

Сучасність Modernity

УДК 791.221.7:791.231(477-25)"2013/2014"

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ПРОСТОРУ, ПРОСТІР-РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ, ПРОСТОРОВІ ПРАКТИКИ: ЩО ТАКЕ МАЙДАН 2013–2014 РОКІВ

Юстина Кравчук

На основі теорії соціального виробництва простору Анрі Лефевра авторка статті розглядає революційний Майдан часів зими 2013–2014 років як просторовий, дискурсивний та соціальний феномен.

Ключові слова: Майдан, Сергій Лозниця, простір, медіа, революція, урбаністична теорія.

Исходя из теории социального производства пространства Анри Лефевра, автор статьи рассматривает революционный Майдан времен зимы 2013–2014 годов как пространственный, дискурсивный и социальный феномен.

Ключевые слова: Майдан, Сергей Лозниця, пространство, медиа, революция, урбанистическая теория.

Taking Henri Lefebvre's *social production of space* theory as her starting point, the authoress considers revolutionary winter Maidan of 2013–2014 as a spatial, discursive, and social phenomenon.

Keywords: Maidan, Serhiy Loznyi, space, media, revolution, urban theory.

У 1974 році вийшла книга французького соціолога та філософа-марксиста Анрі Лефевра «Виробництво простору». Ця праця суттєво вплинула на сучасні урбаністичні теорії, особливо на дискусії навколо поняття просторової справедливості, що є одним із центральних у працях географів Девіда Харві та Едварда Соджі. Книга А. Лефевра, у якій він пов'язує репрезентацію та уяву з фізичними просторами міст і наголошує на діалектичному відношенні між ідентичністю та міським простором, створює концептуальну рамку, котра допомагає в розумінні таких щоденних просторових практик, як вуличний протест, революція, насильство тощо.

У теорії А. Лефевра центральною для розуміння феномену міського простору є його концептуальна тріада: він розглядає простір як такий, що здатен проявлятися в трьох формах водночас – як репрезентації простору, як простір-репрезентація і як просторові практики.

Репрезентації простору – це його фізичний аспект, який є результатом дій міських планувальників, котрі представляють позицію влади. Це картезіанське поняття

про простір як абсолютний та непорушний, цілісний та гомогенний [10, р. 14, 33]. Чим є простір київського майдану Незалежності, якщо намагатися проінтерпретувати його з такого погляду? До яких змістів відсилають його найбільш видимі та, здавалося б, очевидні елементи?

Майдан – це насамперед фізичний простір конкретної міської площі зі специфічним виглядом. Монументальні публічні площі на зразок Майдану зазвичай слугують символічними місцями для панівних владних інституцій, тому й логіка їхнього конструювання державна, а сьогодні дедалі частіше – ринкова. Простір майдану Незалежності в Києві здавна був саме такою репрезентацією владних еліт. Його сучасний вигляд поєднує в собі фрагменти двох масштабних урбаністичних трансформацій – післявоєнної сталінської відбудови та реконструкції 2001 року, часів президентства Леоніда Кучми. Закладені сталінськими архітекторами масштабні розміри самої площі, велика ширина вулиці Хрещатик, що перетинає Майдан, пишна архітектура в стилі «сталінського ампіру» – усе це було

ідеальним середовищем для проведення масових заходів, святкувань та парадів, які організовувалися «зверху» й мали прославити офіційний курс радянської влади [5]. Наступна велика реконструкція площі розпочалася 27 грудня 2000 року, коли під її приводом з майдану Незалежності вигнали учасників акції «Україна без Кучми». Цього разу до процесу був залучений приватний капітал одіозних та відомих ще в 1990-х роках бізнесменів Олександра Меламуда та Гаріка Корогодського. Їхнім дебютним проектом на ринку нерухомості став перший в Україні торговельний центр західного зразка «Глобус», що й досі розміщується в підземному просторі Майдану [13]. У радянські часи структура центральної площі Києва була основою для інсценізованого спектаклю революції, а також її комеморації. Леонід Кучма як типовий пострадянський диктатор намагався чинити перешкоди масовим зібранням шляхом комерціалізації та фрагментації простору – замість колективних революційних практик люди стали приречені на індивідуальне споживацтво під землею, тоді як на поверхні ансамбль Майдану розірвали за допомогою скляних куполів «Глобуса» й естетично непривабливих скульптур. Центральна з них – Монумент Незалежності – колона увінчана коринфським ордером та скульптурою жінки з калиною гілкою в руках. Цей позаісторичний, штучно сконструйований образ жінки-берегині ототожнюється із самою Україною та репрезентує прадавність української держави [1, с. 187–195].

Віктор Янукович виявився «достойним» послідовником політики Кучми. У грудні 2010 року комунальна служба київської мерії разом із представниками правоохоронних органів сприяла розбору наметового містечка Податкового майдану – протесту проти прийняття нового проекту Податкового кодексу. Офіційною причиною таких дій була проголошена необхідність встановлення новорічної ялинки. Таку саму аргументацію влада використала після подій 30 листопада 2013 року: у ту ніч, коли спецпідрозділ «Беркут» жорстоко розганяв мирних учасників Євромайдану, разом із силовиками прибула вантажівка «Київ-

благоустрою», наповнена різдвяними декораціями [3, с. 19–22].

Простором-репрезентацією А. Лефевр називав такий його прояв, у якому він постає як дискурсивний феномен. Простіше кажучи – це простір культурних, медійних, мистецьких, кінематографічних репрезентацій. Простір-репрезентація – простір уяви, через яку життя напругу *проживається*. «Це простір, який проживається через комплексні символи й образи його “мешканців” та “користувачів”» [10, р. 33], який часто використовує фізичні об’єкти, знайдені в просторі, щоб символізувати прожитий досвід і виробити значення. Роботи художників, фотографів, режисерів та поетів можуть бути просторами-репрезентаціями, що через механізми символізації конструюють контрдискурси й, таким чином, відкривають можливість осмислювати простір в інший спосіб [11, р. 172].

Майдан за період протесту й після нього породив численні дискурси про себе і в мистецтві, і в медіа, і в кіно, і в численних публікаціях. Усі ці дискурси, а особливо медійні, часто суперечили не лише тому, що відбувалося на площі в реальності, але й один одному. Тобто можна сказати, що медійна репрезентація *Майдану* існувала як окремий автономний простір, у якому точилася боротьба за гегемонію у виробництві значення цього феномену, за правдиве висвітлення подій. З іншого боку, уже після *Майдану* виникла й досі виникає значна кількість мистецьких, документальних, публіцистичних, дослідницьких матеріалів, які претендують на осмислення того, що там відбулося, в альтернативній щодо медійної, більш глибокій та критичній формі.

Сьогодні, коли київські події 2013–2014 років уже стали історією, *Майдан*, певною мірою, продовжує існувати на екрані завдяки документальним фільмам, що з’являються й досі. Незліченність візуального матеріалу, записана на *Майдані*, перетворила документальне кіно на один з найдоречніших підходів до розуміння цих подій. Андрей Ужіца – румунський режисер-документаліст, який разом із Харуном Фарокі зняв знамениті «Відеограми

СУЧАСНІСТЬ

революції» (1992), – удадо висловився: «У 1989 році сотні камер стежили за подіями в Румунії. Історія більше не ділиться на дії театральної п'єси, як і на розділи роману, – вона сприймається як послідовність кадрів, а послідовність кадрів вимагає фільму» [9].

Уважний погляд на деякі документальні фільми про Євромайдан, з одного боку, може ознайомити нас з основними візуальними наративами Революції 2013–2014 років, а з другого, – здатний відповісти на ряд теоретичних питань про природу документального образу. Як простір документального фільму зіставляється з реальним історичним революційним простором? Яка функція документального образу? Чому рухомий документальний образ є настільки вдалим медіумом для вираження революційної суб'єктивності? Чи повинен документальний фільм інформувати нас, подаючи детальний коментар про соціальний та політичний контекст подій, які він репрезентує? Якщо так, то чим він відмінний від аналітичного тексту або новинного повідомлення?

Вихід на українські екрани фільму «Майдан» Сергія Лозниці влітку 2014 року показав, що ці, здавалося б, прості питання досі потребують відповідей. Стрічка викликала доволі несподівану, зокрема й для самого режисера, реакцію в місцевої публіки. Погляди глядачів радикально поляризувалися: одні різко розкритикували режисера, звинувативши його у фальсифікації *Майдану*, інші – підводилися з місць під час перегляду фільму, щоб проспівати гімн України разом із представленим на екрані революційним натовпом. Хоча ці реакції можуть здатися кардинально протилежними, але свідчать вони про одну річ, а саме про те, що глядачі не розгледіли дистанції між реальністю та її репрезентацією в кіно [4].

Маючи індексальну природу, образ у документальному кіно, здавалося б, претендує на якнайдостовірніше, правдиве відображення реальності, оскільки базовим його об'єктом є сама історія, а не вигадка, як у випадку ігрового кіно. Водночас один з піонерів документального кіно Джон Гріерсон, який уперше вжив термін «докумен-

тальне кіно», ще в 1920-х роках визначав це поняття як «творче трактування дійсності» [6, р. 82]. Сам С. Лозниця, на зразок філософів-структуралістів, пропонує розглядати візуальний образ (зокрема документальний) як символ, який хоч і відсилає до об'єкта й дуже на нього схожий, проте ним не є. Тобто образ – не пряме відображення реальності, а її **репрезентація**, що «передбачає активну роботу з відбору і презентування, структурування та формування: не просто передання вже наявного значення, а активніша праця над наданням значення речам» [8, р. 64]. У цьому контексті фільм С. Лозниці, як і будь-який інший документальний фільм, що не є пропагандистським, можна назвати роздумом над певною історичною подією.

Над чим саме в такому разі роздумує Лозниця? У фільмі революційні події репрезентовані з доволі відстороненої перспективи. Складаючись із тривалих широких планів, «Майдан» підкреслює невтручання режисера. Цей і деякі інші формальні засоби, такі як повна відмова від закадрового коментаря, дозволяють порівнювати «Майдан» з тим, що деякі теоретики документального кіно називають кіно-спостереженням, а інші – прямим кіно або *cinéma vérité* [12, р. 38–44].

Фільм С. Лозниці виражає просторову й часову неперервність подій, які розгортаються на площі. Хоча, на перший погляд, може здатися, що в кадрі нічого не відбувається: загальні плани й абсолютно статична камера максимально усувають динамізм, наявний, наприклад, у фільмі «Все палає» (режисери: О. Течинський, О. Солодунов, Д. Стойков; 2014 р.) з його різким монтажем та надзвичайно рухомою камерою. Понад дві години фільм показує звичайні будні протестувальників, завдяки чому стає видимою найбільш базова структура *Майдану*. Цю структуру складають усі види самоорганізованих соціальних інститутів, що виникли на *Майдані* й існували там протягом місяців протесту, – це кухня, місця спільного проживання, університет, церква, система охорони здоров'я, система самооборони тощо. Таким чином, за допомогою власних, наперед визначених,

формальних прийомів С. Лозниця занурює глядача в *Майдан* як соціальне ціле з його соціальними відносинами, владними відносинами та їх неперервною трансформацією у зв'язку зі зростанням насильства на площі. Ми спостерігаємо за тривалим процесом того, як революційні маси здобувають політичну суб'єктність, що, зрештою, проявляє свою колективну волю, ліквідуючи репресивний режим.

С. Лозниця представляє *Майдан* як третю форму простору в розумінні А. Лефевра, а саме як набір *просторових практик*. Просторові практики – це соціальний аспект простору, простір як спільнота, точніше, як сукупність соціальних відносин [10, р. 33]. Це «щоденна рутинна та досвід, які «виділяють» власні соціальні простори. Ці практики – повсякденна діяльність життя – є проміжною ланкою між двома формами соціального простору. Вони працюють у межах сприйнятливої абстрактного простору планувальників та архітекторів, водночас формуючись і формуючи наше сприйняття та типи використання простору. Тоді як планувальники можуть позначати ділові площі як публічні, сприйняття мешканців може спонукати їх використовувати вулиці в інший спосіб, у зв'язку з відчуттям небажаності в діловій частині міста чи небезпеки – в іншій. Постійна гра між двома типами соціального простору існує у взаємokonститутивному відношенні з просторовими практиками «користувачів» простору» [11, р. 172].

Майдан – це спільнота людей, які, перебуваючи в просторі міста, завдяки політичним практикам, що вони в ньому здійснювали, змогли переозначити старий і спродувати новий, значно демократичніший простір. Можна сказати, що це навіть не спільнота, а окреме суспільство, у якому сформувалися структури, типові для будь-якого соціуму – університет, бібліотека, оборонні одиниці, медична служба, кухня тощо. Протягом зими 2013–2014 років київський майдан Незалежності став одним з тих іконічних публічних просторів, у яких люди проголошують та здійснюють свої громадянські права. Узагалі вся історія київського *Майдану* яскраво ілюструє, як та-

кого роду простори стають по-справжньому публічними шляхом їх апропріації громадянами на протигагу провладним дизайнерам. Часто площі, що є репрезентаціями владних відносин, притягують критично налаштовані та невдоволені маси, присутність яких саме в цих місцях є ствердженням того, що державні інституції мусять включати самих людей, які населяють цей простір. Починаючи з 2000-х років і аж до 2013–2014 років, майдан Незалежності був центром поступового зростання протестної активності: після «України без Кучми» – руху за свободу слова, приводом до якого стало вбивство Георгія Гонгадзе, у 2004 році відбулася Помаранчева революція – масовий протест за чесні вибори. Така хронологія є прикладом того, як історію міста змінюють, переосмислюють та переписують самі його громадяни.

У певному сенсі Майдану Революції 2013–2014 років удалося стати не просто фізичним, але й специфічним соціальним простором політичної взаємодії. Під час протесту слово «майдан» почало позначати не лише конкретну площу в центрі Києва, але й, як висловився за висловом Тімоті Снайдера, сам акт публічної політики, місце, де створюється політичне суспільство [7]. Відтепер, коли ми пишемо *Майдан* з великої літери, то маємо на увазі центральну площу Києва. «*Майдан*» з великої літери в лапках може відсилати до фільму С. Лозниці як однієї з можливих його репрезентацій. Урешті-решт, *майдан* з малої літери, з одного боку, є лише арабським еквівалентом слова «площа», а з другого, – віднедавна набув для нас значення *агори* в античному сенсі. Це не просто ринкова площа, де люди зустрічаються випадково, а місце, куди вони приходять цілеспрямовано для того, щоб висловитися і створити політичне суспільство.

Джерела та література

1. Київська книжка / за ред. К. Міщенко. – Київ : Медуза, 2015. – 376 с.
2. Лозниця С. Поющие с тенями: эссе режиссера Сергея Лозницы о его «Майдане» [Електронный ресурс]. – Режим доступа : <http://opinion.platform/sergei-loznitsa-esse/>.

СУЧАСНІСТЬ

3. Політична критика. – 2014. – № 5.
4. Радинский А. О чем на самом деле «Майдан» Сергея Лозницы [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://blogs.lb.ua/culture/274622_samom_dele_maydan_sergeya.html.
5. «Architects of revolt: the Kiev square that sparked Ukraine's insurrection» by Owen Hatherly [Электронный ресурс] // The Guardian. – 2014. – 8 April. – Режим доступа : <https://www.theguardian.com/cities/2014/apr/08/architects-revolt-kiev-maidan-square-ukraine-insurrection>.
6. Eitzen D. When Is a Documentary?: Documentary as a Mode of Reception // Cinema Journal. – 1995. – Vol. 35. – No. 1 (Autumn). – P. 81–102.
7. «Fascism, Russia, and Ukraine» by Timothy Snyder [Электронный ресурс] // The New York Review of Books. – 2014. – 20 March. – Режим доступа : <http://www.nybooks.com/articles/2014/03/20/fascism-russia-and-ukraine/>.
8. Hall S. The Rediscovery of «Ideology»: Return of the Repressed in Media Studies // Culture, Society and the Media / ed. by Tony Bennett, James Curran, Michael Gurevitch, Janet Woollacott. – London : Routledge, 1990. – P. 56–90.
9. Interview with Andrei Ujică [Электронный ресурс] // Film Quarterly. – 2011. – Vol. 64. – N 3 (Spring). – Режим доступа : <http://www.filmquarterly.org/2011/03/interview-with-andrei-ujica/>.
10. Lefebvre H. The Production of Space. – Oxford UK & Cambridge USA : Blackwell, 1991. – 454 p.
11. McCann E. J. Race, Protest, and Public Space: Contextualizing Lefebvre in the U.S. City // Antipode. – 1999. – Vol. 31. – Issue 2. – P. 163–184.
12. Nichols B. Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary. – Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1991. – 313 p.
13. Radynski O. Zły romans ukraińskiej oligarchii // Krytyka Polityczna. – 2013. – N 31–32. – S. 52–56.

SUMMARY

The Production of Space book by French sociologist and Marxist philosopher Henri Lefebvre was published in France in 1974 and had a major influence on contemporary urban theory and critical geography. The book, in which Lefebvre links representation and imagination with physical urban spaces and emphasizes dialectic relation between identity and urban space, created the conceptual framework useful for understanding such everyday spatial practices as public protest, revolution, violence, etc.

The article analyses Kyiv Maidan of the 2013–14 Revolution from the perspective of Lefebvre's theory of the social production of space. Referring to Lefebvre's conceptual triad of the representations of space, representational spaces, and spatial practices, the article considers the Kyiv central square as a physical space of urban transformations and power relations, discursive space of media representations, and social space of revolutionary practices.

This interpretative framework is not only useful for elaborate understanding of some basic aspects of the 2013–14 Maidan Revolution, but is also helpful in revealing some key antagonisms, present in the Ukrainian society since the collapse of the Soviet Union.

Keywords: Maidan, Serhiy Loznytsia, space, media, revolution, urban theory.