УДК 163.42

Буцька Катерина Вікторівна
аспірантка Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України
https://orcid.org /0000-0002-0493-9643
butskaya_katya@ukr.net

МУЗЕЄФІКАЦІЯ ПОВСЯКДЕННЯ: ПОБУТ ЯК ПРОСТІР ПАМ'ЯТІ ПРО ЕПОХУ, ЩО ПІШЛА

Анотація. *Статтю присвячено художньому і філософському осмисленню побуту комуністичної епохи у романі Дубравки Угрешич «Музей беззаперечної капітуляції» (Muzej bezuvjetne predaje, 1996). Основну увагу приділено процесу музеєфікації елементів побуту держав колишнього Східного блоку (передусім СФРЮ, СРСР), тобто перетворення матеріальних слідів комуністичного минулого на музейні експонати.*

В умовах культурних і політичних зрушень розкривається меморіальний і символічний потенціал побуту епохи, що пішла. Так, матеріальна культура вчорашнього повсякдення підноситься над своїм утилітарним призначенням і наділяється новими функціями: викликання спогадів, навіювання ностальгії, утвердження ідентичності, передусім югославської ідентичності персонажів роману: емігрантів, біженців, екзилантів та азилантів. Письменниця подає художню репрезентацію цих процесів, звертаючись до знакового для постмодерної культури образу музею.

У статті з'ясовуються особливості концепції музею Дубравки Угрешич. З одного боку, виявлено настанову на деконструкцію громадського музею як утілення когерентного метанаративу офіційної історії, а з іншого – на формування альтернативного музейного простору, представленого приватними колекціями побутових дрібниць, міськими сміттєзвалищами та блошиними ринками.

Ключові слова: *дискурс повсякдення; Дубравка Угрешич; музеєфікація; ностальгія; хорватська література.*

Butska Kateryna
PhD student
Taras Shevchenko Institute of Literature National Academy of Sciences of Ukraine
https://orcid.org /0000-0002-0493-9643
butskaya_katya@ukr.net

MUSEUMFICATION OF EVERYDAY LIFE: EVERYDAY LIFE AS A SPACE OF MEMORY OF A BYGONE AGE

Abstract. *The article is dedicated to the artistic and philosophical reflection on the everyday life of the communist era in the novel «The Museum of Unconditional Surrender» («Muzej bezuvjetne predaje», 1996) by Dubravka Ugrešić. The main attention is paid to the museumfication of elements of everyday life of the former Eastern bloc countries (SFRY, USSR in particular), i.e. transformation of material traces of the communist past into museum exhibits.*

After the fall of communist regimes in the Eastern bloc countries, and the disappearance of some of these states from the world map, entire layers of garbage and material remnants, including utilitarian objects accompanying the bygone everyday life, have remained. As long as the communist era has gone, the traces of its everyday life have acquired new meanings, associated with memory and nostalgia. These meanings define a new hypostasis of everyday objects: their hypostasis as museum exhibits.

A world-famous Croatian writer Dubravka Ugrešić witnessed the formation and the breakup of Yugoslavia. In the novel «The Museum of Unconditional Surrender», written during her voluntary exile in Berlin, she depicts the museumfication of communist everyday life, revealing its new, metaphysical sense.

The artistic world of the novel is organized within the metaphor of museum, which is emblematic for the postmodern philosophical and aethetical paradigm. The main action takes place in Berlin. Being a shelter for countless refugees and emigrants form the former socialist states, this city is seen as a total museum. Its dwellers repeatedly refer to themselves as to «walking museum exhibits». Thus, not only things, but also people get museumficated as remnants of a bygone era.

The Museum of the Unconditional Surrender of the German Armed Forces, which gave the title to the novel, stands as a symbol of repressive mechanisms of the collective memory, promoting the coherent ideological metanarrative of the official history. Dubravka Ugrešić is aimed to deconstruct the museum as an ideological body, depicting some alternative storages of memory in the novel.

First, it is the so-called «home museum» – a private collection of disordered photos and everyday things from the past. Besides, there are Berlin landfills and flea markets where things and people from the disappeared countries are found

together. These alternative «museums» accumulate the uncoherent, subjective, heterogenic memory of the past. Such memory opposes the coherent metanarrative of a classic public museum.

Looking through the different aspects of collective memory materialized in everyday objects, the article analyzes the relation between garbage and cultural memory, trivial objects and art, as well as the writer's conception of museum.

Key words: *discourse of everyday life; Dubravka Ugrečić; museumfication; nostalgia; Croatian literature.*

Постановка проблеми. Процес музеєфікації, який полягає у перетворенні елементів дійсності на музейні експонати, виходить на передній план як одна з ключових культурних практик сьогодення. Вона включає в себе процедури колекціонування, інвентаризації, архівації, реставрації, консервації тощо. У науковій літературі музеєфікація визначається як «переміщення речі з одного смислового простору в інший», в результаті чого вона стає носієм *культурної пам'яті* [1]. Професор Колумбійського університету, компаративіст Андреас Гюйссен [2] наголошує на ключовій ролі музейної експозиції у сучасних культурних практиках, стверджуючи, що сучасний музей «відповідає глибокій людській потребі: він дозволяє встановити і виразити ставлення до минулого». Музей – як смислообраз та універсальна філософська модель – поширює свою функціональну сферу у простір не лише історії та культури, а й повсякденного життя.

У знаковій монографії «Реквієм по комунізму» [6] американська компаративістка та культорологиня Черіті Скрібнер відмітила, що однією з найбільш приголомшливих тенденцій, що набирають обертів у сьогоднішній Європі, є експонування комуністичної матеріальної культури у музеях і галереях. Так, об'єкти, що колись мали обмінну вартість, тобто повсякденні побутові речі, набувають виставкової вартості [6, с. 10]. Іншими словами, відбувається їхня музеєфікація.

У процесі музеєфікації побут комуністичної епохи розкриває свій меморіальний і символічний потенціал, потенціал до навіювання ностальгії та утвердження ідентичності, що є особливо релевантним для людей, народжених у колишніх державах – Югославії, Радянському Союзі, НДР тощо.

Всесвітньо відома хорватська письменниця Дубравка Уґрешич була свідком формування та розпаду СФРЮ. У романі «Музей беззаперечної капітуляції» («Muzej bezuvjetne predaje», 1996), написаному під час її добровільного екзилю в Берліні, письменниця зображує музеєфікацію комуністичного побуту, розкриваючи його метафізичний сенс. Метафора музею, у межах якої розгортається художній світ роману, дозволяє осмислити співвідношення побуту та культурної пам'яті.

Мета статті полягає в тому, щоб з'ясувати особливості дискурсу повсякдення у романі Д. Уґрешич «Музей безумної капітуляції» у контексті пам'яті та ностальгії. Особлива увага присвячується явищу музеєфікації побуту та повсякденної матеріальної культури.

Виклад основного матеріалу дослідження. Після падіння комуністичних режимів у країнах Східного блоку та зникнення деяких із цих країн із мапи світу, лишилися цілі пласти мотлоху та матеріальних решток, зокрема утилітарних предметів, що супроводжували минуле повсякдення. З огляду на відхід комуністичної епохи в минуле, сліди її побуту зарядилися новими смислами, пов'язаними з пам'яттю та ностальгією. Ці смисли визначали нову іпостась комуністичного повсякдення – іпостась музейного експонату.

Як стверджує німецький культуролог Андреас Гюйссен в есе «Втеча від амнезії. Музей як масмедіа» [2], музейний предмет – це «історичний ієрогліф»; його прочитання – це завжди акт пам'яті, а сама його матеріальність зумовлює історичне дистанціювання. Так, повсякдення отримує місце в музеї лише за умови його перетворення на спадщину, на сховище пам'яті та джерело ностальгії.

Роман Д. Уґрешич «Музей безумної капітуляції» зображує музеєфікацію югославського минулого, тому його художні координати визначає метафора музею. У просторі міста-музею Берліна існують численні «внутрішні» музеї: музей-будинок Габріель Мюнтер і Василя Кандинського, музей Едена фон Хорвата, Музей цукру, Музей зачісок, Музей плюшевих ведмедиків і, звісно, колишній «Музей повної та безумовної капітуляції фашистської Німеччини у Вели-

кій вітчизняній війні 1941-1945 років», закритий у 1994 році після остаточного виведення радянських військ з території Німеччини. Поряд із громадськими музеями, ключовими топосами роману є блошиний ринок і сміттєзвалище – своєрідні «антимузеї», у яких знаходиться місце для зужитих речей минулого.

Епоха, що пішла, відтворюється й у персонажах роману – біженцях, екзилантах, еміґрантах – людей *«без захисників і прапора, без батьківщини»* [4, с. 40], тобто людей з розірваною ідентичністю. Втративши батьківщину, азиланти лишаються носіями пам'яті про неї. У місті-музеї Берліні вони відіграють роль музейних експонатів – залишків зниклої країни.

Музеєфікацію людей з югославською ідентичністю ілюструє епізод, у якому сербські еміґранти, Міра і Зоран, відвідують історичний музей у Берліні. Розглядаючи начиння типової західнонімецької кухні п'ятдесятих років, герої доходять висновку, що самі вони (югослави) ніколи не матимуть подібного музею: *«А як він має постати, якщо країна зникла!? – каже Міра. – Тому всі ми – ходячі музейні експонати, - каже Зоран»* [4, с. 310]. Епоха, що пішла, і країна, що зникла, лишаються у матеріальних рештках, у побуті, що зберігся після них. Тому персонажі надають великого значення предметам: *«...якщо зникла країна, зникне і колективна пам'ять. Якщо зникли предмети, які нас оточували, то зникнуть і спогади про побут, яким ми щодень жили»* [4, с. 310]. У художньому світі Д. Уґрешич повсякдення виступає формою екзистенції – власне *побутування*. У рештках побуту зберігається пам'ять про епоху, що пішла – свідчення того, що вона була, хоч і минула. У цих рештках люди, що самоідентифікуються з *колишніми* країнами та *минулими* епохами, знаходять підтвердження власної екзистенції.

Пригадуючи югославське минуле, Міра і Зоран перераховують елементи його повсякдення: м'ясний паштет «Gavrilović», порошок для прання «Plavi radion», першу югославську телевізійну передачу «Studio Uno» [4, с. 310]. Так, повсякденні речі минулої епохи набувають меморіального значення та музейної вартості.

З особливим сентиментом Д. Уґрешич описує так звану «епоху перших речей» – період облаштування побуту її родини у часи Югославії. Письменниця здійснює ностальгійну «інвентаризацію» меблів та інших предметів у першій квартирі своїх батьків: *«Перша спальня моїх батьків, придбана у кредит, зі справжнього горіхового дерева, з великим двоспальним ліжком, нічними тумбочками, просторими пузатими шафами (...) до спальні скоро приєднається кухня з сервантом, перша газова плита, у ванній з'явиться перший котел на дровах, який скидатиметься на вже пізніше побачену мною ракету, а вінцем усього цього стане перше радіо під назвою Nikola Tesla (...) ми переїдемо в іншу квартиру, але радісний час нових речей не закінчиться, прийдуть другі перші речі: перший промисловий паштет «Gavrilović», перший телевізор під назвою Einiš, перший грамофон, перша пральна машина, перший автомобіль folksvagen 1300»* [4, с. 94]. Югославський побут займає важливе місце у картині югославського дитинства оповідачки. Меблі та побутова техніка стають знаками ностальгії, що визначає їхнє місце у музеї.

Побутові предмети набувають символічного та емоційного змісту паралельно з тим, як втрачають утилітарне значення. Підносячись над ним, вони входять до сфери сакрального, символічного, мистецького.

З цією точки зору особливо промовистим у «Музеї безумовної капітуляції» є дискурс творчості російського художника-авангардиста Іллі Кабакова. Авторка називає його *«некоронованим королем сміття»*, членом *«таємного племені «археологів повсякдення»»* [4, с. 59], до якого відносить численних художників – німецького авангардиста Курта Швіттерса, американського абстрактивіста Роберта Раушенберга, французького художника і скульптора Арманда Фернандеса, Джона Чемберлена, Енді Воргола та сербського художника Леоніда Шейка, *«філософа сміттєвої купи»* [4, с. 55]. Певною мірою оксиморонні поняття *«король сміття»*, *«філософія непотребу»*, *«археологія повсякдення»* містять у собі семантику переоцінки повсякдення, надання йому нової культурної цінності.

Посилаючись на ціле «плем'я» художників, які осмислюють культурний сенс непотребу і повсякдення, Д. Уґрешич легітимізує мистецький дискурс цих маргінальних сфер культури.

Мотлох і непотріб, уживані та несправні речі стають простором філософської рефлексії, передусім рефлексії на тему минулого. Адже «археологія повсякденного життя» можлива тільки за умови відходу цього життя у минуле, перетворення його на культурний шар.

Передчуваючи кінець радянської епохи, митець Ілля Кабаков створює проект під назвою «Збирач сміття» («Мусорный человек»), який є колекцією побутових дрібниць – яєчної шкаралупи, нитки, крихти, нігтя, волосини, леза: *«Під кожним експонатом (...) зазначена каталогізована ремарка (Їв учора; Від Ніколая; Я колупався в зубах; Не знаю; Від капців; Я щось пришивав; Не пригадую; Я їв яйця; Я гострив олівець; Голився 15 разів)»* [4, с. 58]. Письменниця називає колекцію Кабакова *«музеєм вимерлої радянської епохи»*, а самого митця – археологом. У зібраному ним смітті втілюється мемуарний наратив (*«трансмедійний щоденник»*), через що авторка каже: *«Кабаков створює біографію, що вимірюється сміттям»* [4, с. 59]. Отже, наділення мотлоху суб'єктивною цінністю особистих спогадів підносить його на рівень мемуарного наративу, біографії, музею.

Поза численними екфразами, присвяченими інсталяціям Кабакова, Д. Уґрешич звертає увагу на текстову складову його робіт, а саме на фрагменти діалогів і розмов, що супроводжують експонати: *«Кабаков займається мовою повсякдення і створює чудернацьку трансмедійну соцартистичну прозу»*; *«Кабаков з документальною точністю передає розмовне повсякдення»* [4 с. 57-58]. Очевидно, застосування розмовної, побутової мови у мистецтві визначається настановою на консервацію спонтанного спілкування «маленьких людей», у якому відображається правдива картина повсякденного життя на межі його відходу в минуле.

Емоційну силу мистецтва повсякдення ілюструє епізод, у якому головна героїня плаче після перегляду вистави І. Кабакова «Комунальна кухня» у Берліні. Д. Уґрешич пише: *«... я все ж плакала. При цьому мені здавалося, що я маю ексклюзивне право на сльози. Вистава Кабакова натиснула в мені на важіль якогось неясного нещастя, якоїсь спільної східноєвропейської травми»*, й одразу наводить фразу подруги оповідачки: *«Травми, отримані в роки формування, ніколи не забуваються (...) Дехто називає це ностальгією»* [4, с. 60]. Потужний емоційний заряд мистецтва мотлоху зумовлюється його здатністю навіювати ностальгію. Закодовані в ньому «ексклюзивні» смисли об'єднують людей зі спільною травмою, таким чином забезпечуючи їм основу для ідентичності. Так, *«право на сльози»*, тобто на катарсис, окреслюється географічно (або регіонально). Це ностальгія Східної Європи, і це травма Східної Європи, про яку нагадує побут епохи, що пішла.

Займаючись явищем колективної пам'яті, Д. Уґрешич не оминає проблеми її інструменталізації. Період формування незалежних національних держав на уламках СФРЮ письменниця описує як час, *«коли змінилися назви вулиць, коли змінилась мова й країна, і прапори, і символи; коли змінилися назви установ, шкіл, поїздів і літаків; коли хибна сторона стала правильною, а правильна зненацька зробилася хибною; коли одні люди вперше почали боятися власних імен, а інші водночас уперше перестали боятися своїх (...) коли розпадалися старі міфи і гарячково створювалися нові...»* [4, с. 39]. Йдеться про конструювання національних міфологій та політичні маніпуляції меморіальними змістами.

Як твердить історикиня Я. Зерубавель у праці «Динаміка колективної пам'яті» [3], колективна пам'ять неминуче відкидає аспекти минулого, що вважаються несуттєвими або потенційно небезпечними для передавання основного змісту минулого з певних ідеологічних позицій. Періоди або події, що придушуються і затушовуються у колективній пам'яті, стають об'єктом колективної амнезії [3, с. 19]. Явище колективної амнезії, яким супроводжувався розпад Югославії, Д. Уґрешич називає «конфіскацією югославської пам'яті», про що йдеться в її есе «Конфіскація пам'яті»: «Нова влада, «посткомуністична», перейнявши досвід своїх попередників-комуністів, усвідомлює високу маніпулятивну цінність колективної пам'яті. Адже колективна пам'ять може стиратися і знову записуватися, деконструюватися і конструюватися, конфіскуватися і ре-конфіскуватися, проголошуватися політично коректною й некоректною...» [7]. Досвід Югославії згадує й А. Гюйссен, розглядаючи проблему маніпуляції пам'яттю: «...

як показав розпад Югославії у 1990-х, пам'ять може бути мобілізована на службу підступній політиці етнічних чисток. Пам'ять неминуче супроводжується забуванням, відхиленням, викривленням, і вона завжди піддається політичним суперечкам. Музей не може лишитися осторонь цього процесу» [2]. В умовах «колективної амнезії» громадський музей стає одним із репресивних механізмів пам'яті, адже використовує свої колекції для відстоювання офіційного метанаративу та виключення маргінальних і дисонуючих голосів.

Образом такої інституції є «Музей повної та безумовної капітуляції фашистської Німеччини у Великій вітчизняній війні 1941-1945 років», до якого відсилає назва роману. Цей заклад є, з одного боку, музеєм поразки і приниження, а з іншого – подолання і самоствердження. Канадська дослідниця постколоніалізму та східноєвропейських літератур Моніка Попеску вказує на здійснену в «Музеї безумовної капітуляції» спробу деконструкції громадського музею. На її думку, Д. Уґрешич прагне зруйнувати когерентність традиційних жанрів збереження пам'яті, адже когерентність неминуче призводить до створення «музею безумовної капітуляції» [5, с. 241]. Когерентному і монологічному «музею безумовної капітуляції» письменниця протиставляє «домашній музей» (*kućni muzej*), який становлять невпорядковані сімейні фотоальбоми, залишки югославського побуту, колекції пам'ятних дрібничок. Такий «музей» є альтернативним простором пам'яті – приватним і пов'язаним із повсякденням.

У розділі під назвою «Домашній музей» оповідачка згадує стару жіночу сумочку зі свинячої шкіри, що дісталася їй у спадок від матері. Позбавлена практичної цінності, сумка набуває сакрального значення, стає *«домашньою скарбничкою спогадів»*, *«коморою для спогадів», «центральним складом спогадів»* [4, с. 26-28]. За словами головної героїні, у сумочці зберігалася *«проста таємниця життя»* – людська пам'ять, утілена у колекції на перший погляд випадкових предметів: *«фотографії (здебільшого мамині), кілька листів (батькових), одна золота монета, золотий крейцер, срібна табакерка, шаль із чистого шовку і завиток волосся»* [4, с. 26]. Оповідачка «інвентаризує» вміст приватного «складу спогадів», таким чином увиразнюючи паралелізм між сумкою та музеєм.

Експонатами подібних «домашніх музеїв» найчастіше є випадкові предмети – *stvarčice* («дрібнички»). *Stvarčice* – це незначні, на перший погляд безглузді речі, які, однак, наділяються меморіальною цінністю. Головна героїня, а також інші персонажі роману (її мати, киянка пані Кіра, приятелька *S.*) мають власні колекції дрібничок – власні «музеї», що зберігають приватну пам'ять про минуле.

Перебуваючи в еміґрації в Берліні, оповідачка час від часу звертається до своєї колекції: *«...я розкладаю дрібнички: ті, які я взяла з собою, але насправді невідомо чому, ті, які знайшла тут, всі вони випадкові й беззмістовні»* [4, с. 20]. Розглядаючи свої *stvarčice*, оповідачка здійснює комеморативний акт – в її свідомості зринають образи минулого: *«Переді мною - маленьке перо, яке я підібрала, гуляючи парком, у моїй голові дзвенить чиєсь речення, жовтіє переді мною стара фотографія, червоний маленький людський силует із дешевої листівки, мене супроводжує чийсь жест, а я не розумію його значення, не знаю, кому він належить, пластиковим сяйвом виблискує переді мою куля з янголом-охоронцем»* [4, с. 20]. Д. Уґрешич називає такі акти пам'яті *«ритуалами викликання спогадів»,* які є виключно інтимними і здійснюються за участі *«фетишистських предметів»* [4, с. 233]. Так, фетишизацію повсякденних речей можна розглядати як один із аспектів їхньої музеєфікації. Про це говорить і А. Гюйссен [2], відзначаючи особливу ауру і чарівність музейного предмету, що виходить за межі його інструментальних функцій. Потребу у таких предметах він називає фетишизмом. *Stvarčice*, отже, є особистими фетишами, особливість яких полягає у їхній здатності воскрешати пам'ять.

Музеєфікація повсякденних предметів і мотлоху знімає опозицію «музейний предмет – сміття» або «музейний предмет – утилітарна річ». Цим утверджуються характерні принципи інклюзивності та нон-селекції, властиві «музею» Д. Уґрешич, а також постмодерністська настанова авторки на деконструкцію класичного музею як утілення канонічного метанаративу.

Окрім згаданого вище «домашнього музею», альтернативними просторами пам'яті у романі є міські смітники та блошині ринки. Важливість цих топосів у романному часопросторі підкреслюють метафори *«Берлін – найпривабливіший смітник на світі»* і *«Берлін - світова столиця сміття»* [4, с. 223]. Берлінську барахолку авторка називає *«смітником часу»*, на якому продаються *«сувеніри зниклого побуту»* [4, с. 305]. Так авторка наголошує на особливій природі блошиного ринку як місця консервації зниклого повсякденного, матеріалізованого у мотлоху.

Міські смітники та барахолки є своєрідними «антимузеями» – хаотичними та вільними від ідеологічних парадигм репрезентації минулого. Вони характеризуються такими ознаками, як фрагментарність, гетерогенність та інклюзивність, адже зосереджують у собі рештки різних життів та епох, у тому числі непотрібні, несправні, зруйновані: *«тут можна придбати речі, які нікому не потрібні, чужі сімейні альбоми, несправні годинники і розбиті вази для квітів»* [4, с. 305]. Специфіка такого «музею» полягає у включенні в єдиний поліфонічний наратив суперечливих – і навіть ворожих – знаків: *«На берлінських блошиних ринках миряться часи й ідеології, свастики й червоні зірки (...) на спільних купах лежать збережені уніформи різних армій, їхні власники давно мертві. Уніформи чешуться одна об одну, їхній ворог – тільки міль»* [4, с. 305]. Примирення антагоністичних елементів у просторі зужитого непотребу віддзеркалює суперечливу природу різноманітного історичного досвіду (індивідуального й колективного), зокрема досвіду життя в умовах комунізму. Такий побутовий, сміттєвий дискурс минулої епохи протиставляється елітаризму, цензурі та селективності офіційного дискурсу пам'яті, втіленого, наприклад, у традиційному музеї, меморіалі або в національному метанаративі.

Д. Уґрешич осмислює мотлох як матеріал, що знаходиться поза межами дії цих механізмів. Таким чином, «антимузей» непотребу, у формі мистецького проекту або смітника, конструює альтернативну чи навіть опозиційну пам'ять про епоху, що пішла. Така пам'ять підриває засади когерентної, офіційної історії. У цьому, вочевидь, полягає одна з найважливіших властивостей повсякденної матеріальної культури.

Результати дослідження. Розглянувши дискурс комуністичного побуту в романі Д. Уґрешич «Музей безумовної капітуляції», доходимо низки висновків. Д. Уґрешич розробляє полісемантичний і багатовимірний смисло-образ музею як місця консервації зниклого минулого. Зужиті та несправні речі, мотлох і сміття отримують у ньому роль експонатів і навіть фетишів, наділених особливою здатністю навіювати ностальгію. Побутове і повсякденне підноситься над своїм утилітарним призначенням на рівень мемуарного наративу.

Музеєфікація побуту знімає опозицію повсякденного/утилітарного та музейного/мистецького, чим утверджує виразно постмодерністські принципи інклюзивності та нон-селекції, притаманні альтернативним музейним просторам: «домашнім музеям», барахолкам і смітникам. Ці «музеї» перебувають у відношеннях опозиції до класичного громадського музею, втіленого в образі «Музею безумовної капітуляції».

Протиставляючи репресивний за своєю природою «Музей безумовної капітуляції» та приватну пам'ять про живе повсякдення минулого, Д. Уґрешич реалізує настанову на деконструкцію міфологізованих наративів офіційної історії та включення у дискурс колективної пам'яті суб'єктивного, приватного, маргінального.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бонами, З. (2020). *Как читать и понимать музей. Философия музея*. Флибуста. Книжное братство. Режим доступу https://flibusta.site/b/597861/read
2. Гюйссен, А. (2018). *Бегство от амнезии. Музей как массмедиа*. Журнал «Искусство» – Все о последних тенденциях современного искусства. Режим доступу https://iskusstvo-info.ru/begstvo-ot-amnezii-muzej-kak-massmedia/.
3. Зерубавель, Я. (2011). Динамика коллективной памяти. *Империя и Нация в Зеркале Исторической Памяти: Сборник Статей*, 10–29.
4. Уґрешич, Д. (2020). *Музей безумовної капітуляції*; пер. з хорв. Андрія Любки. Книги - XXI.

5. Popescu, M. (2007). Imaging the Past: Cultural Memory in Dubravka Ugresic's the Museum of Unconditional Surrender . *Studies on the Novel*, *39*, 336–356.
6. Scribner, C. (2003). *Requiem for Communism*. MIT Press.
7. Ugrešić, D. (2001). *Konfiskacija pamćenja*. oocities.org. http://www.oocities.org/yu_leksikon/konfis.html

REFERENCES

1. Popescu, M. (2007). Imaging the Past: Cultural Memory in Dubravka Ugresic's the Museum of Unconditional Surrender . *Studies on the Novel*, *39*, 336–356.
2. Scribner, C. (2003). *Requiem for Communism*. MIT Press.
3. Ugrešić, D. (2001). *Konfiskacija pamćenja*. oocities.org. http://www.oocities.org/yu_leksikon/konfis.html
4. Bonamy, Z. (2020). *Kak chytat' y ponymat' muzey. Fylosofyya muzeya.* Flybusta. Knyzhnoe bratstvo. https://flibusta.site/b/597861/read
5. Hyuyssen, A. (2018). *Behstvo ot amnezyy. Muzey kak massmedya.* Zhurnal «Yskusstvo» – Vse o poslednykh tendentsyyakh sovremennoho yskusstva. https://iskusstvo-info.ru/begstvo-ot-amnezii-muzej-kak-massmedia/.
6. Zerubavel' , Ya. (2011). Dynamyka kollektyvnoy pamyaty. *Ymperyya y Natsyya v Zerkale Ystorycheskoy Pamyaty: Sbornyk Statey*, 10–29.
7. Ugreshych, D. (2020). *Muzey bezumovnoyi kapitulyatsiyi*; per. z khorv. Andriya Lyubky. Knyhy - XX.