

УДК 7.036(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.1.12>**Карпов Віктор Васильович,**

доктор історичних наук,

завідувач кафедри дизайну

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка,

голова секції художньої критики і мистецтвознавства

Київської організації Національної спілки художників України

ORCID ID: 0000-0002-3446-9187

vvkarpoff@ukr.net

**ТОТАЛІТАРНЕ МИСТЕЦТВО ТА МИСТЕЦТВО СПРОТИВУ
В УКРАЇНІ ХХ СТОЛІТТЯ ЗА ДОСЛІДЖЕННЯМ
ОЛЕКСІЯ РОГОТЧЕНКО**

Монографія мистецтвознавця Олексія Роготченка “Шістдесят тоталітарних років: зображальне мистецтво України 1920–1980” наголошує на важливій й актуальній проблематиці сучасного мистецтвознавства, на питанні взаємодії мистецтва і влади у контексті деформації мистецького простору, на питанні ролі митця та образотворчого мистецтва у суспільній комунікації в умовах пролетарської диктатури. Надзвичайно фактологічна монографія виступає своєрідною енциклопедією “зображального” мистецтва в означений період, а й поза цим спонукає до рефлексії та продовження дискурсу про епоху “Великого Страху”. У пропонованій рецензії на монографію актуалізовано проблему національного в мистецтві. Встановлено, що національне мистецтво, як і національна самобутність у тоталітарні роки не могли бути нічим іншим як відображенням та продовженням політики диктатури пролетаріату. Праця Олексія Роготченка є важливою у контексті розуміння антропології мистецтва тоталітарного режиму і трансформації ролі митця від концепту вільної творчості до пролетарського художника, служителя ідейним постулатам пролетарської диктатури.

Означено, що розвиток зображального мистецтва в Україні у шістдесят тоталітарних років відбувався на основі ідеології пролетарської культури у виразі методу соціалістичного реалізму. Олексій Роготченко досліджує феномен спротиву українського художнього соціуму офіційній доктрині, який означений в українському мистецтвознавчому дискурсі терміном нонконформізм. Доведено, що метод соціалістичного реалізму в зображальному мистецтві наприкінці диктату радянської влади мав тенденцію до індивідуальності та вільної творчості митця.

Ключові слова: Олексій Роготченко, зображальне мистецтво України, тоталітарне мистецтво, мистецтво спротиву, ХХ століття, мистецтвознавство, антропологія мистецтва.

**Karpov Viktor. TOTALITARIAN ART AND THE ART OF RESISTANCE IN THE
UKRAINE OF THE 20TH CENTURY ACCORDING TO THE RESEARCH OF OLEKSIY
ROHOTCHENKO**

The monograph of art historian Oleksiy Rogotchenko “Sixty Totalitarian Years: Fine Art of Ukraine 1920–1980” emphasizes the important and topical issues of modern art criticism, the issue of the interaction of art and power in the context of the deformation of the artistic space, the issue of the role of the artist and fine art in social communication under the conditions of the proletarian dictatorship. The extremely factual monograph acts as a kind of encyclopedia of “fine” art in the specified period, and beyond this, it encourages reflection and continuation of the discourse about the era of the “Great Fear”. The proposed review of the monograph actualizes the problem of the national in art. It is established that national art, as well as national identity in the totalitarian years, could not be anything other than a reflection and continuation of the policy of the dictatorship of the proletariat. The work of Oleksiy Rogotchenko is important in the context of understanding the anthropology of art of the totalitarian regime and the transformation of the role of the artist from the concept of free creativity to the proletarian artist, a servant of the ideological postulates of the proletarian dictatorship.

It is noted that the development of fine art in Ukraine in the sixty totalitarian years took place on the basis of the ideology of proletarian culture in the expression of the method of socialist realism. Oleksiy Rogotchenko explores the phenomenon of resistance of the Ukrainian artistic society to the official doctrine, which is designated in the Ukrainian art historical discourse by the term nonconformism. It is proved that the method of socialist realism in

fine art at the end of the dictates of the Soviet government had a tendency towards individuality and free creativity of the artist.

Key words: *Oleksiy Rogotchenko, fine art of Ukraine, totalitarian art, art of resistance, 20th century, art history, anthropology of art.*

Погляд у минуле завжди відображає прагнення пізнати сучасне, адже пережите покладає свій відбиток і на теперішнє. Співвідносність минулого з сучасним виступає мірилом прогресу та можливою відповіддю на проблеми суспільного розвитку. Ось і погляд у минулі шістдесят тоталітарних років зображального мистецтва України Олексія Роготченка [1] виявляється спробою досягнути суспільні та залежні від них мистецькі процеси, віднайти ключ до розуміння феномену появи тоталітаризму у мистецтві, сутності деформованої творчості митців соціалістичного реалізму і показати його інерціальний відблиск у творчому житті посттоталітарного періоду.

Праця Олексія Роготченка є важливою у контексті розуміння антропології мистецтва тоталітарного режиму, який панував в Україні у ХХ столітті. Перші двадцять років цього буремного століття були роками вільної творчості митців та процвітання численних напрямів у мистецтві, які назагал характеризуються модернізмом. Український національно-художній рух, представлений С. Васильківським, М. Самокишем, І. Їжакевичем, І. Красицьким та іншими митцями, був наповнений поступом до відродження національних мистецьких традицій та творення національного стилю. Цей поступ гальмувався перешкодами та заборонами з боку царського уряду та глибокою русифікацією художників і художньої школи. Для прикладу, виставки 1911–1913 років у Києві було заборено називати українськими. Дореволюційна Україна стала колискою художнього авангарду провідниками якого були Д. Бурлюк, О. Богомазов, О. Екстер, В. Кандинський, К. Малевич та інші. Вповні сказати, що авангард утверджувався в мистецькому просторі одночасно із виверженням національних традицій і утвердженням українського мистецтва [18], і ці процеси перебували у взаємодії.

Але далі – це шлях від вільного митця до служителя ідейним постулатам пролетарської

диктатури. У передмові каталогу до “Першої пролетарської виставки”, яка відбулася у 1919 році у Харкові так і сказано, що метою виставки є ознайомлення пролетаріату з “буржуазним мистецтвом професійних художників” для того “щоб пролетаріат сам судив, що йому взяти, а що відкинути”, а самим художникам запропоновано “йти рука в руку з пролетарським художником” [2]. Із встановленням радянської влади у 1919 році в Україні художня інтелігенція, як зазначено в статті харківської газети “Известия” “з надміром пішла в радянські установи і наввипередки пропонує свої послуги” [3]. Таке явище пояснюється тимчасовим співпадінням інтересів пролетарської диктатури, з її прагненням до ліквідації старого і створення нового, і авангардним мистецьким рухом, з його відторгненням старого мистецтва і творенням нової художньої мови.

Дослідницею Ганною Лимар встановлено, що певний період авангардна революційність в мистецтві та революційність політична першої чверті ХХ століття були поєднані у єдиному пориві впливу на суспільство. Мистецтво авангарду на певний час стало частиною революційного процесу. Денаціональність була привабливою стороною для більшовистської влади і сприяла політичній ангажованості авангарду в якості інструментарію у політичній індокринації радянського суспільства [4, с. 5]. Із утвердженням панівного методу соціалістичного реалізму в мистецтві авангард зникає з просторів творчості.

Це підтверджує й Федір Шмідт, який у 1919 році констатує розрив індивідуалізму авангардного мистецтва із колективізмом соціалістів, пояснюючи тим, що з моменту утвердження їх влади руйнівне мистецтво авангарду увійшло у протиріччя із бажанням зберегти створене соціалістами в результаті революції і доходить у забуття [17].

Роль митця у суспільному процесі змінюється від вільної художньої мови із глядачем

у поглядах Олександра Богомазова до слугителя пролетаріату, від безмежності мистецтва Давида Бурлюка, мови кольору Віктора Пальмова до обмеженості мистецтва та його неправдивої колористичної мови, від кубофутуризму Олександра Архипенка, від супрематизму та безпредметності Казимира Малевича, орнаментальних композицій Василя Кричевського, від усього розмаїття напрямів поступу мистецтва дототалітарного періоду до поклоніння ідеології пролетарської диктатури в культурі і мистецтві. Національне мистецтво, як і національна самобутність у тоталітарні роки не могли бути нічим іншим як відображенням та продовженням політики диктатури пролетаріату.

Такі зміни Казимир Малевич відобразив у низці своїх робіт – від “Червоного будинку” і “Червоної кінноти” у розумінні встановлення насильницької ідеології до серії робіт безликого селянства, у якому колись він черпав натхнення і силу свого мистецтва. Критик Адольф Донат характеризував цю серію робіт як “фігуративні зображення, які відтворюють бездушні, безликі фігури, подібні до ляльок, на тлі нерухомих пейзажів, акцентуючи на відчутті знесиленості та відсутності життєвої енергії” [5]. У 1930 році це уже є наслідком пролетаризації мистецтва, назвімо так це перше десятиліття насилля над митцями з боку пролетарської диктатури, яке завершилося ерозією особистості.

В творах селянської серії Казимир Малевич співзвучний із Рене Магріттом, але їх твори різняться ідейною основою розуміння розвитку суспільства. Якщо у Рене Магрітта основою його художньої рецепції є вільна творчість митця та розвиток його творчої уяви і власних поглядів на роль мистецтва у стрімкому потоці промислового виробництва з його наслідковою уніфікацією суспільних відносин, то у Казимира Малевича – стирання ідентичності під насильницьким впливом ідеології пролетарської диктатури, боротьби проти розмаїття як такого. Таке бачимо і у Ель Лисицького [6] в його творі «Супрематичне сказання про два квадрата в шести побудовах» 1922 року, який відображає боротьбу червоного квадрату та його перемогу над

чорним квадратом, як символ червоної класової політики, проти чорного – суспільних відносин розвинутого капіталістичного суспільства загалом.

Отже, шлях у шістдесят тоталітарних років зображального мистецтва в Україні – це шлях утвердження ідеології пролетарської культури у виразі соціалістичного реалізму в мистецтві і перетворення митця із вільного і сповненого енергії власної творчої уяви творця у провідника політики пролетарської диктатури засобами мистецтва. На тлі подій теперішньої війни в Україні, коли кожного дня ми втрачаємо героїв, міста і селища, але сповнені духу боротьби, приходиться розуміння того, що книга Олексія Роготченка хоча й про мистецтво у тоталітарний період, але ця книга також про фронт, фронт боротьби проти вільного мистецтва, фронт боротьби за мистецтво тоталітарне.

Неодмінно виникає питання, як в 90-ті роки ХХ століття, із розпадом Радянського Союзу і, опісля більш ніж шестидесяти тоталітарних років, в просторі українського мистецтва періоду незалежності виникає, хоча й спотворене, але різнобарв’я напрямів художньої творчості? Чи значить це, що мистецтво тоталітарного періоду, яке у своїй основі, за винятком класичного мистецтва, було мистецтвом соціалістичного реалізму мало також потаємні механізми вільної творчості?

Майже документальне епістолярне полотно мистецтвознавця Олексія Роготченка підтверджує, що ніяка система не в силі перемогти антропологічно обумовлений творчий процес, який природньо вимагав від митця евристики, пошуку свого “Я” у мистецтві, виокремлення його художніми методами. Інша річ, і це зазначено у ґрунтовній монографії, що така творчість переслідувалася з боку влади і митець повинен був її приховувати. Хто цього не робив, як Михайло Бойчук і його школа, про що описує Олексій Роготченко [1, с. 64–70], Алла Горська та інші криваво були переслідувані. Їх приклад застерігав митців і водночас окриляв. І тому із завершенням періоду тоталітаризму паростки вільного мистецтва проросли. Недаремно автор обрав червоний колір для обкладинки монографії – це символ

пролитої більшовиками крові і страждань десятків мільйонів людей. Червоний колір є символом цього історичного періоду.

Олексій Роготченко робить цілковито вдалу спробу дослідити феномен “спротиву українського художнього соціуму офіційній доктрині” [1, с. 454], який означений в українському мистецтвознавчому дискурсі терміном нонконформізм. Автор ґрунтовної монографії, хоча й стверджує, що “нонкоформізм 60 – 80-х років минулого століття є трансформацією досягнень авангарду” [1, с. 456] все ж справедливо наголошує про його появу на рубежі 50 – 60-х років. Скажімо так, нонконформізм не є наслідком послідовного розвитку авангарду та модернізму в цілому, але його ідейні та теоретичні основи, художня мова та приклади творчості митців авангарду стали основою для творчості митців від 60-х років і надалі.

Що стосується зауваги Олексія Роготченка, щодо ролі у виникненні нонконформізму мистецької школи Михайла Бойчука [7], яку він виводить на рівень “контркультури соціалістичного реалізму”, то слід сказати про те, що творчість цієї школи має власні витoki в модернізмі і є модернізмом, але не була запереченням або противагою панівному методу. Трагедія цієї школи полягає у насильницькому впровадженні ідей пролетарської культури в мистецьке життя і невідповідності поглядів бойчукістів цим постулатам. Знищення цієї школи пов’язане із утвердженням диктатури пролетаріату та впровадженням регламентованих норм творчості.

Що важливо, на прикладі Т.Яблонської і Є.Волобуєва, Олексій Роготченко наголошує на ще одній формі відходу від панівного методу – перехід до власних стилів у творчості [1, с. 459]. У свій важкий період життя Тетяна Яблонська, вже у незалежній Україні у 1997 році, пише: «Тепер дійшла висновку, що в мистецтві головне – особистість художника, його безпосередні почуття, поезія його душі й уміння захопити цим глядача» [8, с. 111], що свідчить про остаточний перехід до вільної творчості. І такий перехід, або ерозія методу соціалістичного реалізму, як показано в праці О.Роготченка, у мистецькому середовищі

став масовим. Став масовим не тільки в мистецтві – ерозія наступає і в суспільних відносинах, поступово суспільство відторгає партійний контроль і стає на шлях самотності. По суті мова йде про злам як економічної і соціальної політики та політики об’єднання митця і влади. Дихотомія “митець і влада” хоча й не сходить з горизонту відносин у мистецькому середовищі, але з’являється нова модель – “митець і глядач”, про яку писав ще Олександр Богомазов [9] у дототалітарний період.

Нонконформістська мистецька течія є свідченням появи інших напрямів розвитку зображального мистецтва. Відтепер, з середини 50-х митець намагається постати деякою мірою самостійним від держави, подолати укорінений довоєнною історією, а й повоєнною також, страх за власне життя. Саме культивування образу ворога у мистецькому просторі стосовно тих митців, які не поділяли однобічного погляду на творчість, культивування страху у мистецькому середовищі, практикування ніщівної критики творчості талановитих і волелюбних митців є домінантою мистецького процесу у першій половині досліджуваного періоду, яке поширювалося і на суспільство загалом. На обширній доказовій джерельній базі своєї ґрунтовної праці Олексій Роготченко доводить це, і показує зміну підходів до митців у період з середини 50-х років коли влада через радянську спілку художників фінансово підтримувала своїх ідейних прихильників. І як наслідок такої політики вільні митці спершу трагічно і криваво переслідувалися, а у другому періоді ставали жебраками та об’єктом цькування.

Олексій Роготченко, говорячи про нонконформізм уточнює дату його появи – осінь 1954 року і називає його мистецтвом спротиву, а не протесту, як це визначено в мистецтвознавстві категоріально. Така поява обумовлена смертю Сталіна у березні 1953 року, розвіянням культу його особистості, реабілітацією репресованих та поверненням вцілілих із заслання, припиненням репресій. На тлі таких доленосних подій пригнічене суспільство, а з ним і мистецтво стало відроджуватися. Погодимося із наведеною у праці

думкою Ореста Голубця [10] про те, що цей період по значенню для українського мистецтва тототжний періоду українізації 20-х років [1, с. 461]. Продовжуючи цю думку можемо сказати, що у цей період тоталітарне мистецтво отримало свого опонента – мистецтво спротиву, мистецтво вільних за духом митців, оповитих романтизмом творчості і національною традицією. Такий спротив наражав митця на великі неприємності і відстоювати власне уявлення про мистецтво, роль митця у суспільстві на тлі тотального стеження з боку каральних і партійних органів наважувалися одиниці.

Щодо трактування методу соціалістичного реалізму. У творчій спадщині Олексія Роготченка цей напрям дослідження займає вагоме місце. Автор веде багаторічний пошук теоретичної основи політики тоталітарного мистецтва. Така евристика вимагає з'ясування політики більшовиків в галузі культури. Він зазначає, що у 1925 році лідер партії більшовиків Й.Сталін пропонує політичну формулу для діячів культури і мистецтва. За його задумом культура і мистецтво мають бути національними за формою і пролетарськими за змістом. В оболонці національного він приховав політику денациональності (денацифікації), яку проповідував В.Ульянов (Ленін). Отже, національна форма наповнювалася пролетарським змістом і назва цього змісту є соціалістичний реалізм.

Наскільки це був реалізм? У пропонованій монографії Олексій Роготченко надає відповідь. На його думку і переконання соціалістичний реалізм – це синтез удаваного та реального персонажу, що репрезентує дійсність в живописі [1, с. 251]. Метод соціалістичного реалізму полягає у відображенні дійсності в її революційному розвитку на основі ідейних установ марксистсько-ленінської теорії пролетарської культури. З точки зору більшовистської влади соціалістичний реалізм виступав методом протиставлення пролетарської моделі культури радянського суспільства західній моделі буржуазного суспільства. Характеризуючи стан розвитку мистецтва радянської Литви на початку 1950-х років, а це лише тільки п'ять років

радянського панування в Литві, литовський мистецтвознавець П. Свічулене писав, що пережитки буржуазної ідеології в мистецтві ще проявлялися у вигляді естетизму та формалізму. Все ж втручання партійних органів «допомогло нашим художникам окріпнути, створювати твори, які розкривають духовне багатство радянських людей, виховувати народ у дусі радянського патріотизму» [11, с. XVII]. В умовах партійної диктатури метод соціалістичного реалізму виступав інструментом політики, спрямованої на виховання відданості революційним ідеям і мистецтво було підпорядковане такій політиці. Олексій Роготченко резюмує, що перемога “національного за формою, соціалістичного за змістом” мистецтва виявилася неминучою насамперед через втручання комуністичної партії посередництвом ідеології та каральних органів, які здійснювали свій репресивний вплив на митця [12, с. 596].

В Україні мова образотворчого мистецтва радянського періоду теж підпорядковувалася принципам методу соціалістичного реалізму. Проте, на відміну від Литви, яка переживала тільки перше радянське десятиліття і прояв досягнень методу не був вражаючим, в Україні на початку 1970-х років, як стверджує Платон Олександрович Білецький, метод соціалістичного реалізму в живописі і мистецтві загалом трактувався уже як вищий ступінь розвитку світового мистецтва. Як і в Литві, так і в Україні мистецтво було партійним. Платон Білецький зазначає, що така обставина як партійність ніяк не звужує можливостей вияву індивідуальності художника [13, с. 124]. Ми не заперечуємо цієї тези, адже вона відповідає історичним обставинам, але звернемо увагу на те, що такий погляд на творчість крізь призму партійності заперечує антропологічні, у сенсі природні, основи творчості. Це також може слугувати прикладом покірності митців і довершеним результатом тоталітарної системи.

Особливим контрастом на тлі антропології мистецтва звучить цитата Платона Білецького наведена ним у його теорії образотворчих мистецтв: “Партійна тенденційність наших митців виявляється у непохитності

їх класової позиції, безмежній відданості ідеям марксизму-ленінізму. Партийність мистецтва виключає пасивне споглядання дійсності. Призначення творів соціалістичного реалізму – виховувати глядачів у дусі ідей комуністичної партії, робити їх активними будівниками комунізму” [13, с. 124]. Здається, у цій цитаті розкрита суть епохи домінування радянського методу творчості. Олексій Роготченко доповнює її своїм дослідженням і підкреслює, що у резолюції ЦК РКП(б) 1925 року йшлося про те, що партія в цілому не може залежати від прихильності митця до якогось напрямку в мистецтві [1, с. 24].

Наведена цитата П.Білецького також є відповіддю на пошуки мистецтвознавців у питанні чи є соціалістичний реалізм формою авангарду – обмеження свободи творчості партійністю не притаманне авангарду метою якого було віднайдення нових форм безмежного художнього висловлення. І хоча соціалістичний реалізм є такою новою формою творчості все ж його обмеженість є спотворенням самої ідеї вільного творчого висловлення. Авангард своєю суттю заперечував саме мистецтво, але став його частиною. Метод соціалістичного реалізму заперечував буржуазне мистецтво і застосовував до реалістичного мистецтва принцип партійності. На відміну від досягнень авангарду, який модернізував образотворчість, соцреалізм, із заборonoю провідної ролі комуністичної партії у 1991 році, став історією.

Праця Олексія Роготченка торкається ще однієї важливої теми, а саме антропології тоталітаризму, або індоктринації – зміни людини під впливом ідеології та репресій з їх арсеналом від партійної критики та самокритики [1, 35] до позбавлення волі чи навіть життя. Мистецтво тоталітаризму відноситься до системи ідеологічного впливу на підсвідомість і свідомість людини з метою виховання нової людини.

Фрідріх Ніцше, з огляду на його погляди щодо того, що людство не прогресує, а навіть деградує, висловлює теорію нової людини, яка буде творити нову спільноту. Так виник ідеал *Übermensch* або «надлюдини» – внутрішньо дисциплінованої, здатної на духовне

перетворення власної особистості і відповідальної за майбутнє [14]. Він вважав, що «Самоперевершення людини – це шлях утвердження життя, яке людина здатна перетворити на естетичне явище» [15]. Отже, Ф.Ніцше висловлював думку про виникнення надлюдини у ході розвитку науки, техніки та суспільства за рахунок внутрішнього зростання, його надлюдина має позитивну мету – просвітлення та вдосконалення.

Під впливом революційних подій митці здійснювали пошук нової людини або людини нового часу. Характерним відображенням цього процесу є твір Павла Волокидіна “Портрет курсистки”, датований 1918 роком [16]. В Україні це вільний від війни період існування Української держави на чолі з Гетьманом Павлом Скоропадським, який докладав значних зусиль у реформації держави та мистецтва. Саме у період його правління у 1917 році було утворено Українську академію мистецтв та у червні 1918 року проведено 3-й з’їзд діячів українського пластичного мистецтва, який ухвалив рішення організувати Центральний Союз мистецтв.

Волокидинська “Курсистка” виконана в реалістичній манері, але носить новаторський характер. Художник зумів побачити і виявити в яскравому обличчі молодої дівчини народження нового типу людини, породженою революцією: вольової, енергійної, цілеспрямованої, життєздатної і упевненої у своєму праві на життя, здатної на боротьбу за щасливе майбутнє. Цей твір є яскравим художнім документом доби революційних подій під впливом яких відбуваються зміни у суспільстві та зміни особистості.

До цього філософського дискурсу про надлюдину зі свого боку долучилася і радянська влада, яка теж прагнула до створення нової людини але на ідеологічній основі. Тобто, ядром світобачення такої людини виступає комуністична ідеологія, яка є основою формування інших людських якостей. Це теорія “советского человека”, або, як висловлювалися у роки тоталітаризму *homo sovieticus* – радянської людини, формування якої відбувалося у системі створення нової спільноти (“общности”) – “советского народа”.

У монографії Олексія Роготченка це явище радянського періоду відображено тим, що показано як, якими методами у творчому середовищі відбувалося формування митців, які поділяли і дотримувалися вимог комуністичної партії і постійно йшли у руслі її політики. Роготченко ствердно та аргументовано наводить факти репресій у період “Великого Страху” (друга половина 30-х років) та матеріальної підтримки з боку радянської влади таких митців, адже вони були для неї носіями офіційної політики та її провідниками [1, 37]. Усі інші митці, а особливо ті хто не поділяв комуністичних ідеалів і підходів до творчості та мистецтва у період застою економічно страждали.

На такому тлі виникає каста радянських митців, яскравих проповідників методу соціалістичного реалізму, як приклад, директор Художнього інституту С.Григор'єв ніщівно критикував В.Єрмілова за його авангардну творчість і не визнавав його за митця, та каста партійних функціонерів у мистецтві, що боролися з проявами вільної творчості та митцями, які висловлювали власні думки про мистецтво, а особливо з тими хто суперечив

генеральній лінії партії. Мистецтво тоталітаризму було партійно регульоване, а значить невилічне, у чому й полягає його відмінність від мистецького процесу у вільному світі. Праця Олексія Роготченка доводить, що “самоперевершення” радянської людини і митця, його внутрішнього зростання, різноманіття внутрішнього світу, просвітлення новими знаннями та вдосконалення творчості на основі власного методу художнього вираження не відбулося.

Висновки. Тоталітарне мистецтво періоду соціалізму являє собою складне явище тісно пов'язане із становленням суспільних відносин на основі уявних теорій соціалістичної організації життя, які втілювалися на практиці репресивними методами. Таке мистецтво є політично регульоване і виступає у якості інструменту культурної політики з метою виховання нової людини радянського типу. Праця Олексія Роготченка – цінне джерело для дослідження багатогранного мистецтва соціалізму, відправна точка для дослідників, які прагнуть здійснити пізнавальну подорож у світ політизованої мистецької уяви.

Література:

1. Роготченко Олексій. Шістдесят тоталітарних років : зображальне мистецтво України 1920–1980. Кн. 1. Київ : Видавництво “Ліра-К”, 2024. 512 с.
2. Перша пролетарська виставка. Каталог. Харків, 1919.
3. КДОВА, ф.142, оп. 2, спр. 12, арк. 1.
4. Лимар Г.М. Антропологія мистецтва українського авангарду першої третини ХХ століття: Дис. док. філософ. Київ : НАККІМ, 2023. 238 с.
5. Коваленко С. Г. Казимир Малевич. Жіночий торс № 1. Вплив київського періоду. Експертна атрибуція. Український мистецтвознавчий дискурс, 2024. № 1, с. 117. <https://doi.org/10.32782/uad.2024.1.14>
6. Эл Лисицкий. Супрематический сказ про два квадрата в 6-ти постройках. Берлин. Изд-во Скифы, 1922. 24 с.
7. Бойчукізм. Проект “великого стилю”. К.: ДП “НК ММК “Мистецький арсенал”, 2018. 256 с.
8. Москвітін Р. В., Селівачов М.Р. Творчість Тетяни Яблонської 2000–2005 рр.: жанрова специфіка. Український мистецтвознавчий дискурс : наук. журнал, 2024. №6. С. 109–119.
9. Карпов В.В. Теорія українського авангардного мистецтва Олександра Богомазова. Український мистецтвознавчий дискурс : наук. журнал, 2024. № 3. С. 43–53.
10. Голубець О.М. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. С. 93.
11. Lietuvių Tarybine Daile. Grafika. [Литовське радянське мистецтво. Графіка] Vilnius, Valstybine Politines Ir Mokslines Literaturos Leidykla. 1960.
12. Роготченко О.О. Мистецтвознавство. Роздуми і життя. Київ : Видавництво “Фенікс”, 2018. 788 с.
13. Білецький П.О. Мова образотворчих мистецтв. Київ : Видавництво “Радянська школа”, 1973. 127 с.
14. Лютий Т. Ніцше. Самоперевершення. Київ, 2016. 978 с.
15. Сиротинська Н.І., Карпов В.В. Антропологічні ідеї Фрідріха Ніцше в контексті метафоричного прочитання. Музика і філософія. Зб. матер. міжн. наук.-практ. конф. (Львів, 7–8 листопада 2018 р.). Львів, 2018.
16. Павло Волокидін (1877–1936) : Комплект репродукцій картин. Київ, Мистецтво, 1980. 22 іл.

17. Шміт Ф. Мистецтво: його психологія, його стилістика, його еволюція. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2023. 456 с.: 40 іл.

18. Karpov Viktor. Theory and practice of pictorial avant-garde in the creation of the ukrainian artist David Burlyuk. STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE: istorie, teorie, practică. 2024, nr. 1 (46). P. 103–111.

References:

1. Roghotchenko, O. (2024) Shistdesjat totalitarnykh rokiv : zobrazhaljne mystectvo Ukrainy 1920–1980. Kn. 1. [Sixty totalitarian years: pictorial art of Ukraine 1920–1980]. Kyjiv : Vydavnytstvo “Lira-K”. 512 s. [in Ukrainian]
2. Persha proletarsjka vystavka. Katalogh. (1919) [First proletarian exhibition. Catalog]. Kharkiv. [in Ukrainian]
3. KDOA, f. 142, op. 2, spr. 12, ark. 1. [in Russia]
4. Lymar, Gh.M. (2023) Antropologhija mystectva ukrajinsjkogho avanghardu pershoji tretyny XX stolittja [Anthropology of the art of the Ukrainian avant-garde of the first third of the XX century]: Dys. dok. filosof. Kyjiv: NAKKKIM. 238 s. [in Ukrainian]
5. Kovalenko, S. Gh. (2024). Kazymyr Malevych. Zhinochij tors # 1. Vplyv kyivsjkogho periodu. Ekspertna atrybucija [Kazymyr Malevych. Zhinochij tors # 1. Vplyv kyivsjkogho periodu. Expert attribution]. Ukrajinsjkyj mystectvoznavchij dyskurs, (1), 117. <https://doi.org/10.32782/uad.2024.1.14> [in Ukrainian]
6. Ё Lysyckij. (1922) Suprematycheskij skaz pro dva kvadrata v 6-ty postrojках [Suprematist Tale for Two Squares in Six Structures]. Berlyn. Yzd-vo Skyfy. 24 s. [in Russia]
7. Bojchukizm. Proekt “velykogho stylju”. (2018) [Project of “Great Style”]. K.: DP “NK MMK “Mystecjkyj arsenal”. 256 s. [in Ukrainian]
8. Moskvitin, R. V., & Selivachov, M.R. (2024) Tvorchistj Tetjany Jablonsjkoji 2000–2005 rr.: zhanrova specyfika [Tatyana Yablonskaya’s Work 2000–2005: Genre Specifics]. Ukrajinsjkyj mystectvoznavchij dyskurs : nauk. zhurnal, 2024. #6. P. 109–119. [in Ukrainian]
9. Karpov V.V. (2024) Teorija ukrajinsjkogho avanghardnogho mystectva Oleksandra Boghomazova [Theory of Ukrainian avant-garde art by Oleksandr Boghomazov]. Ukrajinsjkyj mystectvoznavchij dyskurs : nauk. zhurnal. # 3. S. 43–53. [in Ukrainian]
10. Gholubecj, O.M. (2012) Mystectvo XX stolittja: ukrajinsjkyj shljakh [Art of the 19th century: Ukrainian paths]. Ljviv: Kolir PRO. S. 93. [in Ukrainian]
11. Lietuviu Tarybine Daile. Grafika. (1960) [Lithuanian Soviet Art. Graphics.] Vilnius, Valstybine Politines Ir Mokslines Literaturos Leidykla. [in Lithuania]
12. Roghotchenko, O.O. (2018) Mystectvoznavstvo. Rozdumy i zhyttja [Art-theoretical study. Thoughts and reflections]. Kyjiv: Vydavnytstvo “Feniks”. 788 s. [in Ukrainian]
13. Bilecjkij, P.O. (1973) Mova obrazotvorchykh mystectv [Language of educational artists]. Kyjiv: Vydavnytstvo “Radjansjka shkola”. 127 s. [in Ukraine]
14. Ljutyj, T. (2016) Nicshe. Samoperevershennja [Nietzsche. Self-transcendence]. Kyjiv. 978 c. [in Ukrainian]
15. Syrotynsjka, N.I., & Karpov, V.V. (2018) Antropologhichni ideji Fridrikha Nicshe v konteksti metaforychnogho prochyttannja [Anthropological ideas of Friedrich Nietzsche in the context of metaphorical reading]. Muzyka i filosofija. Zb. mater. mizhn. nauk.-prakt. konf. (Ljviv, 7–8 lystopada 2018 r.). Ljviv. [in Ukrainian]
16. Volokydin, P. (1877–1936) : Komplekt reprodukcij kartyn (1980) [A set of reproductions of paintings]. Kyjiv, Mystectvo. 22 il. [in Ukrainian]
17. Shmit, F. (2023). Mystectvo: jogho psykhologhija, jogho stylistyka, jogho evoljucija. [Art: its psychology, its stylistics, its evolution]. Kyjiv: DUKh I LITERA, 456 s.: 40 il. [in Ukrainian]
18. Karpov, V. (2024) Theory and practice of pictorial avant-garde in the creation of the ukrainian artist David Burlyuk. STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE: istorie, teorie, practică. nr. 1 (46). P. 103–111.