до глядача. Таких пам'ятників по області налічується три; споруджені вони були у різні десятиріччя: 1969 році, 1973 році та на поч. 1980-х років [Іл. 10; Д, Е, Є].

Окремо виділяються два пам'ятника «воїна з вінком» у касках. Один з них (з мармурової крихти) встановлений у 1979 році (с.-ще Садове, Красноградський район). У ньому досить чітко видно деталі гімнастерки, особливо пола з гудзиками, кишенькові клапани та пояс. Правою рукою, зігнутою у лікті, боєць тримає за пас повислий на плечі автомат, лівою притримує стоячий попереду вінок [Іл. 10; Ж, З].

*Воїн з букетом.* Скульптурний пам'ятник типу «воїн з букетом» вперше з'явився у 1957 р. (с. Воскресенівка, Богодухівський район). Воїн зображеній у гімнастерці, брюках та чоботах, із накинутою на плече плащ-палаткою. Його опущена вздовж тіла ліва рука ледь помітно

торкається плащу; у правій він тримає невеликий букет квітів [Іл. 13; А]. Інший пам'ятник типу «воїн з букетом» був встановлений у 1960 році (с. П'ятигірське, Балаклійський район). Воїн у шинелі, з форменим картизом у лівій руці та в невеликим букетом квітів у правій, зображеній у вільній позі із трохи зосередженим виразом обличчя [Іл. 13; Б]. На початку 1980-х рр. була споруджена ще одна скульптура «воїн з букетом». У ній застосовані окремі принципи «суворого стилю». Воїн у касці, шинелі, із плащ-палаткою на плечах (асиметрично накинутий), у правій опущеній руці тримає букет квітів, який нагадує гірлянду [Іл. 13; В].

У 1990 році у с. Довжик (Золочівський район) було споруджено пам'ятник «воїн з гірляndoю». Його особливість полягає у тому, що воїн у довгій шинелі, яка повністю прикриває ноги, тримає у руках гірлянду (правою, піднятою рукою, воїн тримає верхівку гілки, лівою, опущеною на рівні поясу, її основу) [Іл. 12; Г].

*Воїн з факелом.* Один із найстарших із збережених скульптурних пам'ятників типу «воїн з факелом» був встановлений у 1969 році у с. Гроза (Шевченківський район). Воїн зображеній у гімнастерці зі стоячим комірцем та в брюках-галіфе. Зачесані назад коси надають його образу суворості. Лівою рукою воїн тримає за пас автомат, який висить на плечі. У піднятій вгору правій руці він тримає факел — символ незгасної пам'яті про радянських воїнів, що полягли за Велику Перемогу [Іл. 6; А]. Модернізований пам'ятник типу «воїн з факелом» з'явився у 1990 році у с. Вільхівка (Харківський район). У ньому, на відміну від першозразка, воїн зображеній у гімнастерці та плащ-палатці із автоматом на правому плечі. Розмір факелу, який солдат тримає у лівій руці над головою, значно більший [Іл. 6; Б].

*Воїн з мечем.* У 1985 році у с. Кіндращівка (Куп'янський район) було споруджено пам'ятник типу «воїн з

мечем». Воїна зображенено у довгій шинелі, із короткою плащ-палаткою на лівому плечі. Його погляд сконцентрований на мечі, який воїн тримає обома руками по-переду себе клинком горизонтально [Іл. 36; А]. Меч, як символ воїнської честі, символізує справедливість та правосуддя. Положення фігури відносно меча нагадує скульптуру Матері-Вірменії (скульптор А. Арутюнян, 1967 р.), встановлену у Єревані (але вона тримає клинок вертикально). Пам'ятник 1991 року із с. Ново-комсомольське (Печенізький район) вирізняється положенням меча. Воїн у касці та накинутому капюшоні плащ-палатки стоїть, відвівши праву руку назад. Лівою тримає за рукоять поставлений перед собою меч, на наверші якого зображене серп і молот. Військовий меч, який зображений вістрям вниз означає пам'ять загиблим [Іл. 36; Б] [33]. У 1990-х роках у с. Андріївка (Кегичівський район) було споруджено цікавий варіант пам'ятника типу «воїн з мечем», який зображує не воїна, а сидячу жінку: молоду жінку з покритою головою та вольовим виразом обличчя, міцно та впевнено тримаю поставлений перед нею меч [Іл. 37; А].

*Воїн з дівчиною.* Скульптурна група «воїн з дівчиною» вперше з'явилася у 1951 році у смт Савинці (Балаклійський район); ймовірний автор — скульптор Й. Рик.

Офіцер та молода дівчина схилилися над могилою загиблих воїнів. Дівчина в довгому плащі стоїть на лівому коліні сильно зігнувши голову в знак пошані до похованіх. В руках вона тримає букет квітів. Військовий, вдягнений у шинель з петлицями на комірці, стоїть за правим плечем дівчини. Ліву руку він поклав на ліве її плече, а у правій, зігнутій у лікті, тримає складену пілотку. Близько десятка таких пам'ятників було споруджено в перше післявоєнне десятиріччя [Іл. 21; А, Б].

Скульптурна композиція «воїн з дівчиною», яка була встановлена у 1975 році (м. Люботин, Харківський район) зображене воїна, який стоїть разом з дівчиною

над могилою загиблих товаришів. Обидві фігури скорботно схилили голови. Монументальна постать воїна праворуч притуляє до себе дівчину років 9, яка обома руками прижала до себе букет квітів. Деталі одягу воїна чітко не простежуються, але зрозуміло, що на ньому гімнастерка, брюки, чоботи, на плечі накинута плащ-палатка, яка зав'язана на шиї, в лівій опущеній вздовж тіла руці воїн тримає кашкет. Фігура дівчини прикриває собою праву ногу воїна. Вона у сукні з розпушеним зачесаним назад волоссям. Здається дивною така деталь, що попри всю суворість та монументальність використаного матеріалу, складки сукні на правому рукаві дівчини ретельно пророблені [Іл. 21; В].

У 1991 році (с. Михайлівка, Лозівський район) споруджено скульптурну групу «воїн з дівчиною». Дані композиція суттєво відрізняється від тематичних аналогів. Відносно молодий воїн стоїть на лівому коліні та лівою рукою обережно притуляє до себе маленьку дівчинку в хустинці років шести. Дівчина показана в теплому одязі, комір обмотаний шарфом, який зав'язаний назад. Трохи насуплені брови додають обличчю вираз серйозної зосередженості. Воїн скорботно нахилив голову, зняту каску, він правою рукою притискає до ноги [Іл. 21; Г].

*Скорботний воїн.* 1980-ті роки (с. Яремівка, Ізюмський район) споруджено монументальний пам'ятник воїна без головного убору, на лівому плечі якого лежить прапор, який воїн притримує рукою, у правій опущеній вздовж тіла руці — автомат [Іл. 34; М].

У 1988 році (смт Шарівка, Богодухівський район) та 1994 році (с. Іванівка, Шевченківський район) встановлено схожі скульптури воїнів у довгих шинелях, які переходят в п'єдестал, обидва без головних уборів. У пам'ятника 1988 р. велика лаврова гілка спускається з лівої руки вздовж тіла. У правій, опущеній руці — автомат [Іл. 34; Н, О]. Скульптура воїна 1994 року навпаки,

зображенує воїна, який обома руками тримає таку ж лаврову гілку, але направлену вгору.

Скульптурні пам'ятники, які були встановлені у 1990-х роках (с. Першотравневе, Балаклійський район; с. Полкова Микитівка, Богодухівський район; с. Костів, Валківський район; с. Артільне, Лозівський район) з невеликими відмінностями показують воїна, який стойте висунувши одну ногу вперед та ледь нахиливши голову вниз [Іл. 34; І, Ї, Й, К].

*Колінопреклонений воїн.* Однією з перших груп колінопреклонених скульптур можна вважати скульптуру «колінопреклонений воїн з вінком і каскою». Такі пам'ятники були встановлені в межах одного району, Близнюківського, у 1952, 1956, 1957 та 1964 роках. Більша частина їх одноманітна, лише встановлений у 1956 році виділяється серед інших. В основному це військові в шинелях, які стоять на правому коліні, на ліву долонь покладено каску, а правою вони притримують невеликий круглий траурний вінок [Іл. 16; А, Б, В, Г]. Скульптура 1956 року, яка встановлена у с. Шевченкове Перше, відтворює воїна у гімнастерці та плащ-палатці на плечах, на ремні за спиною висить автомат. На лівій долоні лежить каска, а правою він горизонтально тримає невеликий вінок. Вся постать ніби застигла в моменті, коли солдат намагається покласти вінок на могилу. Особливою прикметою є наявність на обличчі вусів.

Наприкінці 1960-х років були встановлені скульптурні пам'ятники «колінопреклонений воїн з автоматом і каскою». Воїни стоять на лівому коліні, втягнені у гімнастерки та брюки, інші – у шинелях. На плечах воїнів накинутий плащ-палатка. У частини пам'ятників плащ-палатка прикриває ліве плече та руку. Каска лежить на долоні лівої руки [Іл. 15; А].

У 1970-х роках на зміну традиційним скульптурам «воїн з вінком» з'явилися скульптурні пам'ятники «ко-

лінопреклонений воїн з гірляndoю». Перший такий пам'ятник у вигляді воїна, який стоїть на правому коліні схиливши голову та обома руками на однаковому рівні тримає траурну гірлянду, обмотану стрічкою, було встановлено у 1972 році (с. Кам'янка, Ізюмський район). В рік 30-ї річниці Перемоги було споруджено 4 таких пам'ятника, пізніше вони споруджувалися у 1977 році та 1980. [Іл. 12; А, Б, В].

У 1975 році (с. Підвисоке, Борівський район) було споруджено скульптуру, яка зображує колінопреклоненого воїна з автоматом та букетом квітів. Воїн відповідно схемі опирається на праве коліно, правою рукою тримаю стоячий поруч автомат, а лівою кладе квіти [Іл. 17; А].

У 1981 та 1989 роках були встановлені пам'ятники «колінопреклонений воїн з автоматом». Відрізняються скульптури між собою положенням лівої руки та нахилом голови. Воїни стоять на правому коліні та міцно правою рукою тримають у вертикальному положенні автомат. У скульптур 1981 років голова нахиlena досить сильно, у одного з пам'ятників 1989 року невеликий нахил голови, у іншого зовсім прямо, лише погляд спрямований вниз. У одного воїна ліва, вільна, рука тримає ствол автомата, поставивши лікоть на коліно лівої ноги. У іншого зігнута рука лежить на лівому коліні так, щоб кисть руки, зжата в кулаці, звисала з коліна. Ще у одного, рука опущена вздовж тіла [Іл. 14; А, Б, В].

*Танкіст і піхотинець.* Поряд із геройко психологічними та меморіальними портретами, розвивається історичний портрет, в якому застосовується жанрова ситуаційність та ілюстративна сюжетність. Ось чому у багатьох портретах активно використовується супроводжувальна атрибутика. Прикладом цього слугує скульптурна група «Танкіст і піхотинець». Було встановлено п'ять таких пам'ятників, чотири з них ідентичні, споруджені у 1951 – 1957 роках, один трансформований

1982 року [Іл. 19; А, Б]. Дві військові чоловічі постаті зображені на повний зріст, праворуч від глядача піхотинець, ліворуч — танкіст. Піхотинець в польовому обмундируванні з плащ-палаткою зав'язаною на шиї, на голові — каска. Ліву руку він простягнув, вказуючи на щось далеке танкісту, який в свою чергу дуже спостережено дивиться у вказану вдалину. Танкіст зображений у традиційній формі зі шлемофоном на голову. Ліву ногу він виставив вперед та поклав на неї польову сумку, який тримає лівою рукою. В правій у нього бінокль, який він щойно відвів від очей. Скульптурна композиція відтворює момент обговорення напрямку руху військової частини.

У 1982 році (с. Закутнівка, Первомайський район) встановлено монументальну скульптуру цього типу, що зображує кремезного танкіста, який стоїть у повний зріст за піхотинцем. Головний убір тримає у лівій руці, правицею поклав на праве плече товариша по службі, який став на ліве коліно. Воїн зображений у гімнастерці зі стоячим комірцем та клапанами на грудях, на його голові пілотка, а в руках — автомат [Іл. 19; Б].

*Два воїни.* Скульптурна композиція «два воїни» зображує двох воїнів, один з яких стоїть, а інший присів в процесі покладання траурного вінку. Обидва військових у офіцерських шинелях з погонами та петлицями на комірцях. Воїн, котрий стоїть у повний зріст, тримає автомат у правій руці, у лівій — прапор на штику. На голові його каска. Погляд суровий, губи стиснуті. Воїн ліворуч спирається на ліве коліно щоб покласти вінок, який він тримає правою рукою. На лівій долоні горизонтально лежить каска. Перший такий пам'ятник було встановлено у 1955 році (с. Старе Мажарове, Зачипілівський район). У пам'ятника 1965 року відбулися деякі заміни у зовнішньому вигляді: відсутній (ймовірно втрачений) автомат і замінений траурний вінок [Іл. 23; А, В].

Єдиний пам'ятник цієї групи, який виділяється з-поміж інших нахиленими головами фігур, був встановлений у 1956 році (с. Орілька, Лозівський район). Рухи та постанова фігур така ж сама як описано раніше, але воїн, який стоїть схиливши вниз голову наче дивиться на дію свого товариша, який теж сильніше ніж в інших скульптурах цього типу, нахилив вниз голову [Іл. 23; Б].

У 1958 році (с. Петрівське, Балаклійський район) досить оригінальним способом вирішили питання парної скульптури, встановивши на одному постаменті два окремих пам'ятника скорботних воїнів. Один з них — це колінопреклонений воїн, який тримає обома руками автомат, який розміщений праворуч. Такі окремі фігури колінопреклонених воїнів були споруджені на братських могилах у 1980-х роках. Праворуч від нього на повний зріст зображене воїна, у якого в правій руці опущений бойовий прапор, а на лівій долоні лежить каска, такий тип вперше з'явився у 1957 р. Обидва воїни скорботно схилили голови вниз [Іл. 23; Д].

У 1975 році (с. Чернечина, Зачепилівський район) було встановлено скульптуру типу «два воїни», але відповідну своєму часу. Постанова фігур залишається тією ж, але змінюється образ та задум. Композиція досить театральна та постановочна зображує солдата, який стоїть на одному коліні та цілує бойовий стяг, який лівою рукою тримає інший воїн. Фігура стоячого воїна зображена в теплій шинелі та шапці-ушанці, вираз обличчя зосереджений [Іл. 23; Г].

*Воїн і партизанка.* Однією зі складових частин антинацистського руху опору були радянські партизани. Головною метою яких було перешкоджання закріпленню німецької армії та її союзників на завойованих територіях СРСР, руйнування всіма засобами тилу супротивника. З середини 1950-х до кінця 1960-х років було встановлено близько півтора десятка скульптурних

груп присвячених співпраці наших військ з партизанами. Скульптурна група «войн і партизанка» складається з чоловічої та жіночої фігури. Чоловік — воїн радянської армії, вдягнений у шинель та пілотку. У лівій руці тримає бойовий стяг на штику, полотнище якого опущено вниз. У правій руці воїн тримає вкладену у долонь ліву руку поруч зображеної молодої жінки. Жінка-партизанка показана у сукні середньої довжини з поясом, Поверх надягнута стегана розстібнута фуфайка. Ліва рука, зжата в кулак та опущена вздовж тіла. Поставлена вперед ліва нога зображує рішучість характеру. Голови обох фігур нахилені вниз [Іл. 22; А, В].

Зустрічаються ці скульптурні композиції, але з додатковим предметом — автоматом, який ніхто з діючих осіб не тримає в руках. Автомат просто горизонтально прикріплений до талії партизанки, дулом направлений на схід з боку глядача [Іл. 22; Б].

У 1968 році (с. Бобрівка, Харківський район) був споруджений скульптурний пам'ятник-варіація на вказаний тип з суттєвими відмінностями в образах воїна та партизанки. Так само присутній воїн і праворуч нього молода жінка. Воїн без головного убору, у традиційному польовому обмундируванні з накинутою на плечі плащ-палаткою та автоматом на правому плечі. Погляд спрямований на глядача. Дівчина стоїть за командою «Струнко!» з автоматом у руках. Вдягнута у військову форму, з-під юбки чітко проглядаються оголені коліна. На плечах також плащ-палатка, більш накинута на праве плече. Довжина волосся як і в аналізі, але проділ ліворуч [Іл. 22; Г].

*Жінка з суворовцем.* Вперше цей тип пам'ятника (зустрічалися назви «Жінка в печалі та хлопчик», «Жінка в траурі і суворовець») було встановлено у 1957 році в двох селах Харківської області, останній у 1968 році (с. Василівка, Барвінківський район). Автор проекту — скульптор Г. Петрашевич. Скульптурні пам'ятники

цього типу ідентичні протягом усього періоду свого встановлення. Жінка середніх років зображена у багатошаровому одязі. З-під розстібнутого пальто середньої довжини видніється тогочасна досить популярна серед жінок кофта-сорочка застібнута на всі гудзики та довга спідниця. На плечах поверх пальто лежить розв'язана знята з голови хустка, яку вона притримує правою рукою за край. Волосся жінки, зібрано в пучок на потилиці, разом з суворим поглядом вдалину надають образу серйозності. Ліва рука жінки лежить на лівому плечі суворовця, який стоїть поруч трохи попереду жінки. Хлопчик молодшого шкільного віку вдягнений у повсякденну зимову форму учня суворівського військового училища: шинель з погонами, підпоясана ременем з пряжкою із зображенням зірки. В правій руці юнак тримає знятий зі скорботно нахиленої голови кашкет [Іл. 11; А, Б].

*Жінка з квітами.* Протягом досить короткого проміжку часу було встановлено скульптурні пам'ятники «жінка з квітами». Перший такий пам'ятник споруджено у 1950 році (с. Прудянка, Дергачівський район), останній – у 1963 році (с. Петропілля, Ізюмський район). За весь період встановлення даного типу скульптур образ скорботної жінки-матері не змінювався. Жінка середнього віку зображена на повний зріст у довгій підпоясаній сукні, з-під сукні видніються чоботи. Складки одягу показані живо та натуралістично. Нахилену голову прикриває злегка накинута хустка. Жінка зображена в момент покладання пишного букету польових квітів на надгробок. Обличчя відображає смуток та скорботу [Іл. 20; А, Б, В, Г].

*Скорботна жінка.* У монументальній скульптурі України 1960 – 70-х років разом з ідеєю ансамблевого комплексу поширюються алгоритичні постаті жінок, які стоять окремо, або на тлі обеліску, або віншують

собою обеліск та в театралізованій позі тримають або чашу, або пальмову гілку, або інший атрибут миру світової символіки. Слід відмітити, що матеріал Харківської області дозволяє констатувати появу цього типу пам'ятника дещо пізніше – у другій половині 1970-х – середині 1980-х років (1973 рік, смт Зачепилівка, Зачепилівський район; 1985 рік, с. Вишневе, Балаклійський район; 1985 рік, с. Огульці, Валківський район; 1985 рік, с. Антонівка, Кегичівський район; 1985 рік, с. Петропавлівка, Куп'янський район) [Іл. 41; Е, А, Б, В, Г].

У 1969 році на братській могилі радянських воїнів була встановлена скульптура «Скорботна жінка з квітами» (с. Байрак, Балаклійський район; с. Пархомівка, Краснокутський район) загальний емоційний стан глибокої скорботи образів жінок, що належить до типу «пам'ятника-стану» на відміну від поширених у попередню добу «пам'ятників-дії» [Іл. 41; Д].

Образ скорботної жінки – солдатської матері або дружини не набув широкого розповсюдження на досліджуваній території. У 1981 році (с. Цапівка, Золочівський район) встановлена унікальна скульптура, яка зображає постать жінки з великим траурним вінком. Жінка з печальним опущеним поглядом обома руками тримається за вінок, який стоїть на невеличкому постаменті [Іл. 38; А].

*Сюжетні.* У Первомайському районі у 1979 році (дві) та у 1985 році було встановлено скульптурні групи в яких підтримують вмираючого воїна [Іл. 46; В, А, Б]. У варіанті композиції в с. Грушине вмираючий воїн, полулежить піджавши під себе ноги, на руках медсестри, яка підтримує його голову лівою рукою, а сама дивиться вперед.

Пам'ятник в с. Побєда показує знесиленого худорлявого партизана, якого стоячи підтримує воїн. У партизана підкосилися ноги, він ледь тримається на них, воїн підтримує під руки вмираючого.

В с. Верхній Бишкін на руках матері вмирає воїн, вона підтримуючи його тіло, зі смутком споглядає на нього, згадуючи свого сина, який також десь воює на фронті.

У 1982 році (с. Веселе, Харківський район) встановлено скульптурний пам'ятник воїну, який будучи пораненим поступово падає на спину, загнувши праву руку з автоматом за голову [Іл. 45; А].

У 1981 році (с. Красне, Первомайський район) споруджено двофігурний пам'ятник, який зображує колінопреклоненого воїна з каскою в руці, який скрботно схилив голову вниз. Праворуч від нього скрботна жінка, яка ліву руку поклала на плече воїна, а праву з болем пригорнула до грудей. На нахиленій вбік голові пов'язана хустина [Іл. 40; А].

У 1995 році (с. Дубові Гряди, Сахновщинський район) було встановлено варіацію цієї скульптурної групи. Жінка зображена ліворуч від колінопреклоненого скрботного воїна. Вона вдягнена в традиційний український жіночий костюм, чітко простежується узор плахти, на голові хустка відсутня, волоси зачесані назад та зібрани [Іл. 40; Б].

*Авторські.* На жаль, авторських пам'ятників, встановлених на братських могилах Харківщини налічується дуже мало.

У 1968 році (с. Гетьманівка, Шевченківський район) на братській могилі споруджено скульптурний пам'ятник (автори: скульптор О. Євтушенко, архітектор В. Манцін) в художньо-пластичному рішенні якого по-мітна наявність окремих принципів («архітектурність» пластичної мови, «плакатність» образу) сучасного для межі 60-х – 70-х рр. 20 ст. «суворого стилю». Загальна композиція скульптурної частини пам'ятника побудована на принципах композиційного прийому «стоп-ка-дру». В образному рішенні скульптури, що змальовує мить падіння «підкошеного» ворожою кулею бійця,

відчутний ледь «романтизований» під час «відлиги» державно-уніфікований підхід: радянського воїна представлено в образі ідеалізованого героя-переможця.

На Меморіалі Слави (м. Барвінкове, Барвінківський район) у 1969 році було встановлено залізобетонну скульптуру «Скорботна Батьківщина-мати» (автори: скульптор В. Савченко, архітектор М. Черноморченко), пластичне моделювання якої позначене лаконізмом, традиційно для радянського монументального мистецтва уособлює скорботу радянського народу за воїнами, загиблими під час визволення м. Барвінкове від німецьких окупантів. Стрункий силует монументальної постаті вигідно вирізняється на тлі складеної з білого інкерманського вапняку стели у вигляді стилізованого приспущеного прапора.

У 1983 році в центрі м. Богодухів (Богодухівський район) за авторством скульпторів Ф. Согоян та А. Авєтісян встановлено скульптуру солдата, який, закликаючи до атаки, високо підіймає прапор у правій руці. У лівій – спрямований у небо автомат, з якого щойно відпунали боєві черги. Образ прапороносця – не тільки відтворення сцени бою, а й символічне уособлення перемоги: солдат стоїть на розчавленій свастиці. Експресивний рух постаті, розвіяного вітром одягу, пружні ритми стягу створюють відчуття радості перемоги та підсилюють контраст світлотіні на зламах форм. При коловому огляді фігури солдата абриси силуету щоразу змінюються, підкреслюючи запеклість битви. Обабіч скульптури встановлені залізобетонні стели, окуті тонованою (чорною) листовою міддю, із виконаними в горельєфі багатофігурними батальними сценами. Сюжетні композиції змальовують колективну єдність бійців та складність визвольних боїв. Права стела присвячена сумісним бойовим діям піхоти і артилерії. Ліва стела, що відтворює атаку стрілків та партизанської кавалерії, вдало втілює в постатях мужність воїнів, загальну експресію руху. У її верхній частині – постать

командира з біноклем, який підтверджує напрямок боївих дій. Динаміка боїв передана як через психологічні характеристики бійців, так і за допомогою виразних деталей художньої мови. Зокрема автори використали завищену точку погляду і великі, іноді гіперболізовані, спрощені форми, що наближає стилістику композиції художніх частин меморіалу до т. зв. сувального стилю.

У 1988 році на меморіальному комплексі, який міститься на горі Крем'янець (м. Ізюм, Ізюмський район) за участі скульпторів Н. Афанасєвої, Ю. Синькевича; конструкторів В. Суська; архітекторів Ю. Градова, Л. Левіна, В. Лисенка споруджено композицію з трьох колосальних глухих башт у вигляді асиметричних стел з монолітного залізобетону, чіткі геометричні абриси яких асоціюються з вибухом. Між двома баштами-стелами (високою центральною та розташованою ліворуч від неї середньою) консольно закріплена виконана з листової міді об'ємна монументальна багатофігурна композиція «Атака», побудована за принципами барельєфа з елементами круглої скульптури. Її утворюють 17 постатей воїнів (вирішенні в реалістичному плані), навколо яких, ніби згуртовуючи їх лави, кружляють зграйки ластівок — метафори душ загиблих патріотів. Динамічна композиція, вирішена в кращих традиціях методу соціалістичного реалізму, змальовує безсмертний подвиг радянських воїнів під час Великої Вітчизняної війни Радянського Союзу. Видовжена по горизонталі композиція розгортається зліва направо. Наполегливість і єдність лав воїнів підкреслена динамічним хвилястим ритмом, підпорядкованістю загальної композиції єдиному діагональному пориву. Рух фігур усіх воїнів спрямований праворуч, до постаті очільника загону, на яку припадає змістовний і кульмінаційний центр композиції. Офіцер в накинутій на плечі плащ-палатці, яку розвиває потужний порив зустрічного вітру, повернений обличчям до бійців. Його поза одночасно передає і заклик до боротьби, і перерваний

смертоносною кулею останній зойк борця. Емоційну напругу падаючого на спину командира підкреслють трактовані мов крила високо підняті розкинуті руки, спрямований дулом до неба зажатий у правиці пістолет, застигла міміка обличчя. Поруч з командром – група з чотирьох озброєних завзятих бійців, готових до атаки. У їхніх ніг – смертельно поранений солдат, зображеній у момент падіння горілиць. Один з бійців – найближчий до командира воїн у солдатській хутряній шапці – в палкому пориві підняв додори міцно стиснутий в руках автомат, вступаючи у рукопашний бій з ворогом. Важливим образно-асоціативним елементом цієї частини композиції є зграйка ластівок, які наче підносять героїв у небеса. Композиційним центром «Атаки» є скульптура пораненого воїна з піднятою до неба гвинтівкою. Вертикаль його постаті, вторячи вертикальні фігури солдата з піднятым автоматом, розподіляє композицію навпіл. Ліва група бійців з наведеними на ворога багнетами, які йдуть зімкненим рядом, доволі монолітна. Деталі одягу і зброї воїнів ретельно промальовані. Визначальним для образного ладу композиції є введення до неї ластівок, які в'ються навколо них, ніби супроводжуючи у безсмертя. У підніжжя трьох башт-стел знаходиться Могила Невідомого солдату.

Запропонована нами типологія скульптурних пам'ятників представляє максимально можливу палітру образного та композиційного розмаїття, яка представлена на території Харківської області у контексті братських та масових поховань 1941 – 1945 років. В цілому, проаналізований нами матеріал дозволяє стверджувати наступне:

1) скульптурні пам'ятники у більшості випадків представляють собою доволі одноманітні варіації кількох основних типів, що можуть бути розглянуті в якості робіт-шаблонів; серед головних наземо скульптури «воїн з автоматом» (7 варіацій), «воїн колінопреклонен-

Пересьолкова Яна, Мархайчук Наталя

ний» (6 варіацій), «воїн з прапором» (5 варіацій), «воїн з вінком» (5 варіацій), «скорботна жінка» (5 варіацій);

2) типологічні властивості пам'ятників переважно зосереджені у просторі традиційних як для меморіальної пластики на братських могилах образно-формальних рішень; у набагато меншому ступені автори творів використовують алгоритичні та символальні засоби виразності, що, на нашу думку, пов'язано із надто сильним ідеологічним диктатом цього типу творів;

3) разом з тим варто відмітити, що у межах підтипу та варіацій міститься більш виразний художньо-естетичний потенціал, який не має змоги розгорнутися, «вирости» у цілком самостійне мистецьке висловлювання через низку об'єктивних (керівництво «зверху») та суб'єктивних (самоцензура митців) причин.

## Розділ III

### Особливості образних рішень скульптур на братських могилах

Образна структура художнього твору формується завдяки цілому комплексу засобів виразності, серед яких монументальна пластика передусім використовує особливості форми, композиційного творення та характеру візуальної презентації центральної ідеї твору. Зважаючи на особливий історичний підтекст матеріалу, що становить предмет нашого аналізу, до цього переліку слід додати ще й візуалізацію пам'яті – «мірило культури та рівня гуманності суспільства і держави», яке передбачає увічнення певних суспільних ідей, як «внесення» у «пам'ять», як матеріалізацію засобами скульптури, архітектури та дизайну [85, с. 132].

Такий мистецький контекст, як уже зазначалося, почав формуватися відразу ж після завершення війни, коли поступово почав складатися радянський офіційний ритуал, пов'язаний «з освоєнням і трансляцією ідеологічного підтексту війни і перемоги, з виправданням жертв і установкою на подальший мирний розвиток». Цей меморіальний «тезаурус», як його називає С. Калібовець, поступово формує у монументальному мистецтві «канон зображення і трактовки солдатського подвигу, людських жертв і перемоги радянської ідеології». Саме в цей період з'являються візуальні образи,

які супроводжують воєнну тему та визначають межі її візуальної репрезентації. Серед них дослідники виділяють три головні: по-перше, це скульптура солдата (образ мужнього воїна-захисника); по-друге, жінки (образ жінки-матері, інколи з дитиною); насамкінець, не фігуративні пластичні композиції, які уособлюють урочистість місця і значимість події (гранітні та бетонні конструкції, стели, стіни) [35, с. 252].

Таким чином, центральною проблемою в аналізі особливостей образних рішень скульптур на братських могилах є співвідношення в образній структурі пам'ятників ідеологічного та художнього. Проблематика пошуку мистецьких якостей у масових, типологізованих монументальних формах політико-ідеологічної ідентичності становить не просте завдання. Монументи за своєю природою віддзеркалюють існуючу політику пам'яті, оскільки їхнім головним замовником та виконавцем виступає політична влада. І якщо для повоєнних років було характерна політика «тихої пам'яті», то з другої половини 1960-х років вперед витуває дещо інша історична оцінка. До образної структури пам'яті про війну вноситься усвідомлення значення перемоги, змінюється саме трактування геройчної теми, яка відтепер пояснює історичну закономірність перемоги над нацизмом радянською ідеологією і дійсністю, що, на думку багатьох дослідників, «призводить до символічного і більш глибокого втілення геройчної теми» [35, с. 51].

### **3.1. Образ воїна як головний структурний елемент художньої репрезентації пам'яті про війну**

Загальна образна структура типових монументів, що супроводжує братські поховання практично з 1940-х років, спирається на систему соціокультурних функцій, які є універсальними через публічність пам'ятників, їхню санкціонованість владою та уніфікованість

самого образу пам'яті про війну. Серед них дослідники виділяють три основні:

1) політичні (позначення суспільної згоди з приводу оцінки подій або людини – скрботи, поваги тощо);

2) соціальні (трансляція актуальних смислів, підтвердження історичної ідентичності та колективності переживання);

3) психологічні (візуальний ряд, що організує і фізичний, і соціальний простір міста або села; при цьому він є більш доступний та узагальненим, ніж словесне вираження того ж значення в публіцистиці або воєнній літературі).

Загалом, дослідження цих функцій в динаміці їхнього взаємозв'язку із художніми практиками творення образів надає можливість розглянути відразу декілька проекцій суспільної свідомості, а саме: «що хотілося сказати про ставлення до подій, що в дійсності було сказано; і нарешті, які зміни зазнало первинне висловлювання у подальшому» [68].

На наше переконання саме поступова трансформація соціокультурних функцій художніх образів пам'яті про війну визначила такі дивні, на перший погляд, та довготривали у часі форми вшанування загиблих упродовж 1941 – 1945 рр. Особливо це стосується «ранніх» форм типових монументів, які продовжували практично без змін ставити аж до 1970-х, а подекуди і 1980-х років. Першочергово у цій групі назовемо статуарну фігуру воїна (як правило, солдата) із зброєю або без, що схильяється на одне коліно [Іл. 2; В, И, Іл. 5; А, Іл. 27; В, Г, И].

Як зазначають А. Рильова та Н. Конрадова, такі пам'ятники масово ставили «у великих і багатьох населених пунктах в 1940-ві та на початку 1950-х років», де постаті демонстрували жалобну скрботу: «Ці солдати, встановлені протягом кількох повоєнних років у багатьох містах і селищах, схожі один на одного, а часто і зовсім відлиті з однієї форми. Такі пам'ятники ставилися в міських скверах або на географічно виділених

місцях (піднесення, поворот річки). Часто на цих же місцях раніше, до періоду масового знесення, стояли церкви або каплиці, розташовувалися кладовища ... Поступово мирне життя «з'їдає» реальність військового досвіду, він міфологізується і сприймається по-новому» [68].

Образний символізм цієї групи пам'ятників побудований на динаміці постаті воїна та характері його рухів. Знята з голови каска символізує момент вшанування пам'яті загиблих побратимів, що цілком виправдано у контексті спільногоКомеморального рішення. Наявність зброї (як правило, автомата) у межах художнього рішення пам'ятників цієї групи, формує кілька уявних діалогічних ліній, що розвиваються як паралельна оповідь, яку глядач має додумати самотужки. Для прикладу, запропонуємо такий варіант: скорботна постать воїна, що буде продовжувати справу загиблого, що не збирається у подальшому лишатися остоною захисту Батьківщини. Вочевидь, саме наявність акцентованої зброї виступає у межах художнього цілого своєрідною образною «зв'язкою» між важким та скорботним воєнним минулім та щасливим майбутнім, яке буде досягнуто у тому числі і через протистояння із абераціями пам'яті: «Ніхто не забутий, ніщо не забуте!»

Загальна пластична цілісність образу у цій групі пам'яток досягається не тільки через уявні та постхудожні засоби виразності. Пам'ятники, як правило, виконані без надмірної деталізації, проте із тією формою художньої умовності, що дозволяє побачити у реалістичних образах риси узагальнення та типовості.

Як вважає С. Калібовець, певні типи меморіальних споруд (надгробки над братськими та індивідуальними могилами, монументи, громадські будівлі меморіального характеру) почали формуватися у контексті цілком конкретного комплексу ідеологічного наснажених образів. Провідною лінією тут стала тема патріотизму, яка «мобілізувала суспільство, сприяло пробу-

дженню національної свідомості, стало джерелом для формування патріотичних символів – червоної зірки, прапора, пізніше трансформованих у Вічний вогонь – символ безсмертя» [35, с. 250]. Відтак, спорудженням меморіалів, обелісків на братських могилах влада прагнула не тільки вшанувати пам'ять захисників Вітчизни, але й «створити в суспільстві особливу психологічну атмосферу», у якій при цьому вкрай важлива роль надавалась «національним звичаям, традиціям вшанування полеглих, меморіалам, пам'ятникам, яким притаманна функція активного суспільного впливу на населення в якості пропаганди» [35, с. 250].

Для порівнянні із висловленими вище припущеннями розглянемо схожу за композиційної побудовою групу пам'ятників, де воїн спирається на похованельний вінок, притримуючи його як щит перед собою. Образ, практично позбавлений воєнного підтексту (але при цьому він лишається носієм військової ідентичності), узагальнює шанобливе та поважне ставлення до загиблих, проте не дозволяє глядачеві міркувати з приводу помсти та продовження війни як такої [Іл. 7, 8, 9].

Варто відмітити, що розглянуті у меморіальному контексті подібні образи практично постають закритими для будь-якої іншої інтерпретації, що може виникати поза межами комеморіального трактування. Як цілком справедливо, на нашу думку, пише Н. Колягіна: «Метафорично кажучи, замість питання або крапки такі пам'ятники ставлять в кінці висловлювання знак оклику, скасовуючи можливість діалогу. У подібній інертності обраних скульптурних форм можна побачити спільність із художніми канонам пізньої радянської традиції» [39, с. 114].

Як стверджують Г. Горбик та Г. Денисенко, будь-який процес державотворення поглиблює конфлікт у суспільстві. Відтак історія стає важливим політичним чинником, а від політичних поглядів залежить різна інтерпретація історичного минулого. Натомість усвідом-

лення спільнотного образу минулого спонукає сучасні покоління ототожнювати себе з перемогами і поразками попередніх поколінь: зі «спільними героями», «священними для нації місцями пам'яті» тощо. Вкрай важливу роль у цих процесах відіграє візуальний компонент, що включає «монументи, пам'ятні знаки, меморіальні комплекси, визначні архітектурні споруди, історичні заповідники, музеїні експозиції, цвинтарі загалом чи певні поховання» [24, с. 6].

У цьому контексті слід окремо розглянути два монументи, які володіють яскраво вираженою авторською образністю та якісно відрізняються від загальної маси типологічних робіт [Іл. 45; А, Б].

У композиційній структурі обох робіт центральною є ідея руху, навколо якої вибудовується пластична цілісність скульптур. Постаті воїнів показані у момент загибелі, що підкреслює комеморативність пам'ятки та спрямовує увагу глядача на оповідну сторону художнього висловлювання. На відміну від статичних фігур солдатів, що вклоняються, вшановують чи висловлюють подяку – дієвість постатей у даних роботах примушує шукати не тільки очевидні відповіді на вже звичні у фьюнеральному контексті Великої Вітчизняної війни запитання, але й формувати власне ставлення до подій, яка відбувається.

В обох роботах важливою складовою композиційної структури є побудова т.зв. нетілесних елементів: морфології одягу, характеру складок тканини, окремих деталей військового начиння. Центральним елементом цієї групи є плащ-палатки – один із найбільш вирізних монументальних символів радянського воїна. Скручена та перекинута через груди або накинуте на плечі – ця образна структура у будь-якому варіанті є потенційно цікавою для стилістичного узагальнення. У першій роботі характер побудови плаща має конструктивне призначення, оскільки хіастично розташована фігура (падаюча) завдяки цьому елементу отримує

точку опори. У другому випадку плащ є компонентом комплексу дії, відповідаючи за моделювання зустрічного руху: центральна вісь скульптурної композиції розгортається вліво / вгору, натомість заклик падаючого воїна спрямований вправо / вгору. У межах подібного ритму важливим елементом другого плану є легка фактура плаща, що підіймається вверх під вагою падаючого тіла і водночас формалізує кут нахилу постаті бійця, що закликає до дії вправо.

### **3.2. Особливості образних рішень матері/жінки**

Образ матері/жінки є важливою частиною колективної пам'яті про війну. Тому немає нічого дивного у такій значній чисельній репрезентації в монументальній пластиці комеморального характеру його різних варіацій та образних спрямувань.

Варто відмітити, що соціокультурна традиція, у контексті якої образ жінки входить до скульптурно-меморіальної практики, бере свій початок від художніх процесів міжвоєнного часу у Західній Європі, де у 1920-ті роки отримали надзвичайну поширеність такі форми пам'ятників, як стели-кенотафи, пам'ятники простим солдатам (збірний образ), на противагу традиції XIX ст. увічнювати виключно полководців і воєначальників. Майже одночасно в ряді європейських столиць (Лондоні, Парижі, Варшаві) з'явилися перші могили невідомому солдату та вічні вогні. Пам'ятниками війни вперше стали і знаряддя військової техніки. У цьому контексті одним з найбільш поширених сюжетів, зображеніх скульпторами, був жіночий образ жінки-матері, що оплакує свою втрату. Окремо наголосимо на тому, що у цей же період часу однією з форм організації просторів пам'яті про полеглих солдатів стають і великі масові кладовища. [39, с. 112].

Таким чином, можна говорити про органічність, сталість та історичність взаємозв'язку жіночого образу в монументальній скульптурі із контекстом воєнної пам'яті. При цього звернемо увагу на те, що наявність «жіночого» варіанту вішанування загиблих має і властиві художньо-образні особливості.

Наприклад, проаналізований нами матеріал дозволяє стверджувати: якщо чоловічі скульптурні образи з точки зору композиційної побудови тяжіють до гострих, масивних форм, то жіночі постаті практично у більшості випадків показані в овально-опуклій морфології, яка підкреслюється не тільки цілком очевидним напівколом хустинки на голові або накинутої шалі, але й більш виразною м'якістю постановки рук та загальної динаміки тіла. Як зазначає М. Тимофеєв: «Використання алгоритичних образів жінок, як правило, переслідує подвійну мету: вони служать втіленням абстрактних і універсальних ідей, не втрачаючи при цьому своєї жіночності і чуттєвості, які здатні привернути увагу аудиторії» [76, с. 60].

В цілому, практика застосування жіночого образу у монументальній пластиці масових воєнних поховань накреслює образ Батьківщини-матері як, свого роду, звернення до споріднених почуттів сімейної метафори. Цей образ демонструє щонайменше три ключові та взаємопов'язані характеристики, які можна розглядати в якості базових для цілої групи пам'яток:

1) мобілізаційна якість, що захоплює та спрямовує історичну пам'ять суспільства у тому напрямку, що є наперед визначеним з точки зору осмислення та історичної оцінки;

2) когнітивна якість, яка поєднує образ країни із образом матері, тим самим наближуючи питання політики до повсякденного досвіду індивіда або, за висловом Д. Докучаєва – «редукуючи складну проблему відносин громадяніна і держави до зрозумілої картини сімейних відносин» [28];

3) інтегративна якість, коли символ Батьківщини створює єдиний смисловий простір, що за своїм значенням є символом природної, органічної, а тому вічної єдності [28, с. 84].

З точки зору розв'язання завдань нашого дослідження, особливо цікавою є художня репрезентація останньої якості, яка визначає образну структуру групи скульптурних пам'яток, що замислювалися як твори мистецтва у 1940-х – 1950-х роках, проте продовжували втілюватися та бути зрозумілими і у 1970-х та 1980-х [Іл. 4, 20, 39]. В даному разі пристаємо до думки дослідників щодо того, що «жіночі обrazи ... використовувалися для репрезентації форми патріотизму, яка підкреслювала любов жінок, іх відданість чоловікам – тим, хто пішов на фронт, – і показувала їх самовідданість в тилу. ... Жінка була покликана стати сполучною ланкою між державою і сім'єю, позначивши тим самим прагнення режиму зміцнити єдність нації в роки війни» [76].

Водночас зазначена особливість інтерпретування образу жінки у меморіальній пластиці ставить на порядок денний питання художньо-образної типології «жіночих» монументів, які упродовж 1940-х – 2010-х років позначалися надто широко та розгалужено: «Мати», «Батьківщина-мати», «Скорботна», «Скорботна мати», «Скорботна Батьківщина-мати».

Так, М. Тимофеєв пропонує на матеріалі Російської федерації виділити із цього масиву три центральні художні шаблони: Батьківщина-матері, Скорботної матері, Патріотичної матері, використавши в якості критерію для визначення авторську атрибуцію. Таким чином, дослідник під образом матері розуміє «не найбільш загальний і широкий тип жіночого зображення, що вміщає в себе усі можливі», а вузький вид репрезентації самодостатньої теми материнства, який найчастіше реалізується у вигляді жінки з дитиною. Натомість схожі образи, поміщені в меморіальний контекст, вже виступають в якості скорботної матері, або Батьківщи-

ни-матері. Патріотичний образ, у свою чергу, представлений двома підтипами: геройчним підтипом жінки-войовниці, надихаючим на подвиги, і героїко-трагічним (скорботна мати) [76].

На наш погляд, запропонована дослідником типологія художньо-образної структури посилається виключно на радянську мистецьку спадщину, яка звужує і без того досить невеликий інтерпретаційний контекст виключно до гlorифікації війни, її представлення як перемоги, хоч і «зі слізами на очах». Наприклад, Н. Колягіна, аналізуючи образність радянського монументу у сучасних обставинах, звертає увагу на те, яка формально-стилістична структура «жіночих» пам'ятників прочитується у контексті існування старого радянського досвіду їхньої інтерпретації та нових тенденцій переоцінки історії війни як виключно історії перемоги: «... Пам'ятник являє собою алегоричну жіночу фігуру з піднятими руками. Важко сказати точно, до чого саме відсилає цей образ: чи служить він уособленням перемоги, подвигу, слави, символізує чи Батьківщину-матір ... Мабуть, скульптори і не ставили перед собою завдання пояснити значення жіночої фігури. На її місці могла опинитися проста стела. Тут важливо не розповідати або доповнювати глядацькі знання про війну, а, скоріше, відсилати до вже сформованому комплексу уявлень про її події. Цей пам'ятник ілюструє і загальну особливість сучасних монументів, присвячених війні 1941 – 1945 рр.: вони нібіто є ре-принтами старих, радянських пам'ятників, в доступній і знайомої манері відсилаючи до загальновідомого, будучи архітектурними знаками, значення яких зупиняється на самих себе» [39, с. 114].

Проаналізовані нами матеріали дозволяють констатувати, що в цілому типологія жіночих образів набагато в більшому ступені тяжіє до образів-алегорій, що можна пояснити як традиційними властивостями радянської монументальної скульптури, так і особливим контекстом історичної події, яку репрезентують пам'ятки.

Так, надзвичайно цікавим для образно-стилістично-го аналізу є пам'ятник 1990-х років, що встановлений у с. Андріївка Кегичівського району [Іл. 37; А]. На ньому зображена сидяча жіноча постаті, що тримає руку на рукояті меча, який вstromлено лезом донизу.

На нашу думку, введення до символічного топосу жіночих алегорій оголеної холодної зброї вже саме по собі є викликом образно-стилістичній традиції жіночої меморіальної скульптури. Проте події німецько-радянської війни вплинули не тільки на історико-культурні обставини свого часу, але й змінили параметри художньої мови. Як вважає М. Протас, меч в руках у жінки, як алегорію зброї захисту — «меч справедливості», достатньо активно почали використовувати у скульптурній пластиці на воєнну тематику з 1960-х — 1970-х років [64, с. 145].

Образне рішення цього монументу має декілька важливих особливостей. Так, у загальному пластичному цілому фактично не розкритою залишилася структура одягу жіночої постаті, яка показана узагальнено. Також викликає запитання і композиційний акцент на рукояті та перехресті меча, що виділяється фактурою та колористичною гамою. В цілому, узагальненість та спрощеність образу відсилає глядача не стільки до тематики жінки, що сумує за загиблими, скільки накреслює образ княгині-воїна, що стоїть на сторожі Батьківщини.

### **3.3. Образи-знаки у практиці меморіальної скульптурної пластики**

Головні образи-символи воєнної комеморації, у тому вигляді, у якому ми їх знаємо сьогодні, сформувалися переважно у 1960-х — 1970-х роках, коли простір «реальної» пам'яті про війну почав помітно зменшуватися разом із зменшенням кількості живих носіїв цієї пам'яті. Тому символізація відбувалася у художньому

просторі історії війни, яка, по суті, була спроектована не стільки на автентичні спогади чи справжню історію, скільки на уявлення про те, що мають пам'ятати нащадки «про подвиги своїх батьків та дідів». У цьому контексті цілком справедливим є припущення дослідників з приводу природного образного символізму військової монументальної пластики, яка передусім «існує у вигляді формул, які належать конвенціональній мові історичної пам'яті», де «пам'ятник є одним з найбільш прямолінійних і «найвінчих» знаків ідентичності, як річ, що служить для колективного спогаду» [68].

Проаналізовані нами монументальні скульптурні пам'ятки Харківської області 1940-х – 2010-х років дозволяють стверджувати, що у знаково-символьному просторі пам'яті про війну домінували дві головні групи художніх узагальнень, які умовно можуть бути представлені як:

1) фігуративні символи, що репрезентують предметно-речовий простір війни та відповідають за побудову скульптури-символу, як наративу (оповіді);

2) не фігуративні символи, що виражают значення, якості та архетипи і у своїй художній якості можуть бути застосовані поза межами монументально-пластичного висловлювання.

На нашу думку, у просторі художніх рішень 1940-х – 1991 років, перша група має переважно політико-ідеологічні конотації, які виражаються у чіткому та беззапеляційному ствердженні патріотичної міфології війни, у контексті якої, за висловом А. Портнова, «офіційна пам'ять про війну не тільки відсувала на третій план, а й фактично репресувала локальні пам'яті»: «В окреслених її кордонах, – підкреслює вчений, – не було місця для голокосту євреїв і ромів ... і, тим більше, для депортаций десятків національних груп, здійснених в 1944 р.; у тематичному репертуарі цієї пам'яті не могло бути місця і для злочинів радянських військ в звільненій в 1944 – 1945 рр. Європі, і для обговорення

«ціни Перемоги» — відносини радянського командування до життя рядових солдатів, і для багатьох сторін життя під окупацією, і репресій на колишніх окупованих територіях після відновлення там радянської влади» [63, с. 8].

Стосовно другої групи, слід звернути окрему увагу на проблематику архетипу війни та пам'яті про війну. Так, З. Балика вважає, що саме архетипи зайняли центральне місце в житті радянського народу під час німецько-радянської війни, та, відповідно, посіли центральне місце у військово-меморіальному мистецтві по її завершенню. Серед головних символічних образів автор називає образи «Великого батька», що дає відчуття безпеки і надії» та архетип «Батьківщини-матері», який поєднує в собі «патріотизм і кровну прив'язаність» [12, с. 86]. У подальшому символізація згаданих архетипів дозволила репрезентувати їх у пластичному мистецтві у вигляді набору спрощених фігуративних знаків (зірка, зброя, квітка, стрічка тощо).

Характерним прикладом подібного образно-структурного бачення є суто радянська традиція підфарбовування червоним кольором окремих символічних елементів монументального цілого (наприклад, зірки або квітки) [Іл. 1; В. Іл. 2; Б. Іл. 10; Д. Іл. 12; В. Іл. 20; А. Іл. 23; Б], що у такій якості перетворюються на художній імператив, який є з точки зору виражальних засобів скульптури зайвим.

І фігуративні, і нефігуративні символи виступають також важливим компонентами монументальної риторики пам'ятника, його загальної художньої мови. Як вважає Д. Докучаєв, в СРСР монументальна скульптура виступає однією з форм трансляції ідеологічних меседжів: пам'ятники, барельєфи, скульптурні групи — все це активно використовується в візуалізації сюжетів, які вважаються важливими для державної пропаганди. З цієї точки зору монументальний образ у своїй знаково-symbolільній якості є більш ефективний, ніж будь-

яка інша аргументація, оскільки орієнтований на наочно-образне мислення та є спрощенням складних та травматичних історичних проблем [28, с. 84].

Символізм як фігуративного, так і не фігуративного висловлювання має декілька рівнів та може сприйматися у контексті декількох художньо-образних систем.

Монументальна скульптура володіє природною властивістю оповідності. Формуючи образи учасників війни як реальних людей – із повсякденно- побутовими нюансами у зовнішньому вигляді, у відомому одязі та із зрозумілими психологічними переживаннями – монументальна пластика долучається до розповіді про війну, формує її фактологію та насичує історичний топос цієї події візуальними образами. Натомість простір пам'ятника-символа є іншим, так як іншою є природа його прочитання як художнього явища. Порівняємо для прикладу дві монументи, що на нашу думку, представляють собою цю виразну різницю між різними рівнями фігуративності.

Так, стела у с. Новоолександрівка Сахновщанського району Харківської області виконана як символічний знак. Вона представляє собою прямокутник, у який вписана п'ятикінцева зірка. Формальне рішення пам'ятника виконане як діалог між двома монументальними масами: камінням стели, яка виступає носієм та первиною формою художнього висловлювання; та уявним простором «знятого» матеріалу, який формує «відбиток» зірки, показаний на дві третини від загального обрису. Враження саме «відбитку» посилюється відсутністю п'ятого (лівої верхнього) променя зірки, який глядач «домальовує» в уяві. Символізм цього висловлювання є достатньо зрозумілим, адже автори не намагалися заплутувати глядача чи надавати його надто широкі асоціації. Пам'ятка у будь-якому разі позначає саме образ «відсутніх», тих хто загинув та пам'ять про яких повинна лишатися у монументальній реальності усіх інших.

Цей діалог між загиблими та живими надзвичайно вдало «прописаний» у взаємодії символічних значень матеріалу: каміння для живих, та «повітря» для загиблих. Форми пам'яті у побідних монументах максимально наближені до нефігуративних символів, що, насправді, виражені не стільки через морфологію променів чи загальну геометрію стели, скільки «промальовані» відсутніми лініями, масами «повітря» та перехрещенням існуючих і неіснуючих об'ємів.

Іншу природу символізму, виражену у його фігуративному потенціалі, демонструє пам'ятник-стела у с. Новоселівка Нововодолазького району. У центрі композиції — молоде обличчя радянського воїна, одягнутого у каску. Характер побудови голови, її композиційні та образні рішення дозволяють стверджувати про не випадковість сюжетно-жанрової еволюції. Автор починає цю розмову із глядачем у морфології барельєфу, а завершує — у художньому просторі круглої скульптури. Площинність загального образу є оманливою, що стає зрозумілим відразу після зміни кількох точок споглядання монументу. Площина обличчя воїна є центральним горизонтальним вісьовим пунктиром, навколо якого організовані усі інші маси та площини, побудовані переважно за принципом контрасту та нюансування.

Наприклад, напівкругла каска із гіперболізованим збільшеною зіркою вступає у діалог із структурою променів уявного простору (можливо символіки часу?), що спрямовує обличчя воїна практичну у пряму перспективу. При цьому рельєфність та загальна площа твору постають тими важливими точками діалогу, що формують та висловлюють основну структуру образу.

Окремо відмітимо, що подібні символічні монументи, на рівні поєднання фігурного образу та знаку, стали можливими лише через 20-25 років після війни, коли постала необхідність спрямовувати художні меседжі в сторону нового покоління радянських людей, які не

знали війну як реальну подію.

Проаналізований нами матеріал дозволяє зробити наступні висновки:

1) центральною проблемою в аналізі особливостей образних рішень скульптур на братських могилах є співвідношення в художньо-естетичній структурі пам'ятників ідеологічного та мистецького рівнів. Тому загальна образна структура типових монументів, що супроводжує братські поховання практично з 1940-х років, спирається на систему соціокультурних функцій, які є універсальними через публічність пам'ятників, їхню санкціонованість владою та уніфікованість самого образу пам'яті про війну;

2) розглянуті у меморіальному контексті художні образи практично постають закритими для будь-якої іншої інтерпретації, що може виникати поза межами комеморіального трактування. Саме ця особливість зумовлює таку типологічну стійкість образної системи та зводить усе розмаїття тем та художніх ідей до трьох найбільш типових: образ воїна; образ жінки; знаково-символьний образ;

3) образ матері/жінки є важливою частиною колективної пам'яті про війну. Практика його застосування у монументальній пластиці масових воєнних поховань змальовує міфологію Батьківщини-матері як, свого роду, звернення до споріднених почуттів сімейної метафори. Цей образ демонструє щонайменше три ключові та взаємопов'язані характеристики, які можна розглядати в якості базових для цілої групи пам'яток: 1) мобілізаційна якість, що захоплює та спрямовує історичну пам'ять суспільства у тому напрямку, що є наперед визначеним з точки зору осмислення та історичної оцінки; 2) когнітивна якість, яка поєднує образ країни із образом матері, тим самим наближуючи питання політики до повсякденного досвіду індивіда; 3) інтегративна якість, коли символ Батьківщини створює єдиний

смисловий простір, що за своїм значенням є символом природної, органічної, а тому вічної єдності;

4) проаналізовані нами монументальні скульптурні пам'ятки Харківської області 1940-х – 2010-х років дозволяють стверджувати, що у знаково-символьному просторі пам'яті про війну домінували дві головні групи художніх узагальнень, які умовно можуть бути представлені як: 1) фігуративні символи, що репрезентують предметно-речовий простір війни та відповідають за побудову скульптури-символу, як наративу (оповіді); 2) нефігуративні символи, що виражаютъ значення, якості та архетипи і у своїй художній якості можуть бути застосовані поза межами монументально-пластичного висловлювання.

І фігуративні, і нефігуративні символи виступають важливим компонентами монументальної риторики пам'ятника, його загальної художньої мови. Символізм як фігуративного, так і нефігуративного висловлювання має декілька рівнів та може сприйматися у контексті декількох художньо-образних систем, що в остаточному рахунку залежить від загального естетичного рівня твору та його мистецькій спрямованості.



## ПІСЛЯМОВА

На основі Переліку нерухомих пам'яток України по усім 26 районам області Харківської області, який містить 665 позицій типових скульптурних пам'ятників, нами було виявлено, що понад 65 % від усіх скульптурних монументів були встановлені у перші два післявоєнні десятиріччя. Найдавніший зі збережених скульптурних пам'ятників на братських могилах радянських воїнів Харківської області був встановлений в 1948 році у смт Андріївска Балаклійського району, а останній споруджений у 2005 році в с. Улянівка Богодухівського району.

Ритуалізованість багатьох практик вшанування історичної пам'яті щодо подій 1939 – 1945 років визначила суттєву жанрову одноманітність, типовість пластичних рішень, образно-стилістичну скудність та багаторазове тиражування наперед визначених та ідеологічно вивірених образів. Ми визначили 13 груп скульптурних пам'ятників, які у більшості випадків представляють собою доволі одноманітні варіації 5 основних типів, що можуть бути розглянуті в якості шаблонів. Це «воїн з автоматом», «воїн з прапором», «воїн з вінком», «воїн колінопреклонений» та «скорботна жінка». Але у межах підтипов та варіацій міститься більш виразний ху-

дожньо-естетичний потенціал, який не має змоги розгорнутися, «вирости» у цілком самостійне мистецьке висловлювання через низку об'єктивних (керівництво «зверху») та суб'єктивних (самоцензура митців) причин.

Для більшої наочності принципу історизму та еволюції художніх образів пам'ятників нами було складено хронологічний покажчик, який демонструє кількість встановлених скульптур того чи іншого типу.

Домінантними образно-структурними елементами художньої презентації пам'яті про німецько-радянську війну стали образи воїна та скорботної жінки (як матері чи Вітчизни). Скульптурні пам'ятники воїнів, які демонстрували жалобну скорботу масово встановлювали на досліджуваній території у 1950-х роках. Застосування жіночого образу у монументальній пластичі набуло поширення лише з 1970-х років.

У знаково-символьному просторі пам'яті про війну домінують фігуративні символи, які виражаються у чіткому та безапеляційному ствердженні патріотичної міфології війни, і не фігуративні символи, які є символізацією архетипів головних образів та представлених у наборі спрощених фігуративних знаків (зірка, зброя, квітка, стрічка тощо).

Центральною проблемою в аналізі особливостей образних рішень скульптур на братських могилах є співвідношення в художньо-естетичній структурі пам'ятників ідеологічного та мистецького рівнів. Тому загальна образна структура типових монументів, що супроводжує братські поховання практично з 1940-х років, спирається на систему соціокультурних функцій, які є універсальними через публічність пам'ятників, їхню санкціонованість владою та уніфікованість самого образу пам'яті про війну.

В перші післявоєнні роки пам'ять про трагічні події 1941 – 1945 років ще не набула геройчного пафосу та монументального розмаху, характерного для другої по-

ловини 1950-х — першої половини 1960-х років. Фігури воїнів відображали стриману скорботу. Скульптурні монументи кінця 1950-х — 1960-х років вирізняються натуралистичністю форм та емоційним піднесенням переможного духу. У середині 1970-х років, одночасно з беземоційними монументальними-гіантоманськими скульптурами, з'являються міметичні скульптурні композиції (воїн і скорботна жінка, два воїни, медсестра підтримує пораненого солдата). В позах яких відчутний надмірний драматизм та акторська гра. Для подальших років більш притаманний образ скорботної жінки, яка тужить за полеглими.



## Список використаних джерел та літератури

1. Kirschenbaum L.A. Our City, Our Hearths, Our Families: Local Loyalties and Private Life in Soviet World War II Propaganda // Slavic Review. – 2000. – Vol. 59. – № 4. – P. 82, 84.
2. Koselleck R. Die Transformation der politischen Totenmale im 20. Jahrhundert // Transit. – 2001/2002. – № 22. – S. 59-86;
3. Michalski S. Public Monuments. – London: Reaktion Books Ltd., 1998. – P. 129.
4. Tumarkin N. The Living and the Dead: The Rise and Fall of the Cult of World War II in Russia. – New York: Basic Books, 1994. –
5. Warner M. Monuments and Maidens. – Berkeley: University of California Press, 2000. – P. 14, 35.
6. Young J.E. Memory, Counter-memory, and the End of the Monument // The Holocaust and Historical Trauma in Contemporary Visual Culture. Brygghuset. – Stockholm, 2000 (January 30): [www.arthist.lu.se/discontinuities/texts/young1.htm](http://www.arthist.lu.se/discontinuities/texts/young1.htm); [www.arthist.lu.se/discontinuities/texts/young2.htm](http://www.arthist.lu.se/discontinuities/texts/young2.htm)
7. Азизян И. Памятники вечной славы: Концепции и композиция [Текст] / И. Азизян, И. Иванова. – М.: Стройиздат, 1976. – 208 с.
8. Альбом партизанської слави українського народу у Великій Вітчизняній війні 1941-1945 рр. : книга-пам'ятник : до 70-ї річниці Перемоги радянського народу у Великій Вітчизняній війні / Верховна Рада України, Комісія у справах колишніх партизанів Великої Вітчизняної війни, Всеукраїнська спілка учасників війни ; авт., уклад. О. Г. Соколенко. – К. : Всесвіт, 2012. – 1430 с. : 1 л. карт.
9. Артамонов В. Город и монумент [Текст] / В. Артамонов. – М.: Стройиздат, 1974. – 224 с. – С. 35-37.
10. Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности [Текст]

Пересылкова Яна, Мархайчук Наталя

- / Я. Ассман. — М.: Наука, 2004. — 307с.
11. Бабиченко Д. Эти дни Победы [Текст] / Д. Бабиченко // Итоги. — № 19 / 465 (10.05.05) — [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.itogi.ru/archive/2005/19/57588.html>
12. Балика З. Великая Отечественная война: пробуждение архетипов [Текст] / З. Балика // Клио. — 2011. — № 4 (55). — С. 86—88.
13. Безсмертя. Книга Пам'яті України. 1941—1945 [Текст]. — Київ: Пошуково-видавниче агентство «Книга Пам'яті України», 2000. — 944 с.
14. Варварецький Ю. Становлення української радянської скульптури [Текст] / Ю. Варварецький. — К.: Наукова думка, 1972. — 128 с.
15. Васильев А. Мемориализация и забвение как механизмы производства культурного единства и разнообразия [Текст] / А. Васильев // Фундаментальные проблемы культурологии: Сб. ст. по материалам конгресса / Отв. ред. Д.Л. Спивак. - М.: Новый хронограф: Эйдос. Т.6: Культурное наследие: От прошлого к будущему. - 2009, с. 56-68 — [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/o/Oblivion-2.html>
16. Вельцер Х. История, память и современность прошлого (Память как арена политической борьбы) [Текст] // Неприкосновенный запас. — 2005. — № 2-3 (40-41).
17. Военная форма Советской армии // Информационно-справочный ресурс Руссобалтъ. — [Электронный ресурс] — Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Военная\\_форма\\_Советской\\_армии](https://ru.wikipedia.org/wiki/Военная_форма_Советской_армии)
18. Воронов Н. Советская монументальная скульптура 1960-1980 [Текст] / Н. Воронов. — М.: Искусство, 1984. — 224 с.
19. Голубець О. Синдром гігантоманії: скульптура і система [Текст] / О. Голубець // Образотворче мистецтво. — 2002. — №3. — С. 26—27.
20. Голубкина А. Несколько слов о ремесле скульптора [Текст] / А. Голубкина. — М.: Советский художник, 1958. — 41 с.
21. Гончаренко А. Комунікативна функція «історичної пам'яті» в українській монументальній скульптурі 1990-х — 2000-х рр. [Текст] / А. Гончаренко // Вісник ХДАДМ. — № 8. — 2014. — С. 58-60.
22. Гончаренко А. Образно-тематичні та структурно-композиційні принципи візуалізації подій української історії Другої світової війни у монументальній скульптурі України 1990-х-2000-х рр. [Текст] // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. — 2014.- №. 3. — С. 7-10.
23. Гончаров О. Суми. Меморіал вічної слави [Текст] / О. Гончаров. — Х.: Прapor, 1985. — 55 с.
24. Горбик В. «Звід пам'яток історії та культури України» у дослідженні і охороні культурної спадщини: досвід, проблеми, пер-

спективи [Текст] / В. Горбик, Г. Денисенко. — К.: Інститут історії України НАН України, 2012. — 192 с.

25. Денисенко Г. Воєнна історія України в контексті дослідження і збереження культурної спадщини [Текст] / [під. ред. В. Горбика]. — К.: Інститут історії України НАНУ, 2011. — 289 с.

26. Денисенко Г. Друга світова війна в пам'ятках історії та культури [Текст] / Г. Денисенко // Наукові записки / Києво-Могилянська Академія. — К., 2002. — Т. 20. — Ч. 2. — С. 24-27.

27. Джадт Т. «Места памяти» Пьера Нора: Чьи места? Чья память? [Текст] / Т. Джадт // Ab imperio. — 2004. — № 1. — С. 44 — 71.

28. Докучаев Д. «Дочки-матери»: женские аллегории этнерегионов России в постсоветской монументальной риторике [Текст] / Д. Докучаев // Лабиринт. — 2015. — №4. — С. 84.

29. Ермонская В. Советская мемориальная скульптура [Текст] / В. Ермонская. — М.: Советский художник, 1979. — 213 с.

30. Зайцев А. Мемориальные ансамбли в городах-героях [Текст] / А. Зайцев. — М.: Стройиздат, 1985. — 208 с.

31. Златоустова В.И. Государственная политика в области музеиного дела (1945-1985 гг.) [Текст] // Музей и власть / Отв. ред. С.А. Каспаринская М., РИК. 1991. С. 226-298.

32. Иванова И. Современная советская монументально-декоративная скульптура [Текст] / И. Иванова, А. Стригалев. — М.: Знание, 1967. — 48 с.

33. Идеи в России, Idee w Rosji, Ideas in Russia. Leksykon rosyjsko-polsko-angielski, pod. Red. A. de Lazari: t. 1-5, — Warszawa-Łódź, 1999 — 2003.

34. История шинели // Информационно-справочный ресурс Руссобалтъ — [Эл. ресурс] — Режим доступа: <http://russobalt.org/forum/topic/303932-istoriia-shineli/>

35. Калібовець С. Меморіали Великої Вітчизняної війни у містах-героях України та політика пам'яті (1942—1980-х рр.) [Текст] / С. Калібовець // Наукові записки [Національного педагогічного університету ім. М.П. Драгоманова]. Серія : Педагогічні та історичні науки. — 2012. — Вип. 103. — С. 246-259. — С. 250.

36. Кирей В. Це потрібно не мертвим, це потрібно живим: українці вшановують убієнних голодом, відкриваючи меморіальні знахи [Текст] / В. Кирей // Урядовий кур'єр. — 2013. — 30 листоп. — С. 19. — [Електронний ресурс] — Режим доступу : <http://ukurier.gov.ua/uk/articles/se-potribno-ne-mert>.

37. Ковпаненко Н. Проблеми висвітлення мистецької спадщини у «Зводі пам'яток історії та культури України» [Текст] / Н. Ковпаненко. — К.: Інститут історії України НАН України, 2011. — 120 с.

38. Колесник О. Бабин яр як місце пам'яті: огляд комеморативних практик і пам'ятних знаків [Текст] / О. Колесник // Acta studiosa historica. — 2014. — Ч. 4. — С. 146-167.

39. Колягина Н. Московские памятники героям Великой Отечественной войны конца 1990-х – середины 2000-х гг. [Текст] / Н. Колягина // Обсерватория культуры. – 2015. – №5. – С. 110-116. – С. 114.
40. Коннerton П. Як суспільства пам'ятають / Пер. з англ. С.Шлігченко [Текст]. – К.: Ніка-Центр, 2004. – 184 с. – С. 14.
41. Конрадова Н. Проверка на вечность [Текст] / Н. Конрадова // Большой город. – 2013 (26 февраля) [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://bg.ru/society/proverka\\_na\\_vechnost-17259](http://bg.ru/society/proverka_na_vechnost-17259).
42. Корсак А. Памятники Полоцка как способ сохранения исторической памяти о событиях Великой Отечественной войны [Текст] / А. Корсак // Актуальные проблемы архитектуры белорусского Подвіння и сопредельных регионов: [Использование памятников архитектуры в туристической деятельности]. Минск, 2005. – С. 170-176.
43. Кравченко В. Бой с тенью: Советское прошлое в исторической памяти современного украинского общества [Текст] / В. Кравченко // Ab Imperio. – 2004. – № 2. – С. 329 – 368.
44. Красильникова Е. Создание мемориалов на братских могилах «Жертв колчаковщины» в Новосибирске и Томске: политический заказ и диалог с традицией (1920 1930-е гг.) [Текст] / Е. Красильникова // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2014. – Т. 2. – №. 2 (58).
45. Кулик С. Мемориализация памяти жертв Великой Отечественной войны на Северо-Западе России [Текст] / С. Кулик // Научно-технические ведомости Санкт Петербургского государственного политехнического университета. – 2014. -- № 1(191). – С. 200-207.
46. Латышев Ю. Памятники, посвященные великой отечественной войне: охраняется государством [Текст] / Ю. Латышев // Гороховские чтения: Сб. Мат. Шестой региональной музейной конференции. – Челябинск: Областное государственное бюджетное учреждение культуры «Челябинский государственный краеведческий музей», 2015. – С. 443-451.
47. Лебедич И. О выборе принципиальной конструктивной схемы при проектировании уникального монумента «Родина – мать» в Киеве [Текст] / И. Лебедич // Строительство и архитектура. – 1984. – № 12. – С.9-14.
48. Лукьянова Н. Структура коммуникативного пространства культуры [Текст] / Н. Лукьянова, И. Мелик-Гайказян // Системные и следованные культуры-2008. – СПб.: Алетейя, 2009. – С. 306-327.
49. Малинина Т. «Документальная проекция души...»: опыт изучения художественного творчества военных лет [Текст] / Т. Малинина // Миротворческий потенциал историко-культурного наследия Второй мировой войны и Сталинградская битва: Мат. Всерос-

сийской научно-практической конференции. — Волгоград, 2013. — С.19-24.

50. Малинина Т. Художественный образ памятника Великой Отечественной войны (по материалам конкурсов и выставок 1942-1945 годов): автореф. дис. <...> канд. искусствоведения. — [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/khudozhestvennyi-obraz-pamyatnika-velikoi-otechestvennoi-voyny-po-materialam-konkursov-i-vys>

51. Михеєва О. Державна ідеологія та конструювання спільноти пам'яті про минуле: організоване забуття та феномен пригадування (на прикладі пам'ятників Донецька) [Текст] / О. Михеєва // Сучасні суспільні проблеми у вимірі соціології управління: матеріали другої наук. конф. — Донецьк: ДонДУУ, 2006. — С. 175-184.

52. Михеєва О. Пам'ятники для забуття [Текст] / О. Михеєва // Критика. — 2006. — № 107 (вересень). — С. 6-8.

53. Мокроусова О. Пам'ятки монументального мистецтва [Текст] / О. Мокроусова // Історико-містобудівні дослідження Києва / ред. В. Вечерського — К., 2011. — 454 с.

54. Нора П. Между памятью и историей (Проблематика мест памяти); Нация — память; Как писать историю памяти?; Эра коммемораций [Текст] / П. Нора // Франция — память / Пер. Д. Хапаевой. — СПб, 1999. — С. 66-148.

55. Нора П. Поколение как место памяти / Пер. с фр. Г. Дащевского [Текст] / П. Нора // Новое литературное обозрение. — № 30. — С. 48-72.

56. Нора П. Проблематика мест памяти [Текст] / П. Нора, М. Озуд, Ж. де Плюимеж, М. Винок // Франция-память. — СПб.: Издво СПб. ун-та, 1999. — [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/m-2/Memory-Nora.html>

57. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять [Текст] / П. Нора; пер. із фр. А. Репи. — К.: ТОВ Кліо. — 2014. — 272 с.

58. Нуркова В. История как личный опыт [Текст] / В. Нуркова // Историческая психология и социология истории. — 2009. — № 1. С. 5-27.

59. Павленко В. Проекції національної свідомості в монументальному мистецтві України [Текст] / В. Павленко. — Х.: ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2010. — 178 с.

60. Пам'ятки Другої Світової війни [Текст] // Обласний комунальний заклад «Харківський науково-методичний центр охорони культурної спадщини» // Інформаційно-довідковий ресурс. — [Електронний ресурс] — Режим доступу: <http://www.spadschina.kh.ua>

61. Памятники истории и культуры Украины ССР: каталог-справочник / гл. ред. П.Т. Тронько [Текст]. — Київ: Наукова думка, 1987. — 736 с.

Пересылкова Яна, Мархайчук Наталя

62. Пильц М. «Мужчина и женщина, защитник и мать»: советское прошлое и несоветское настоящее Матери Грузии [Текст] / М. Пильц // Неприкосновенный запас. – 2011. – № 6(80). – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2011/6/pi7.html>
63. Портнов А. Память и памятники Великой Отечественной войны в Беларуси, Молдове и Украине: несколько сравнительных наблюдений [Текст] / А. Портнов // Перекрестки. – 2010. – №3-4. – С. 7-21.
64. Протас М. Українська скульптура ХХ століття [Текст] / М. Протас; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – Київ: Інтертехнолодія, 2006. – 278 с. – С. 14.
65. Протас М. Стильові стратегії розвитку української скульптури ХХ – ХХІ ст. Модель еволюції / М. Протас; Академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва. – К.: Українська видавнича спілка, 2009. – 288 с.
66. Романовская Е. Морис Хальбвакс: культурные аспекты памяти [Текст] / Е. Романовская // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Философия. Психология. Педагогика. – Вып. 3. – Т. 10. – 2010. – С. 39-44.
67. Рубин В. Историческая память в военных монументах: историографический обзор [Текст] / В. Рубин, Е. Фомина // История. Современность: сб. науч. тр. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2016. – Вып. 16. – С. 199-211.
68. Рылева А. Герои и жертвы. Мемориалы Великой Отечественной [Текст] / А. Рылева, Н. Конрадова // Неприкосновенный запас. – 2005. – №2-3(40-41). – [Эл. ресурс] – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ko16-pr.html>
69. Сафонова М. Известное о Неизвестном Солдате [Текст] / М. Сафонова. – [Электронний ресурс] – Режим доступа: [http://gubernia.pskovregion.org/number\\_550/03.php](http://gubernia.pskovregion.org/number_550/03.php).
70. Склокіна І. Перетворення матеріального простору як чинник політики пам'яті про нацистську окупацію Харківщини (1943 – 1953 рр.) [Текст] / І. Склокіна // Національна та історична пам'ять. – 2013. – Вип. 6. – С. 174-186.
71. Смирнова К. Памятники героям и жертвам Великой Отечественной войны. Мемориальные комплексы 1960-70-х гг. Проблема исторической и художественной ценности [Текст] / К. Смирнова // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – СПб.: СПбГУ, 2011. – С. 256-262.
72. Смирнова Т. Монументы, мнемонические места и конструирование коллективной памяти о Первой мировой войне в Англии [Текст] / Т. Смирнова // Ярославский педагогический вестник. – 2011. – № 4 (Том I). – С. 98 – 101.
73. Советская скульптура наших дней / Каталог альбома. – М.,

1973. – 98 с.

74. Суздалев П. Советское искусство периода Великой Отечественной войны [Текст] / П. Суздалев. – М.: Советский художник, 1965. – 180 с.

75. Суровый стиль // Информационно-справочный ресурс Верещагин – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://veresshagin.ru/?item=d6175ade-10d7-48bf-8181-f3c039dff29d&termin=930e8bb7-8a78-46b8-b813-4994f6b3b885>

76. Тимофеев М. Помни о Матери-Родине! Конкурирующие места памяти [Текст] / М. Тимофеев // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2015. № 4. – С. 43-63.

77. Требст Ш. «Какой такой ковер»? Культура памяти в посткоммунистических обществах Восточной Европы: Попытка общего описания и категоризации [Текст] / Ш. Требст // Ab Imperio. – 2004. – № 4. – С. 41-77.

78. Тронько П. Увічнена історія України [Текст] / П. Тронько, В. Войналович. – К.: Наукова думка, 1992. – 276 с.

79. У пам'яті народній: історико-архітектурний довідник [Текст]. – К.: Редакція УРЕ, спільно з Українським Товариством охорони пам'яток історії та культури, 1975.

80. Хальбвакс М. Коллективная и историческая память. Часть 1 [Текст] / М. Хальбвакс // Неприкосновенный запас: Дебаты о политике и культуре. – 2005. – № 2-3 (40-41). <http://www.nz-online.ru/index.phtml?aid=30011360>.

81. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти [Текст] / М. Хальбвакс. – М.: Новое издательство, 2007. – 348 с.

82. Хобсбаум Э. Изобретение традиций / Пер. с англ. С. Панарина [Текст] / М. Хальбвакс // Вестник Евразии. – 2000. – № 1 (8). – С. 47-62.

83. Шмидельская Е. Тенденции развития монументальной скульптуры Российской Федерации [Текст] / Е. Шмидельская. – Л.: Художник РСФСР, 1975. – 35 с.

84. Юдкина А. Могила Неизвестного солдата в советском мемориальном ландшафте [Текст] / А. Юдкина // Memento Mori: похоронные традиции в современной культуре / сост. А. Соколова, А. Юдкина; отв. ред. Д. Громов; Ин-т этнологии и антропологии РАН. – М., 2015. – С. 256-279.

85. Юрик Я. Меморіали як головні носії пам'яті у середовищі міста [Текст] / Я. Юрик // Традиції та новації у вишій архітектурно-художній освіті. – 2014. – Вип. 1. – С. 127-132.

86. Юрик Я. Меморіали як головні носії пам'яті у середовищі міста [Текст] / Я. Юрик // Традиції та новації у вишій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр. ХДАДМ. – Харків: ХДАДМ, 2014. – Вип. № 1. – С. 127-132.

87. Юрик Я. Меморіальні парки як головні носії пам'яті [Текст]

Пересылкова Яна, Мархайчук Наталя

/ Я. Юрик // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр. ХДАДМ. — Харків: ХДАДМ, 2014. — Вип. № 3/2014. — 2014. — С. 104-108.

88. Юрчак Д. Памятники и воинские захоронения: объекты историко-культурного наследия или мемориальные объекты? [Текст] / Д. Юрчак // Опыт сохранения историко-культурного наследия и трансграничное сотрудничество в сфере культурного туризма: Мат. международной научно-практической конференции, Витебск, 24—25 октября 2012 г. / Вит. гос. ун-т ; редкол.: А.П. Солодков [и др.]. — Витебск: УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2012. — С. 295-298.

Альбом ілюстрацій

Альбом ілюстрацій



А



Б



В



Г

**Іл. 1. Войн з автоматом, каскою і надгробком**

- А. 1948 р., Балаклійський район, смт Андріївка.
- Б. 1954 р., Ізюмський район, с. Суха Кам'янка.
- В. 1975 р., Куп'янський район, смт Куп'янськ-Вузловий.
- Г. 1981 р., Первомайський район, с. Єфремівка.



A



Б



В

**Іл. 2. Воїн з автоматом і каскою**

- A. 1950 р., Богодухівський район, с. Вертіївка.  
Б. 1990 р., Кегичівський район, с. Крутоярівка.  
В. 1951 р., Дергачівський район смт Солоницівка.

Альбом ілюстрацій



Г



Д



Е



Є

**Iл. 2. Воїн з автоматом і каскою**

Г. 1952 р., Вовчанський район, с. Юрченкове.

Д. 1955 р., Лозівський район, с. Кінне.

Е. 1958 р., Зміївський район, с. Черкаський Бишкин.

Є. 1985 р., Куп'янський район, м. Куп'янськ.



Ж



З



И



І

### Іл. 2. Воїн з автоматом і каскою

Ж. 1956 р., Балаклійський район, с-ще Нуріве.

З. 1985 р., Дворічанський район, с. Гракове.

И. 1956 р., Шевченківський район, с. Колісниківка.

І. 1964 р., Сахновщинський район, с. Шевченкове.

Альбом ілюстрацій



К



І



Й

**Iл. 2. Воїн з автоматом і каскою**

І. 1985 р., Валківський район, м. Валки.

Й. 1985 р., Валківський район, с. Черемушне.

К. 1980-ті рр., Сахновщинський р-н, с. Мар'ївка.



Л



М

**Іл. 2. Войн з автоматом і каскою**

Л. 1990 р., Богодухівський район, м. Богодухів.

М. 1994 р., Балаклійський р-н, с. Шевелівка.



А



Б

**Іл. 3. Войн з каскою в плащ-палатці**

А. 1962 р., Первомайський район, с. Отрадове.

Б. 1965 р., Красноградський район, с. Любівка.

Альбом ілюстрацій



А



Б



В



Г

**Іл. 4. Воїн з каскою та рукою**

- А. 1953 р., Вовчанський район, с. Нестерне.
- Б. 1977 р., Шевченківський район, с. Огурцівка.
- В. 1955 р., Харківський район, с-ще Слобідське (кол. Фрунзе).
- Г. 1982 р., Красноградський район, с. Лукашівка.



Д



Е

**Іл. 5. Воїн з каскою**

Д. 1983 р., Барвінківський район, с. Котівка.

Е. поч. 1980-х рр., Борівський район, с. Піски Радьківськи.



А



Б

**Іл. 6. Воїн з факелом**

А. 1969 р., Шевченківський район, с. Гроза.

Б. 1990 р., Харківський район, с. Вільхівка.

Альбом ілюстрацій



А



Б



В



Г

**Іл. 7. Воїн з вінком (правий)**

- А. 1950 р., Балаклійський район, с-ще Веселе.  
Б. 1958 р., Вовчанський район, м. Вовчанськ.  
В. 1967 р., Кут'янський район, с. Смородьківка.  
Г. 1980 р., Сахновщинський район, с. Терпуватка.



А



Б



В



Г

**Іл. 8. Воїн з вінком (лівий)**

А. 1953 р., Барвінківський район, с. Подолівка.

Б. 1965 р., Чугуївський район, с. Велика Бабка.

В. 1969 р., Первомайський район, с. Калинівка (кол. Жовтневе).

Г. 1984 р., Валківський район, с. Благодатне.

Альбом ілюстрацій



Б



А



Б

**Іл. 9. Воїн з вінком і кашкетом**

- А. 1957 р., Зміївський район, с. Тарапівка.  
Б. 1967 р., Зачепилівський район, с. Зіньківщина.  
В. 1987 р., Дворічанський район, с. Тавільжанка.



А



Б



В



Г

**Іл. 10. Войн з вінком**

- А. 1957 р., Близнюківський район, с. Берестове.  
Б. 1959 р., Близнюківський район, с. Миколаївка Друга.  
В. 1992 р., Балаклійський район, с. Мілова.  
Г. 1994 р., Харківський район, с. Мала Рогань.

Альбом ілюстрацій



Д



Е



Є

**Іл. 10. Воїн з вінком**

Д. 1969 р., Богодухівський район, с. Новософіївка.

Е. 1973 р., Сахновщинський район, с. Тарасівка.

Є. поч. 1980-х рр., Балаклійський район, с. Завгороднє.



Ж



З

**Іл. 10. Воїн з вінком**

Ж. 1979 р., Красноградський район, с-ще Садове.  
З. 1989 р., Лозівський район, с. Полтавське.



А



Б

**Іл. 11. Жінка з суворовцем**

А. 1954 р., Сахновицінський район, с. Червоний Степ.  
Б. 1968 р., Барвінківський район, с. Василівка.

Альбом ілюстрацій



А



Б



В



Г

**Іл. 12. Воїн з гірляндовою**

- А. 1972 р., Ізюмський район, с. Кам'янка.  
Б. 1975 р., Дергачівський район, с. Замірці.  
В. 1980 р., Близнюківський район, с-ще Дубове.  
Г. 1990 р., Золочівський район, с. Довжик.



Б



А



В

**Іл. 13. Войн з букетом**

- A. 1957 р., Богодухівський район, с. Воскресенівка.  
Б. 1960 р., Балаклійський район, с. П'ятигірське.  
В. 1980-ти pp., Золочівський район, с. Мала Рогозянка.*

Альбом ілюстрацій



Г



Д



Е

**Іл. 13. Воян з букетом**

Г. 1968 р., Золочівський район, м. Золочів.

Д. 1985 р., Сахновщинський район, с. Оліїники.

Е. 1995 р., Сахновщинський район, с. Катеринівка.



A



Б



В

**Іл. 14. Войн колінопреклонений з автоматом**

- А. 1981 р., Близнюківський район, с. Вільне.  
Б. 1989 р., Лозівський район, с. Царедарівка.  
В. 1989 р., Лозівський район, с. Шатівка.

Альбом ілюстрацій



А



Б



В



Г

**Іл. 15. Воїн колінопреклонений з автоматом і каскою**

А. 1969 р., Чугуївський район, с. Нова Гнилиця.

Б. 1982 р., Лозівський район, с. Петрівське.

В. 1989 р., Нововодолазький район, с. Ордівка.

Г. 1996 р., Лозівський район, с. Нова Іванівка.



А



Б



В



Г

**Іл. 16. Воїн колінопреклонений з вінком і каскою**

А. 1952 р., Близнюківський район, с. Преображенівка.

Б. 1956 р., Близнюківський район, с. Шевченкове Переє.

В. 1957 р., Близнюківський район, с. Степове.

Г. 1964 р., Близнюківський район, с. Самійлівка.

Альбом ілюстрацій



А



А

**Іл. 17. Воїн колінопреклонений з автоматом і квітами**

*A. 1975 р. Борівський район, с. Підвисоке.*

**Іл. 18. Воїн колінопреклонений з квітами**

*A. 1994 р. Зачетилівський район, с. Миколаївка.*



А



Б

**Іл. 19. Танкіст і піхотинець**

*А. 1951 р., Дергачівський район, с. Протопопівка.*

*Б. 1982 р., Первомайський район, с. Закутнівка.*



А



Б



В



Г

**Іл. 20. Жінка з квітами**

- А. 1950 р., Дергачівський район, с. Прудянка.  
Б. 1955 р., Краснокутський район, с. Біле.  
В. 1959 р., Кешчівський район, с. Парасковія.  
Г. 1959 р., Ізюмський район, с. Петропілля.

Альбом ілюстрацій



А



Б



В



Г

**Іл. 21. Воїн з дівчиною**

А. 1951 р., Балаклійський район, смт Савинці.

Б. 1967 р., Дергачівський район, м. Дергачі.

В. 1975 р., Харківський район, м. Люботин.

Г. 1991 р., Лозівський район, с. Михайлівка.



А



Б



В



Г

**Іл. 22. Воїн і партизанка**

- А. 1955 р., Нововодолазький район, с. Ватутіне.  
Б. 1956 р., Вовчанський район, смт Старий Салтів.  
В. 1965 р., Чугуївський район, с. Коробочкіне.  
Г. 1968 р., Харківський район, с. Бобрівка.

Альбом ілюстрацій



А



Б



В



Г

**Іл. 23. Два воїна**

А. 1955 р., Зачепилівський район, с. Старе Мажарове.

Б. 1956 р., Лозівський район, с. Орілька.

В. 1965 р., Богодухівський район, с. Вінницькі Івани.

Г. 1975 р., Зачепилівський район, с. Чернещина.



Д

Іл. 23. Два воїна

Д. 1958 р., Близнюківський район, с. Петрівське.



А



Б

Іл. 24. Воїн з прапором вгору і в касці

А. 1952 р., Харківський район, смт Пісочин.

Б. 1967 р., Краснокутський район, с-ще Володимирівка.

Альбом ілюстрацій



А



Б



В



Г

**Іл. 25. Воїн з прапором вниз**

- А. 1956 р., Близнюківський район, с. Червоне.  
Б. 1967 р., Близнюківський район, с. Новоукраїнка.  
В. 1961 р., Дергачівський район, с. Польова.  
Г. 1968 р., Шевченківський район, с. Роздольне (кол. Ленінка).



В



А



Б

**Іл. 26. Войн з пропором**

А. 1963 р., Зміївський район, с. Задонецьке.

Б. 1963 р., Валківський район, с. Кобзарівка.

В. 1983 р., Дергачівський район, м. Дергачі.

Альбом ілюстрацій



А



Б



В



Г

**Іл. 27. Войн з автоматом**

- А. 1949 р., Дергачівський район, с. Малі Проходи.  
Б. 1964 р., Красноградський район, с. Хрестище.  
В. 1955 р., Балаклійський район, с. Протопопівка.  
Г. 1959 р., Ізюмський район, с. Бугайівка.



Д



Є



Ж

**Іл. 27. Войн з автоматом**

Д. 1953 р., Шевченківський район, с. Богодарівка.

Е. 1959 р., Сахновицінський район, с. Дар-Надеждівка.

Є. 1967 р., Нововодолазький район, с. Старовірівка.

Ж. 1965 р., Богодухівський район, с. Петропавлівка.

Альбом ілюстрацій



З



И



I



Ї

**Іл. 27. Войн з автоматом**

З. 1973 р., Дергачівський район, с. Шовкопляси.

И. 1980 р., Борієвський район, с. Горохуватка.

I. 1984 р., Валківський район, с. Минківка.

Ї. 1988 р., Нововодолазький район, с. Ключеводське.



А



Б



В



Г

**Іл. 28. Войн з автоматом і квітами**

- А. 1951 р., Балаклійський район, с. Шебелинка.  
Б. 1980 р., Балаклійський район, с. Морозівка.  
В. 1956 р., Добрічанський район, с. Першотравневе.  
Г. 1957 р., Красноградський район, с. Кирилівка.

Альбом ілюстрацій



Д



Е



Є

**Іл. 28. Войн з автоматом і квітами**

Д. 1990 р., Шевченківський район, с. Лелюківка.

Е. 1990-ті рр., Близнюківський район, с. Вишневе (кол. Радгоспне).

Є. 1990-ті рр., Зміївський район, с. Шелудьківка.



А



Б



В



Г

**Іл. 29. Воїн з автоматом і в пілотці**

А. 1956 р., Балаклійський район, с. Савинці.

Б. 1967 р., Харківський район, сел. Південне.

В. 1979 р., Вовчанський район смт Старий Салтів.

Г. 1986 р., Коломацький район, с. Шляхове.

Альбом ілюстрацій



Д



А



Б



В

**Іл. 29. Воїн з автоматом і в пілотці**

*Д. 1993 р., Зачепилівський район, с. Бердянка.*

**Іл. 30. Воїн з автоматом і в касці**

*А. 1956 р., Нововодолазький район, с. Гаврилівка.*

*Б. 1989 р., Лозівський район, с. Миколаївка.*

*В. 1967 р., Нововодолазький район, с. Дячівка.*



Г



Д



Е



Є

**Іл. 30. Воїн з автоматом і в касці**

Г. 1978 р., Ізюмський район, с. Чистоводівка.

Д. 1988 р., Балаклійський район, с. Явірське.

Е. 1980-ті рр., Харківський район, м. Мерефа.

Є. 1980-ті рр., Чугуївський район, с. Леб'яжє.

Альбом ілюстрацій



И



Ж



З

**Іл. 30. Войн з автоматом і в касці**

Ж. 1980-ті рр., Чугуївський район, с. Іванівка.

З. 1980-ті рр., Чугуївський район, с. Стара Гінилля.

И. 1970-ті рр., Зміївський район, смт Зідьки.



I



Й



К

**Іл. 30. Воїн з автоматом і в касці**

I. 1982 р., Валківський район, с. Шарівка.

ІІ. 1985 р., Валківський район, с. Сидоренкове.

Й. 1989 р., Барбіківський район, с. Малолітки.

К. 1994 р., Богодухівський район, с. Олександрівка.

Альбом ілюстрацій



А



Б



В



Г

**Іл. 31. Воїн з автоматом вгору і в касці**

А. 1966 р., Красноградський район, с. Українка.

Б. 1975 р., Ізюмський район, с. Левківка.

В. 1975 р., Близнюківський район, с. Семенівка.

Г. 1980 р., Первомайський район, с. Дмитрівка.



Д



Е



С



Ж

**Іл. 31. Воїн з автоматом вгору і в касці**

Д. 1974 р., Зміївський район, с. Чемужівка.

Е. 1979 р., Барвінківський район, с. Курулька.

Є. 1983 р., Первомайський район, с-ще Слобідське (кол. Правда).

Ж. 1985 р., Близнюківський район, м. Близнюки.

Альбом ілюстрацій



3



И



I



ІІ

**Іл. 31. Воїн з автоматом вгору і в касці**

З. 1967 р., Краснокутський район, с. Пархомівка.

И. 1980-ті рр., Зміївський район, с. Острoverхівка.

І. 1987 р., Барвінківський район, с. Гусарівка.

ІІ. 1980-ті рр., Балаклійський район, с. Новомиколаївка.



А



Б



В



А

**Іл. 32. Войн з дитиною**

- А. 1981 р., Первомайський район, с. Бугацелівка.  
Б. 2000-ні рр., Великобурлуцький район, с. Приколотне.  
В. 2005 р., Богодухівський район, с. Улянівка.

**Іл. 33. Войн з хлопчиком**

- А. 1988 р., Близнюківський район, с. Далеке.

Альбом ілюстрацій



А



Б



В



Г

**Іл. 34. Скорботний воїн**

- А. 1952 р., Барвінківський район, с. Червоний Лиман.  
Б. 1961 р., Богодухівський район, с. Кадтиця.  
В. 1967 р., Богодухівський район, с. Мар'їне.  
Г. 1990 р., Нововодолазький район, с. Просяне.



Д



Е



Є



Ж

### Іл. 34. Скорботний воїн

Д. 1980 р., Краснокутський район с. Костянтинівка.

Е. 1991 р., Балаклійський район, с. Асіївка.

Є. 1957 р., Близнюківський район, с. Башилівка.

Ж. 1957 р., Кегичівський район, с. Козачі Майдани.

Альбом ілюстрацій



3



И



I



ІІ

**Іл. 34. Скорботний воїн**

З. 1961 р., Зміївський район, с. Височинівка (кол. Пролетарське).

И. 1962 р., Харківський район, с. Борщова.

І. 1990 р., Балаклійський район, с. Першотравневе.

ІІ. 1990 р., Богодухівський район, с. Полкова Микитівка.



Й



К



Л



М

**Іл. 34. Скорботний воїн**

Й. 1991 р., Валківський район, с. Костів.

К. 1990-ти рр., Лозівський район, с. Артільне.

Л. 1982 р., Валківський район, с. Перекіт.

М. 1980-ти рр., Ізюмський район, с. Яремівка.

Альбом ілюстрацій



H



O

**Іл. 34. Скорботний воїн**

*Н. 1988 р., Богодухівський район, смт Шарівка.*

*О. 1994 р., Шевченківський район, с. Іванівка.*



A

**Іл. 35. Юнак і дівчина**

*А. 1971 р., Нововодолазький район, с. Старовірівка.*



A



A

**Іл. 37. Жінка з мечем**

*A. 1990-ти pp., Кегичівський район, с. Андріївка.*

**Іл. 38. Жінка з вінком**

*A. 1981 р., Золочівський район, с. Ізапівка.*



A



Б

**Іл. 36. Воїн з мечем**

*A. 1985 р., Куп'янський район, с. Кіндрашівка.*

*B. 1991 р., Печенізький район, с. Приморське (кол. Новокомсомольське)*

Альбом ілюстрацій



А

Б



В



Г

**Іл. 39. Скорботна жінка колінопреклонена**

А. 1983 р., Дергачівський район, с. Слатине.

Б. 1985 р., Дергачівський район, м. Дергачі.

В. 1980-ті рр., Зміївський район, с. Бірки.

Г. 1991 р., Шевченківський район, с. Волоська Балаклія.



Д



Е

**Іл. 39. Скорботна жінка колінопреклонена**

*Д. 1996 р., Лозівський район, с. Тихопілля.*

*Е. 1989 р., Барвінківський район, с. Стара Семенівка.*



А



Б

**Іл. 40. Воїн і скорботна жінка**

*А. 1981 р., Первомайський район, с. Красне.*

*Б. 1995 р., Сахновицький район, с. Дубові Гряди.*

Альбом ілюстрацій



А



Б



В



Г

**Іл. 41. Скорботна жінка**

- А. 1985 р. Балаклійський район с. Вишневе.  
Б. 1985 р. Валківський район, с. Огульці.  
В. 1985 р. Кегичівський район, с. Антонівка.  
Г. 1985 р. Куп'янський район, с. Петропавлівка.



Д



Е



Є



Ж

**Іл. 41. Скорботна жінка**

Д. 1969 р., Балаклійський район, с. Батірак.

Е. 1973 р., Зачепилівський район, смт Зачепилівка.

Є. 1982 р., Барвінківський район, с. Гаврилівка.

Ж. 1982 р., Харківський район, с. Затишія

Альбом ілюстрацій



3



И

**Іл. 41. Скорботна жінка**

З. 1982 р., Первомайський район, сел. Сиваш.  
И. 1995 р., Богоодухівський район, с. Кияни.



А



Б

**Іл. 42. Групові скульптурні композиції**

А. 1982 р., Близнюківський район, с. Лукашівка.  
Б. 1985 р., Первомайський район, с. Картмаси.



Б



А



Б

**Іл. 43. Жінка з дитиною**

- A. 1980 р., Барвінківський район, с. Мечебилове.  
Б. 1980-ти рр., Харківський район, с. Липці.  
В. 2000-ні рр., Кегичівський район, с. Олександрівка.*

Альбом ілюстрацій



А



Б



В



Г

**Іл. 44. Воїн з матір'ю**

- А. 1975 р., Валківський район, с. Старий Мерчик.  
Б. 1979 р., Первомайський район, с. Роздолля.  
В. 1980 р., Первомайський район, с. Михайлівка.  
Г. 1985 р., Первомайський район, с. Берека.



А



Б

**Іл. 45. Войн лежачий**

А. 1982 р., Харківський район, с. Веселє.  
Б. 2000 р., Чугуївський район, м. Чугуїв.

Альбом ілюстрацій



Б



А



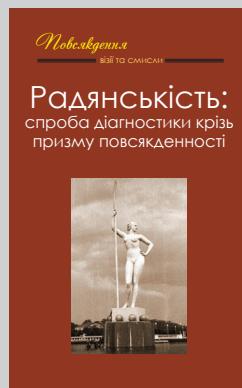
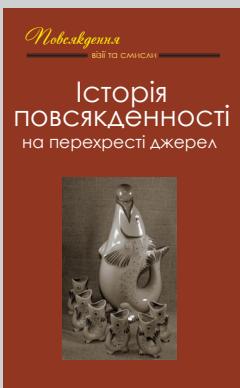
Б

**Іл. 46. Воїн поранений**

А. 1979 р., Первомайський район, с. Побєда.

Б. 1985 р., Первомайський район, с. Верхній Бицкін.

В. 1979 р., Первомайський район, с. Грушине.



## Цикл Всеукраїнських науково-теоретичних семінарів «Повсякденність: візії та смисли»

Травень 2015 – I «Історія повсякденності:  
на перехресті джерел»

Квітень 2016 – II «Радянськість: спроба діагностики крізь призму повсякденності

Квітень 2017 – III «Радянська  
повсякденність у культурній пам'яті  
супільства»

## **Наукове видання**

Пам'ятники на братських могилах  
як візуалізація колективної пам'яті  
про Другу світову війну (на прикладі скульптур  
на братських могилах Харківщини II пол. XX ст.)

Підписано до друку 07.04.2018

Формат 60X90 <sup>1/12</sup>  
Гарнітура: «Book Antiqua»  
Умов. друк арк. 4,7  
Наклад 200  
Зам. № 07.04