

https://doi.org/10.31516/2410-5325.089.01*

УДК 7.036.1(47+57)“193”:111.852](045)

ТРІЩИНИ Й РОЗЛОМИ РАДЯНСЬКОЇ ЕСТЕТИКИ: ЗБІРНИК «ПРОТИ ФОРМАЛІЗМУ, НАТУРАЛІЗМУ І СПРОЩЕНСТВА В МИСТЕЦТВІ» (1936)

Н. С. Бірюк

Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії
мистецтв України, м. Київ, Україна
nataliibiriuk1998@gmail.com

N. Biriuk

Modern Art Research Institute, National Academy of Arts of Ukraine,
Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-2655-9809>

Н. С. Бірюк. Тріщини й розломи радянської естетики: збірник «Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві» (1936)

В останніх публікаціях, присвячених радянському мистецтву, інтерпретація соціалістичного реалізму тісно пов'язана з економікою. У 1920–1930-ті рр. — під час «переходу» від капіталістичної до комуністичної (соціалістичної) суспільно-економічної формації — радянські автори, критики й філософи зосередилися на переосмисленні мистецтва та естетики в новому економічному й політичному контексті. У статті авторка висвітлює теоретичні суперечності стосовно специфіки методу соцреалізму, аналізуючи тексти і переклади російською мовою, опубліковані видавництвом «Мистецтво» в збірнику 1936 р. «Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві» за редакторства Федора Гаєвського.

Ключові слова: образ, реальність, соціалістичний реалізм, ілюзія, естетика, мімесис, українське мистецтво 1930-х років.

N. Biriuk. Fractures and ruptures in soviet aesthetics: the collection “Against Formalism, Naturalism, and Simplification in Art” (1936)

The relevance of the article. After 2014, several Ukrainian art and activist initiatives emerged that engaged critically with Soviet architectural, artistic, and ideological heritage. In response to the adoption of decommunization laws, which threatened the very existence of the Ukrainian Soviet legacy, activists founded in 2015 the self-organized initiative DE NE DE. One of the initiative's key research methods involved artistic interventions into museum exhibitions created during the Soviet era, inviting contemporary artists to reinterpret and challenge the established narratives

That same year, Lada Nakonechna and Kateryna Badianova founded the experimental educational and cultural organization MethodFund. One of its central focuses was the studying of socialist realism in its multiple dimensions. Over several years, MethodFund has collaborated with the Khmelnytskyi Regional Art Museum and, since 2017, with the National Art Museum of Ukraine. Their work aimed, on the one hand, to examine how museum collections and archives describe, interpret, and display socialist realism as an aesthetic and cultural phenomenon of the Soviet era and, on the other hand, to explore the social and cultural roles of the museum in contemporary society.

The methodology. We applied the third strategy of the American researcher James Elkins — replacing the modernist interest in a work's visual qualities with the study of institutional contexts, market forces, and economic frameworks (Elkins, 2021, p. 127). The analysis of socio-economic contexts turns the researcher's attention from modernist criteria of value and quality to rethink the aesthetic properties of works of art as products of economic contexts. The economic context of the existence of Soviet art is an economy devoid of private property.

The results. The article examines how position papers (such as newspaper articles or speeches that condemned formalism and promoted socialist realism as the only legitimate artistic method) contributed to shaping discussions on socialist realism through their reprints and translations into Ukrainian (Haievskyi, 1936).

The scientific novelty. The article highlights the theoretical contradictions and complexities surrounding socialist realism, emphasizing its connection to both the economic (Chukhrov) and philosophical (Lifshits, Lukács) contexts during the transition from capitalism to socialism.

The practical significance. Ukrainian Soviet art preserved in museums suffers from a lack of research and public display. At the same time, monumental art located in public spaces is especially vulnerable to destruction due to war, urban development, and other external factors. The growing number of public events, initiatives, and newly published books and articles dedicated to socialist realism reflects an effort to preserve the endangered national artistic heritage of the 20th century.

Conclusions. This text examines the variability and instability of the concept and methodology of socialist realism, as reflected in the texts of 1936. The definition of the socialist realist method shifts from a truthful reflection of reality to the reproduction of its dissimilarity, which ultimately becomes the core of the method itself.

Keywords: *image, reality, socialist realism, illusion, aesthetics, mimesis, Ukrainian art of the 1930s.*

Актуальність теми дослідження. Словосполучення «соціалістичний реалізм» вперше з'явилося 23 травня 1932 р. на сторінках «Літературної газети», де воно було визначене типовою сталінською мовою як мистецтво «чесності, правдивості й революційності в зображенні пролетарської революції». Соцреалізм у радянський час охоплював величезну кількість абсолютно різних за стилем художніх об'єктів. До того ж, соцреалістичним міг бути не лише фігуративний живопис, а й, наприклад, міське середовище з його архітектурою та монументальним мистецтвом. Осмислення радянської спадщини — мистецтва, освіти, інституцій, політики — ініціювали українські художники / художниці, чий практики звертаються до історії. Лада Наконечна, Жанна Кадирова, Нікіта (Микита) Кадан, Ларіон Лозовий, Данііл Ревковський, Андрій Рачинський, Ярослав Футимський та Денис Панкратов працюють з українським радянським минулим, транслюючи свої відносини з темами природи, ідеології, науки й навіть (власної) біографії.

Постановка проблеми. Специфічний набір слів — «реалізм, народність, демократизм і партійність» — став універсальним для опису творів мистецтва, попри різноманітність художніх практик. Визначення соцреалізму, який пропагує як свою головну мету правдиве відображення дійсності, її узагальнення та звернення до оспівування духовної краси й мужності народу, копіювалося в музейних путівниках, альбомах (каталогах) та інших текстах.

В «Історії мистецтва після модернізму» Ганс Бельтинг зазначав, що тривалий час у мистецтві головне протистояння велося між реалізмом та абстракціонізмом у зв'язку з їхніми концепціями реальності (Belting, 2003, р. 145). Немало теоретиків мистецтв визначають абстракцію як результат прогресу, вважаючи, що абстрактне мистецтво переважає над репрезентативним (Krauss, 1985, р. 248). Соцреалістичне радянське мистецтво стало маргінальним, пригніченим і провінційним «примітивом» у північноатлантичній історії мистецтв, протиставленим західноєвропейському й північноамериканському мистецтву XX ст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Нарис американського критика й теоретика модерністського живопису Клемент Грінберга «Авангард і кітч» 1939 р. став одним із перших текстів, що заклав принципи північноатлантичного підходу до інтерпретації соціалістичного реалізму (Greenberg, 1989). У цьому есеї науковець критикував радянське мистецтво не лише з позицій модерністських естетичних критеріїв, а й з точки зору власних політичних переконань. На той час він був учасником нью-йоркської троцькістської групи, сформованої довкола антисталінського журналу «Partisan Review».

Цей текст з'явився восени 1939 р. — у період глибокого розчарування в Радянському Союзі як орієнтирі для лівого руху. Причинами цього стали «Московські процеси» 1936–1938-х рр., підписання пакту Гітлера — Сталіна (23 серпня 1939 р.), вторгнення СРСР до Польщі (17 вересня 1939 р.) та Фінляндії (30 листопада 1939 р.). «Авангард і кітч» був своєрідною відповіддю на маніфест Андре Бретона та Льва Троцького «За незалежне революційне мистецтво» 1938 р., у якому Троцький осуджував будь-яке підпорядкування мистецтва політичним силам і закликав до його автономії.

У тексті Грінберга соціалістичний реалізм розглядається як форма кітчу, який, за визначенням науковця, є офіційною культурою тоталітарних режимів 1930-х рр. — Німеччини, Італії та Радянського Союзу. Саме такі режими заохочують це явище, насичене пропагандистськими меседжами, щоб здобути підтримку аудиторії. Основними ознаками кітчу є фігуративність і

міметичність зображення. Протиставленням кітчу для дослідника є авангардне мистецтво — абстрактне, нефігуративне, неміметичне, безпредметне. «Поет-авангардист, або художник-авангардист, намагається наслідувати бога, творячи щось самодостатнє, як самодостатньою є природа, як естетично самодостатнім є пейзаж (але не його зображення)» (Greenberg, 1989, p. 6).

Опублікована 1970 р. «Теорія естетики» Теодора Адорно є фундаментальним текстом в історії естетичної думки. Науковець уважав авангард єдиною справжньою формою мистецтва в умовах пізнього капіталізму (Bürger, 1984, p. 85). Авангардистський твір (або «неорганічний твір», за термінологією Пітера Бюргера) Т. Адорно підносив до рівня норми, з якої він оцінював усі інші художні практики. У цій перспективі спроби створити реалістичне мистецтво дослідник розглядав як прояв естетичного регресу (Bürger, 1984, p. 132).

Жак Рансьєр у «Незадоволеності естетикою» вказував, що художні твори, згідно з Т. Адорно, повинні бути недоступними для бажання, яке спрямоване на споживання (Rancière, 2004, p. 58). Саме у зв'язку із цією недоступністю вони й продукують специфічне благо — майбутнє звільнення.

Будь-яку спробу створити цілісний, реалістичний твір, Т. Адорно вважав підозрілою з ідеологічного погляду. «Те, що, постаючи як мистецтво, проголошує себе реалістичним мистецтвом, надає таким чином значення реальності, яку таке мистецтво зобов'язалося відображувати без ілюзії. Таке трактування реальності а ргіогі ідеологічне», — стверджував дослідник (Адорно, 2002, с. 432–433). Замість того щоб оголювати суперечності сучасного суспільства, реалістичний твір, на його думку, своєю формою відтворює ілюзію цілісності світу (Bürger, 1984, p. 86).

У 2004 р. американські критики та теоретики мистецтва — Гел Фостер, Розалінда Краусс, Ів-Ален Буа, Беньямін Бухло, Девід Джосліт — видали в співавторстві книжку «Мистецтво з 1900 р.: модернізм, антимодернізм, постмодернізм» (Foster et al., 2016). Історію мистецтва ХХ ст. автори інтерпретували за допомогою методології психоаналізу, соціальної історії, струк-

туралізму, формалізму, постструктуралізму та деконструкції.

Текст про соціалістичний реалізм у «Мистецтві з 1900 р.: модернізм, антимодернізм, постмодернізм» написав Беньямін Бухло, застосувавши підхід соціальної історії мистецтв. Науковець проігнорував економічний контекст і пов'язав появу соцреалізму лише зі сталінською політикою. «Радянський соціалістичний реалізм, — писав він, — виник як історично й геополітично специфічний варіант антимодерністських тенденцій, що поширилися повсюдно наприкінці 1920–1930-х рр.: у Франції це був “заклик до порядку” (фр. *rappel à l'ordre*), у Німеччині — “нова матеріальність” (нім. *Neue Sachlichkeit*), у Третьому Рейху — нацистський живопис, а в США — різні форми соціального реалізму» (Foster et al., 2016, p. 308).

Джерелами дослідження Б. Бухло стали тексти Андрія Жданова, Георгія Плеханова, Володимира Леніна, Анатолія Луначарського, Миколи Бухаріна та Івана Гронського. Дослідник узагальнив естетику соцреалізму, означивши його основні поняття: «народність», «класовість», «партійність», «ідейність», «типовість» (Foster et al., 2016, p. 308–313). Подібно до Грінберга та Адорно, Бухло розглянув соцреалізм як антимодерністське мистецтво тоталітарної сталінської ідеології.

У тексті 1950-х рр. британський критик Джон Берджер висунув альтернативний погляд на соцреалізм, відмінний від усталеного в північноатлантичній історіографії. Він запропонував розглядати радянський твір мистецтва через призму проблеми «наявності або відсутності моралі». «Мораль», згідно з визначенням дослідника, — це «вплив» та «функціональні якості» твору мистецтва (Berger, 2018, p. 151).

У праці 2020 р. «Практикування добра: бажання і нудьга в радянському соціалізмі» Кеті Чухров переосмислила естетику соцреалізму як продукт економічного контексту соціалізму (Chukhrov, 2020). Таким способом науковиця змістила напрям досліджень й аналізу соцреалістичного мистецтва від модерністських естетичних оцінок якості та цінності до контексту економіки й умов створення творів мистецтва. Така зміна дослідницького методу відобразилася

на структурі книги: перший розділ присвячений соціалістичній економіці («Політична економія»), інші три — сексуальності, естетиці та філософії (їхні назви: «Сексуальність», «Естетика», «Філософія»).

У розділі «Політична економія» Чухров стверджує, що лише до середини 1950-х рр. радянська політична та соціальна інфраструктура почала відповідати виробничим відносинам соціалістичної політичної економії, оскільки саме тоді ліквідація приватної власності перетворилася на сталу ознаку радянської економіки (Chukhrov, 2020, р. 66). «Постсталінська політична економія демонструє те, — продовжує Чухров, — як бажання та його лібідинальні підводні течії були виведені з етики та способів радянського соціалістичного виробництва і потреб» (там само, р. 67).

Така матеріальна культура, у якій скасована ринкова економіка з доданою вартістю, могла породжувати некапіталістичні об'єкти, оскільки сама перебувала в некапіталістичному стані (Chukhrov, 2020, р. 69). Не-надлишкова економіка є однією з головних причин, що дозволяє загальному (англ. *general*) чи навіть піднесеному (англ. *sublime*) проникати в повсякденне життя (там само, р. 88). Мова тексту Чухров здається термінологічно перевантаженою. Ті самі поняття — «загальне», «піднесене», «онтичне» — які вводить дослідниця, залишаються недостатньо поясненими.

Ще раніше, у тексті 2012 р., Чухров на прикладі московського концептуалізму підкреслила зв'язок мистецтва з економічним контекстом. «Творча топологія та траєкторії московського концептуалізму, — стверджувала науковиця, — добровільно чи ні, є наслідком антилібідинального матеріального простору соціалістичної економіки» (Чухров, 2012, с. 73). Ці самі висновки вона повторила в новій публікації й у такий спосіб поширила їх на соцреалістичну естетику та мистецтво.

У розділі «Естетика» дослідниця, проаналізувавши тексти радянських філософів та письменників (тексти Михайла Ліфшиця, Дьйордя Лукача та Андрія Платонова), інтерпретувала соціалістичний реалізм як реконструкцію радянськими філософами «класичного мистецтва» в

результаті введення та розробки Михайлом Ліфшицем понять «гноміка», «гуманна резиньяція» й «композиція» (Chukhrov, 2020, р. 179–219).

Однією з перших масштабних публікацій після 1991 р., присвячених соцреалізму, стала збірка під назвою «Соцреалістичний канон» (Добренко & Гюнтер, 2000). У цій збірці дослідники спробували системно описати соцреалізм — на матеріалі літератури — використовуючи інструменти сучасної критичної теорії.

Ще одне видання, опубліковане на початку 2000-х рр., має назву «Пейзаж сталінізму: мистецтво та ідеологія радянського простору» (Dobrenko & Naiman, 2003). Його авторами стали провідні сучасні дослідники радянської культури та мистецтва — Катеріна Кларк, Ян Плампер, Ганс Гюнтер, Михайло Епштейн і Борис Гройс. Редактори збірки — Євгеній Добренко та Ерік Нейман. У першій частині книги автори аналізують просторову динаміку радянської ідеології в архітектурі, живописі, кіно, музиці та естетичній критиці в період від першої п'ятирічки до смерті Сталіна (1928–1953). Друга частина присвячена дослідженню процесів натуралізації ідеологічного простору. У третій частині дослідники зосереджуються на вивченні проникнення радянської ідеології в ті простори, які, здавалося, існували поза межами людської історії — наприклад, в Арктику.

У 1999 р. Національний художній музей України провів конференцію, присвячену радянському мистецтву. Матеріали доповідей 25 учасників було опубліковано в збірнику «Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу. Історія. Колекція. Експеримент» (Білак, 1999).

В Україні дослідженнями соцреалістичного мистецтва 1930–1950-х рр. займаються Ларіон Лозовий, Катерина Бадянова та Галина Складенко. Текст Лозового присвячений творчості Сергія Григор'єва, а розвідка Бадянової та Складенко — Тетяні Яблонській (Лозовий, 2017; Бадянова, 2019; Складенко, 2018).

Фокус дослідницької діяльності Лізавети Герман та Ольги Балашової — неформальне або неофіційне радянське мистецтво 1960-х рр. У 2015 р. вони упорядкували та опублікували колективну монографію «Мистецтво українських шістдесятників», яку видало видавництво

«Основи». Через п'ять років книга вийшла англійською мовою (Herman & Balashova, 2020). Видання присвячене художньому середовищу України 1960-х рр. і охоплює творчість таких митців, як Алла Горська, Валерій і Аліна Ламах, Григорій Гавриленко та ін.

Ще одна спільна публікація Лізавети Герман та Ольги Балашової — «Декомунізовано: Українська радянська мозаїка» (Herman & Balashova, 2017). Праця присвячена українським мозаїкам радянського періоду, які задокументував фотограф Євген Нікіфоров. Після виходу цієї публікації з'явилися ще дві книги, що містять фотографії мозаїк Нікіфорова та тексти Поліни Байцим. Перша з них присвячена мозаїкам 1960–1990-х рр. (Baitsym, 2020), а друга, видана вже під час повномасштабної війни, — наївним або аматорським мозаїкам 1950–1990-х рр. (Байцим, 2024).

У статті 2020 р. дослідниця Стефанія Демчук, перечитуючи тексти радянських дослідників, присвячені Пітеру Брейгелю, простежує вплив Віденської школи історії мистецтв — Макса Дворжака, Отто Бенеша, Ганса Зедельмаєра та Шарля де Тольне — на радянське мистецтвознавство (Demchuk, 2020). В іншій статті, опублікованій 2021 р., Демчук зосереджується на рецепції текстів Макса Дворжака в радянському історико-мистецькому дискурсі (Demchuk, 2021).

У публікації 2020 р. Стефанія Демчук виокремлює кілька етапів взаємодії радянських науковців із традицією Віденської школи історії мистецтв. На першому з них, у 1930-х рр., радянські історики мистецтва — серед них є Микола Нікулін, Михайло Алпатов, Ростислав Клімов і Сергій Львов — піддавали Віденську школу критиці. Вони формували марксистський образ Пітера Брейгеля як «народного» художника, патріота і противника буржуазії (Demchuk, 2020, р. 7–11).

Другий етап взаємодії з Віденською школою Стефанія Демчук описує в контексті аналізу праць Михайла Алпатова та Наталії Гершензон-Чегодаєвої. Підхід Алпатова, за її спостереженням, зазнав еволюції: синтез формалізму й доволі прямолінійного та спрощеного марксизму кінця 1920–1930-х рр. у сталінську добу трансформувалася під впливом ідей Ганса Зедельмаєра

в напрямі т. зв. «структуроаналізу» Віденської школи (Demchuk, 2020, р. 17). Алпатов зумів поєднати структурний аналіз Зедельмаєра з концепцією “Kunstgeschichte als Geistesgeschichte” (нім. «Історія мистецтва як історія духу») Дворжака, фактично відступивши від марксистського підходу, який, на думку дослідниці, був йому доволі чужим (Demchuk, 2020, р. 14).

Наталія Гершензон-Чегодаєва, як підсумовує Демчук, обрала проміжний шлях або, радше, методологічну неоднорідність. У своїй монографії 1983 р. вона синтезувала марксизм, іконологію, структуралізм Ганса Зедельмаєра та “Geistesgeschichte” (нім. «Історія духу») Макса Дворжака й Отто Бенеша (Demchuk, 2020, р. 18).

Остання англійська збірка «Заплутані історії мистецтва в Україні» 2025 р., укладена Стефанією Демчук та Іллею Левченком, об'єднала українських авторів і авторок, надавши голос дослідникам українського походження (Demchuk & Levchenko, 2025).

Серед опублікованих у збірці матеріалів — стаття Стефанії Демчук, присвячена харківському історику та теоретику мистецтва Федору Шміту, ідеї якого вона розглядає крізь призму віденського інтелектуального впливу. Лада Наконечна у своєму тексті зосереджується на історико-мистецькій освіті. Юлія Півторак аналізує ранню радянську періодику — тему, якій присвячена її дисертація. У збірці також представлено текст Поліни Байцим, дослідниці українських радянських мозаїк та історіографії української історії мистецтв.

В описі праці зазначено, що «історія мистецтва починалася як черговий імперський проєкт в Україні, але зрештою трансформувалася на засіб утвердження національної ідентичності» (Demchuk & Levchenko, 2025, р. 2). Історію мистецтв, яка існувала в Україні до 1917 р., більшовики трансформували в нову радянську дисципліну, що в 1930-х рр. дістала назву «мистецтвознавство». Період формування цієї дисципліни та зміну її завдань аналізує, з-поміж інших, текст Ольги Новікової, що зосереджується на ідеї створення шеститомної «Історії українського мистецтва», яка виникла після смерті Сталіна в березні 1953 р. Робота над цим масштабним проєктом тривала понад десятиліття:

перший том побачив світ у 1966 р., а останній — у 1970 р. (Novikova, 2025, р. 178). Ініціатором проекту став президент Академії архітектури УРСР Володимир Заболотний, а редагування здійснював Микола Бажан.

Автори шеститомника прагнули побудувати національну історію українського мистецтва, охопивши період у 2 тис. років. Проте відразу після публікації останнього тому (том 4, книга 2) сектор історії українського мистецтва при Інституті теорії та історії архітектури було ліквідовано, а його співробітників — звільнено або переведено на пенсію (Novikova, 2025, р. 180).

У шеститомнику згадано про творчість Олександра Архипенка (том 2, книга 4) та Василя Кричевського (том 5). Автори також включили інформацію про бойчукістів, однак супроводили її «необхідною» ідеологічною критикою (Novikova, 2025, р. 183).

Ще раніше Джеймс Елкінс аналізував радянський багатотомник «Загальна історія мистецтв» (рос. «Всеобщая история искусств»), виданий у Москві в 1956–1966 рр. (Elkins, 2024). Цей проєкт передував українському шеститомнику на десять років. Автори московського видання приділили увагу мистецтву XX ст. тих країн, які зазвичай залишалися поза межами західного канону, — з-поміж них Україна, Білорусь, Румунія (Elkins, 2024, р. 89–97). На думку Елкінса, цей багатотомник є насамперед втіленням моделі історіописання, відмінної від західної.

Після Другої світової війни партійне керівництво почало вимагати створення нового синтетичного підручника з історії України (Єкельчик, 2008, с. 155). Як пояснює Сергій Єкельчик, це було зумовлено зміною самоідентифікації Радянського Союзу, який позиціонував себе як спадкоємця Російської імперії. Образ головного героя історії — робітничого класу — поступово витіснився образом російського народу. Представники неросійських народів мали переглянути свої національні історичні наративи, узгоджуючи їх із новою ідеологічною доктриною, що відводила їм підпорядковану російському народу роль (Єкельчик, 2008, с. 156). Проте головною лінією нового підручника була історія української державності та націєтворення (Єкельчик, 2008, с. 175).

Роботу над підручником з історії України у двох томах (рос. «История Украинской ССР») було розпочато ще за життя Сталіна. У січні 1948 р. українські історики завершили перший варіант російськомовного тексту (Єкельчик, 2008, с. 157). Проєкт курував Інститут історії України Академії наук (там само, с. 179). Однак у зв'язку з тривалим рецензуванням тексту перший том було затверджено до друку лише 23 грудня 1953 р. У книгарнях він з'явився навесні 1954 р. — уже в умовах початку політичної лібералізації після смерті Сталіна 5 березня 1953 р. (там само, с. 174).

Отже, 1953 р. побачив світ підручник з історії України; 1956 р. було опубліковано перший том московської «Загальної історії мистецтв», а 1966 р., через 13 років після виходу підручника з історії України, — перший том шеститомної «Історії українського мистецтва». Обидва проєкти — як створення підручника з історії України, так і шеститомника з історії українського мистецтва — мають спільні особливості. Вони демонструють спробу істориків синтезувати національну модель історіописання з марксистською парадигмою, закріпленою ще в 1930-х рр.

Безсумнівно, поява видання 2025 р. «Заплатані історії мистецтва в Україні» є вагомим внеском у дослідження трансформацій, яких зазнали історія та теорія мистецтв у радянський період, та дисциплінарного становлення українського мистецтвознавства.

Мета статті — дослідити, яким способом тексти й документи, опубліковані під час «Кампанії проти натуралізму та формалізму» 1936 р., підживлювали дискусії про соціалістичний реалізм — проблема формалізму / натуралізму в мистецтві та репрезентація реальності художнім образом — через перепублікації та переклади з російської українською мовою (Гаєвський, 1936).

Виклад основного матеріалу дослідження. Карл Маркс у своїх ранніх рукописах 1844 р. писав: «Проте політична економія бачить у робітникові лише робочу тварину, лише худобу, потреби якої зведені до найнеобхідніших фізичних потреб» (Маркс & Енгельс, 1973, с. 493). Людина, за висловом Маркса, «позбавляється не тільки

людських потреб — вона втрачає навіть тваринні потреби» (там само, с. 559).

Згідно з теорією Маркса, «скасування приватної власності означає повну емансипацію всіх людських почуттів і властивостей; але воно є цією емансипацією саме тому, що почуття і властивості ці стали *людськими* як у суб'єктивному, так і в об'єктивному розумінні. Око стало *людським* оком так само як його *об'єкт* став суспільним, *людським* об'єктом, створеним людиною для людини» (Маркс & Енгельс, 1973, с. 550).

Радянські філософи й естетики, спираючись на твердження Маркса про залежність «емансипації почуттів і властивостей» від «скасування приватної власності», осмислювали «радянський простір» як місце, де відбувалося становлення людини — тобто перетворення людини-тварини / людини-товару на людину. Саме завдяки «переходу» від капіталістичної до комуністичної (соціалізм як нижча стадія комунізму) суспільно-економічної формації ставав можливим «могутній розквіт всіх творчих здібностей мільйонів» (Гаєвський, 1936, с. 7).

Новою ознакою радянської людини постало «прагнення до творчості» та «жадоба культури» (Гаєвський, 1936, с. 7). Анонімний автор тексту, опублікованого в газеті «Комуніст» 1936 р., згадував Павла Постишева — другого секретаря ЦК КП(б) України, який «на пленумі Спілки радянських письменників України» натхненно говорив: «Послухайте пісні, створені народами Союзу за роки революції, побувайте на виставках масового образотворчого мистецтва, на олімпіадах самодіяльної творчості, на наших стадіонах, — скрізь ви побачите могутній розмах масової творчості. Так живуть, так будують, так співають, так творять визволені народи нашої великої радянської країни» (там само, с. 15).

Збірник «Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві» за редакцією Федора Гаєвського, опублікований у Києві 1936 р. видавництвом «Мистецтво», є зібранням текстів, що походять з українських періодичних видань — «Комуніст», «Вісті» (ВУЦВК), — а також перекладів українською мовою статей із російської преси: «Правда», «Комсомольська правда», «Архітектурна газета» та «Кіно». Майже половину текстів збірника — дев'ять із дев'ятнадцяти — становлять переклади зі щоденної центральної

газети більшовицької партії «Правди». Усі тексти збірника, включно зі стенограмою промови Платона Керженцева, були опубліковані 1936 р. Лише один із них не містить вказівки на походження, рік і місце первинного видання.

Ці тексти супроводжували «Кампанію проти натуралізму та формалізму» 1936 р. — заходи, у межах яких формалізм і натуралізм стали звинуваченнями, що слугували підставою для арештів та вбивств художників. Стаття, яка поклала початок антиформалістській й антинатуралістській кампанії та увійшла до українського збірника, — це текст невідомого анонімного автора «Сумбур замість музики», вперше опублікований 28 січня 1936 р. в центральній партійній газеті «Правда».

Принаймні один подібний збірник із текстами 1936 р. було опубліковано в Москві 1937 р. (Против формализма и натурализма в искусстве, 1937). Із московським виданням в українському збірнику збігаються вісім текстів. Текст Володимира Кеменова «Проти формалізму та натуралізму в живописі» в українській версії перекладено з помилкою: у збірнику під редакцією Гаєвського назва передана як «Про натуралізм в живопису» (Гаєвський, 1936).

У цих текстах автори, основуючись на цита-тах з праць Володимира Леніна, Карла Маркса та Фрідріха Енгельса, зводили марксистське вчення й естетику до жорсткої ідеологічної догми, що не допускала жодних «ухилів» і використовувалася як інструмент легітимації та консолідації претензій на абсолютне панування (Гофф, 2018).

У збірнику «Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві» 1936 р. йдеться про те, що, відповідно до проголошених категорій «партійності» (визначення сформулював Володимир Ленін 1905 р.) та «ідейності», твори мистецтва мали публічно підтверджувати провідну роль комуністичної партії, сприяти руху до ідеї обіцяного комунізму, зображувати революційну боротьбу, партію та її вождів (приклад — роботи Ісаака Бродського). «Правильність, ідеологія, політика — вони повинні бути в душі, в крові художника і проявлятися в самих художніх образах», — писав Юзеф Юзовський у «Правді» 1936 р. (Гаєвський, 1936, с. 98). Автори (здебільшого анонімні) критикували художників за

слабкість сценаріїв і репертуару, буржуазну ліvizну та «лівацьку потворність творів».

У тексті 2007 р. Юлія Півторак виокремила негативні та позитивні прикметники, якими автори 1930-х рр. описували якість творів мистецтва (Півторак, 2007). «Типовість», «ідейність», «народність» увійшли до класифікації Півторак як позначки «радянськості» — позитивні означення, характерні для радянської мистецької публіцистики.

Зібрані тексти в збірці 1936 р. «Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві» специфічним чином — відкидаючи формалізм та натуралізм — формулюють метод соцреалізму. З 1936 р. критики розглядали формалізм здебільшого як форму модерністського мистецтва та частину буржуазної культури, тоді як натуралізм уважали вульгарним, позбавленим художньої форми «фотографічним» зображенням світу (Silina, 2016, р. 92).

Формалістично-натуралістичний орієнтир соцреалізму, як зазначав український дослідник Ларіон Лозовий, передбачав вимогу «облишити модерністські загравання з колірними гаммами й пропорціями, водночас уникаючи надто прямого, “документального” віддзеркалення емпіричної реальності» (Лозовий, 2017).

У перевиданні видавництва «Дух і Літера» 2008 р. «Кобзаря», ілюстрованого роботами Василя Седляра, Артур Рудзицький наводить уривки з доповіді першого заступника наркома освіти Андрія Хвилі на Першому Пленумі Оргбюро Спілки радянських художників і скульпторів УСРР (листопад — початок грудня 1933 р.). Хвиля критикував картину Седляра «Дніпрельстан», оскільки її «автор перебуває під великим впливом бойчукізму, формалізму» (Рудзицький, 2008, с. 525). На тому самому пленумі Хвиля, як передає дослідник Сергій Білокінь, зазначив: «(...) треба рішуче висловитись проти такої трактовки, проти такого формалістичного підходу, якого припустився тов. Седляр, оформлюючи “Кобзаря”» (Білокінь, 2003).

Навіть після вбивства Михайла Бойчука, у післясталінський період, чиновники продовжували збирати документи, які свідчили про бойчукістський формалізм. Серед цих документів зберігся відгук голови Спілки художників УСРР

Михайла Дерегуса 1957 р., у якому він стверджував, що бойчукісти дотримували формалістичного напрямку (Дерегус, 1957).

У тексті передмови до каталогу VI Всеукраїнської художньої виставки 1935 р. йдеться: «(...) Можна було б навести ряд ілюстрацій з робіт Бойчука, Рокицького, Шехтмана, Петрицького, Седляра та ін. (...) Цілком ясно, що ці художники шкідливо впливали на нашу художню молодь, прищеплюючи формалізм. (...) 23 квітня 1932 року, після листопадового пленуму ЦК КП(б) 1933 р., на художньому фронті почалася дійсна перебудова. Були остаточно викриті націоналістичні, формалістичні роботи окремих художників. (...)» (Литвинець, 2016, с. 15–16). Отже, принаймні з 1935 р., згідно з текстом передмови до каталогу, бойчукістів — Михайла Бойчука та його учнів — почали звинувачувати не лише у формалізмі, а й у націоналізмі, не пояснюючи детально, у чому саме це проявлялося в їхній творчості.

Одним з результатів «Кампанії проти формалізму і натуралізму» 1936 р. стало виключення з художніх музеїв картин «знеславлених художників» (Silina, 2016, р. 100). У Національному художньому музеї України (тоді Державному українському музеї) 1937 р. був створений Спеціальний секретний фонд. До Спецфонду потрапляли твори з музеїв Харкова, Одеси, Києва, Полтави та зі спецфонду Української художньої виставки (УХВ) (Литвинець, 2016, с. 5).

Керівник музею отримував таємне розпорядження від Управління у справах мистецтв при Раді народних комісарів УРСР щодо обов'язкового вилучення формалістичних, політично та ідеологічно шкідливих творів (Литвинець, 2016, с. 5). Після цього при кожному музеї створювали комісію, до складу якої мав входити щонайменше один представник органів НКВС (там само, с. 5). Комісія визначала, які твори з музейної колекції підлягали переданню до Спецфонду (Литвинець, 2016, с. 5).

Інвентарну книгу Національного художнього музею України заповнювали поспіхом, українською та російською мовами, з численними помилками й неточностями у вказаних розмірах, техніках і матеріалах (Литвинець, 2016, с. 6). Із усіх документів (актів), що мали б фіксувати

процес вилучення творів із колекції Національного художнього музею до Спецфонду, зберігся лише один — від 8 вересня 1937 р. (Литвинець, 2016, с. 6). Утім, у цьому документі йдеться не про вилучення, а про знищення творів бойчукістів, які на той час уже перебували у Спецфонді НХМУ. В акті зазначено, що «(...) Комісія (...) переглянула твори ворогів народу Падалки, Седляра, Гвоздика, Ліпковського, Нелепінської-Бойчук та Діндо (...) подані на розгляд комісії з спецфонду Державного українського музею, встановлює: що зазначені твори являються за своїм контрреволюційним бойчуківським формалістичним методом шкідливими, спотворюють нашу соціалістичну дійсність, дають фальшиві образи Радянських людей ніякої художньої та музейної цінності не мають і як твори ворогів народу підлягають знищенню» (Литвинець, 2016, с. 6).

Таким способом, українських художників, зокрема бойчукістів, в 1930-х рр. переслідували у зв'язку зі звинуваченнями, висунутими під час «Кампанії проти формалізму і натуралізму» 1936 р. Документи Національного художнього музею України свідчать, що твори бойчукістів були вилучені разом з іншими до Спецфонду через формалістичні ознаки, які ті мали. Проте ще раніше — 13 липня, приблизно за два місяці до публікації акту від 8 вересня 1937 р. — Михайла Бойчука, Івана Падалку та Василя Седляра було розстріляно за іншим звинуваченням.

Команда Соломона Гольдмана заарештувала Михайла Бойчука та Василя Седляра 23 листопада 1936 р. — у рік розгортання «Кампанії проти натуралізму та формалізму». Документ про утримання журналіста та редактора газети «Вісті ВУЦВК» Феодосія Тарана-Гончаренка вказує на те, що Соломон Гольдман був оперативно уповноваженим 4-го відділу УДБ НКВС УСРР (Гольдман та ін., 1937). Після арешту бойчукістів і проведених допитів офіцери уточнили звинувачення: вони стосувалися використання художниками українських національних форм — ліній, матеріалів та навіть сюжетів, що різними способами нагадували українське мистецтво.

У протоколі допиту Василя Седляра від 11 січня 1937 р. зазначено, що той зізнався, що

контрреволюційний, націоналістичний зміст їхньої діяльності стосувався стилю, прищепленого звичаями і традиціями українського національного та світового мистецтва (Lucento, 2023, р. 24–25). Таке мистецтво, очевидно, сам Йосип Сталін і партійні чиновники вважали загрозою, оскільки на допиті офіцери вказували, що національні традиції учасники «контрреволюційної» бойчукістської організації використали для зміцнення українсько-сепаратистських націоналістичних позицій щодо стилю, який став протиставленням російській художній культурі та суперечив завданням соціалістичного реалізму (там само, р. 25).

Зізнання Седляра у використанні українських національних стильових форм, які становили загрозу «всій російській художній культурі та завданням соцреалізму», стали причинами засудження Бойчука та Седляра в антирадянському тероризмі — націоналістичному сепаратизмі, фашистському саботажі та антиросійських діях (Lucento, 2023, р. 25).

У наказі вироку Військової колегії Верховного Суду СРСР від 13 липня 1937 р. зазначено, що Бойчук є винним, оскільки з 1934 р. був активним учасником націоналістичної, фашистської та контрреволюційної організації, що діяла в Україні (Рычков та ін., 1937). Разом з Михайлом Бойчуком і Василем Седлярем засуджений був Іван Падалка. Усіх трьох розстріляли 13 липня 1937 р. До 1939 р. НКВС знищило всіх інших бойчукістів, заарештованих під час розпалу терору в Україні.

Переслідування бойчукістів дослідниця Ангеліна Лусенто пояснює українофобією самих працівників ДПУ (Державного політичного управління) та прагненням партії ліквідувати «розгорнуту» українізацію (Lucento, 2023, р. 27). З 1937 р. партія почала сприяти русоцентризму в радянській культурі, що втілювалося в переважанні російської національної форми та ідентичності над національними формами та ідентичністю всіх інших громадян СРСР (там само, р. 25).

Марія Сіліна вказує, що насправді митців наприкінці 1930-х рр. репресували незалежно від їхньої творчості та мистецької спадщини (Silina, 2016, р. 104). Жертви «Кампанії проти натуралізму та формалізму» не завжди були пов'язані з

натуралізмом чи формалізмом. Художників / художниць переслідували переважно у зв'язку з політичною приналежністю (там само). Стилiстичні терміни, висновує Марія Сіліна, були лише прикриттям для приховування політичних чисток (там само).

Підсумок Сіліної подібний до міркувань української дослідниці Людмили Соколюк. Науковиця писала, що «український буржуазний націоналізм приховувався під ширмою формалізму» (Соколюк, 2014, с. 221). Отже, звинувачення бойчукістів у формалізмі слід вважати атакою, пов'язаною з походженням і національністю митців / мисткинь.

Перечитування свідчень допитів художників / художниць кола Михайла Бойчука демонструє зміну звинувачень, спрямованих проти бойчукістів. У 1933 р. бойчукістів звинувачували у формалізмі; 1935 р. — у формалізмі та націоналізмі; 1937 р. — зрештою, у використанні національних форм, які зміцнюють український сепаратизм. Попри те, що звинувачення бойчукістів стосувалися передусім формалістичних ознак їхнього мистецтва, Бойчука, Седяра та Падалку засуджують за участь у націоналістичній, фашистській і контрреволюційній організації.

Партійні чиновники у фресковому монументальному мистецтві бойчукістів з традиційними декоративними орнаментами та зображенням домодерних форм аграрної спільноти, разом з популярністю та визнанням митців / мисткинь кола Михайла Бойчука, вбачали загрозу, здатну стимулювати національне повстання, підірвати радянську владу й насильницьку колективізацію (Lucento, 2023, р. 28).

Гольдману та його офіцерам вдалося перетворити окремі сільські мотиви та народні зразки, яким бойчукісти віддавали перевагу, на приклади того, чим не повинен бути соцреалізм в Україні (Lucento, 2023, р. 4).

Отже, одним із завдань збірника за редакторства Гаєвського є публічна критика художніх робіт у зв'язку з наявністю формалістичних і / або натуралістських ознак.

Проте інша його мета — з'ясування відносин художника / художниці з реальністю. З одного боку, автори текстів стверджували, що художники не повинні «викривлювати історичну

правду», а з іншого — вимагали від них «уяви» та «догадок» у створенні художніх «характерів» і «типів» (Гаєвський, 1936, с. 137). Естетика, яка обстоює необхідність художньої «уяви» й «догадки», є близькою до тієї, яку розробляв колектив авторів / авторок щомісячного журналу з історії літератури, літературної критики й марксистської теорії «Літературний критик» — Михайло Ліфшиць, Дьйордь Лукач та Олена Усієвич. Журнал існував з 1933 р. до 1940 р., коли постанова ЦК ВКП(б) заборонила його. Сталінська реакція на інтелектуальні напрями, що ґрунтувались на ідеях Маркса, але суперечили владній ідеології, призвела до політичних «чисток» і переслідування дослідників (Гофф, 2018). Співпраця Михайла Ліфшиця з Дьйордем Лукачем почалася на початку 1930-х рр. (після їхнього знайомства в Москві в Інституті Маркса й Енгельса) і тривала 15 років, а їхнє спілкування (зокрема і листування) — до смерті Лукача в Будапешті 1971 р. Це позначилося на мисленні Ліфшиця: естетичні категорії, які він розробляв, насамперед запозичені з текстів Лукача.

Реалістичний твір мистецтва, згідно з Дьйордем Лукачем та Михайлом Ліфшицем, не є документальним чи натуралістичним. Щоб відобразити істину через художній твір, художник / художниця має винайти «косі, гномічні, ієрогліфічні способи передачі “першої” реальності в “другу”, “фіктивну реальність”» (Chukhrov, 2020, р. 211). Ілюзія мистецтва є «умовністю», або, як її ще називає Ліфшиць, «гномікою» (Лифшиц, 2004, с. 383). Твір мистецтва зображує «змінену, перероблену, ідеалізовану дійсність» і тому перетворюється з документа на художній твір (там само, с. 354). Гномічний твір мистецтва «є дзеркалом світу, яке показує йому, що добре, а що погано» (там само, с. 504). Пізнання істини глядачем вможливорює присутність «ілюзії» або «гноміки» у творі мистецтва. Мистецтво в такий спосіб «дає нам те, чого бракує в житті» та є «творчим керівництвом серед фальші» (там само, с. 354).

Термін «ілюзії», на який у своїх текстах посилався Михайло Ліфшиць, означав міметичне завдання наслідування та відтворення природи, що досягло свого граничного значення в ХІХ ст. (Belting, 2003, р. 145). У ХVІ–ХVІІ ст. мімесис, у

зв'язку зі специфічною інтерпретацією «Поетики» Арістотеля, означав наслідування природи. Йоганн Вінкельман у 1759 р. ввів розрізнення між «копіюванням» і «наслідуванням»: «Особисто я виступаю проти копіювання (нім. das Nachmachen), а не проти наслідування (нім. die Nachahmung). Під першим я розумію рабське калькування (нім. knechtische Folge), тоді як у цьому [другому] об'єкт наслідування, якщо підійти до нього з розумом, може прийняти начебто нову природу і стати чимось самобутнім (нім. gleichsam eine andere natur annehmen und etwas eigenes werden)» (Ліхтенштейн & Декюльт, 2022, с. 413).

Цитуючи Йоганна Гете, термін «нової» природи використала радянська дослідниця Ніна Дмитрієва в публікації 1962 р. «Зображення і слово»: «Художник, вдячний природі, яка створила і його самого, приносить їй... назад певну другу природу, але природу, народжену з почуття та думки, природу завершену людиною» (Дмитрієва, 1962, с. 14).

Згідно з науковицею, художник / художниця не «відтворює» (рос. «воспроизводит») природу в значенні вінкельманівського копіювання, а наслідує — створює «другу» або «нову» природу (там само, с. 56).

Це узагальнення з тексту Дмитрієвої спрямовує до висновку Кеті Чухров стосовно естетики Михайла Ліфшиця. Основоположне переконання радянської марксистської естетики полягає в тому, що між реальністю та її образом повинна зберігатися різниця, прозір. Відсутність образу реальності — «другої», «вигаданої», «гномічної», «фіктивної» реальності — означатиме непізнаність «першої» або «справжньої» реальності (Chukhrov, 2020, р. 170).

Зрештою, принципи радянської марксистської естетики Михайла Ліфшиця, Дьйордя Лукача й Олени Усієвич близькі до сучасної лівої естетики. Ален Бадью в опублікованому у 2005 р. «Столітті» стверджував, що «мистецтво являє собою зустріч з реальним через продемонстровані засоби вигадки» (Бадью, 2019, с. 73). Жак Рансьєр, зі свого боку, визначав художні образи як операції, що породжують зсув і несхожість (Rancière, 2007, р. 7).

Висновки. Історіографія дослідження охоплює праці Клементя Грінберга, Теодора Адорно, Бен'яміна Бухло, у яких автори оцінювали соціалістичний реалізм негативно у зв'язку з його прив'язаністю до політично репресивної ідеології. Основоположною працею, у якій радянське мистецтво розглядається як залежне від економічного контексту, є дослідження Кеті Чухров 2020 р. «Практикування добра: бажання і нудьга в радянському соціалізмі». Згідно з Чухров, радянські художники створювали твори мистецтва в «специфічному» економічному контексті — економіці, у якій скасована приватна власність. У центрі уваги українських дослідників — неофіційне мистецтво 1960-х рр. і радянські мозаїки в Україні. Цим темам присвячено переважну кількість останніх публікацій.

Збірник 1936 р. «Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві», основну частину якого становлять переклади з російських офіційних періодичних видань українською мовою, відображає офіційну сталінську естетику.

Метод соціалістичного реалізму є відносним, адже його значення визначається насамперед тим, що він заперечував. Збірник критикував формалістичні й натуралістичні форми в мистецтві, тоді як інші документи, зокрема протоколи допитів українських художників бойчукістів, свідчать, що естетика соціалістичного реалізму засуджувала і націоналістичні форми.

Автори збірника 1936 р. вказували, що зображення реальності потребує «правдивості», проте інколи наполягали на необхідності «уяви», «догадки» чи «вигадки» художника / художниці. Продукуючи за допомогою художнього образу фікцію чи ілюзію реальності мистецтво увиднює різницю між (реальною) дійсністю та (фіктивним) твором. Лише тоді мистецтво здатне створити умови для пізнання істини та перетворення самої реальності. Цю ідею остаточно сформулювали філософи й марксистські критики Михайло Ліфшиць, Дьйордь Лукач, Олена Усієвич, яких об'єднав журнал «Літературний критик». Проте в збірнику 1936 р. ідеї гуртка авторів / авторок журналу представлені вкрай слабо. Самих авторів / авторок переслідувала більшовицька влада.

Таким способом визначення соціалістичного реалізму одночасно охоплювали як правдиве відображення реальності, так і відтворення мистецтвом її неподібності — як сутності самого методу. Специфіка та методологія соціалістичного реалізму, згідно з текстами збірника 1936 р. «Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві», постають мінливими та нестабіль-

ними, сповненими глибоких суперечностей і конфліктів.

Перспективи подальших досліджень. Наступні дослідження мають зосередитися на вивченні історії читання естетики й критики, щоб з'ясувати значення текстів 1930-х рр. у практиках українських художників / художниць радянського періоду.

Список посилань

- Адорно, Т. (2002). *Теорія естетики* (П. Тарашук, Пер.). Видавництво Соломії Павличко «Основи». (Вперше опубліковано 1970)
- Бадью, А. (2019). *Століття* (А. Репа, Пер.). Видавництво Анетти Антоненко. (Вперше опубліковано 2005)
- Бадянова, К. (2019). Тетяна Яблонська. «Хліб». У К. Яковленко (Ред.), *Чому в українському мистецтві є великі художниці* (с. 120–127). Publish Pro. https://pinchukartcentre.org/files/2020/womenartists_ua.pdf
- Байцим, П. (2024). *Чипси: Українські наївні мозаїки, 1950–1990* (С. Нікіфоров, Іл.). IST Publishing.
- Білак, Х. (Ред.) (1999, Березень 3). *Соціалістичний реалізм і українська культура. Книга «Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу. Історія. Колекція. Експеримент»: матеріали наукової конференції*. Національний художній музей України, Київ, Україна. <https://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000014100>
- Білокінь, С. (2003). Голодомор і становлення соцреалізму як «творчого методу». *Персональний сайт історика Сергія Білокіня*. <https://www.s-bilokin.name/Culture/FamineRealism.html#Ref71>
- Гаєвський, Ф. (Ред.). (1936). *Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві*. Мистецтво. <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000018503>
- Герман, Л. (2019). Алла Горська. «Прапор перемоги» (або «Естафета»). У К. Яковленко (Ред.), *Чому в українському мистецтві є великі художниці* (с. 128–137). https://pinchukartcentre.org/files/2020/womenartists_ua.pdf
- Гольдман, С., Лифарь, Д., & Герзон, М. (1937). *Постанова про утримання редактора Феодосія Тарана-Гончаренка під вартою в спецкорпусі Київської в'язниці від 13 серпня 1937 р. (ГДА СБУ, Ф. 6, Спр. 38834, Т. 1). УГБ НКВД УССР*. <https://avr.org.ua/viewDoc/30489>
- Гофф, Я. (2018, Лютий 21). Між полюсами політики та теорії: розвиток академічного марксизму з 1960-х років до сьогодні (В. Артюх, Пер.). *Спільне*. <https://commons.com.ua/ru/mizh-polyusami-politiki-ta-teoriyi-rozvitok-akademichnogo-marksizmu-z-1960-h-rokiv-do-sogodennya/>
- Дерегус, М. (1957). *Відгук голови Спілки художників УССР товариша Деревуса про Бойчука Михайла Львовича від 16 червня 1957 р. (ГДА СБУ, Ф. 6, Спр. 46293, Т. 2.). Спілка художників УССР*. <https://avr.org.ua/viewDoc/29265>
- Дмитрієва, Н. (1962). *Изображение и слово*. Искусство.
- Добренко, Е., & Гюнтер, Х. (Ред.). (2000). *Соцреалистический канон*. Гуманитарное агентство «Академический проект».
- Скельчик, С. (2008). *Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві* (М. Климчук, Х. Чушак, Пер.). Критика. (Вперше опубліковано 2004)
- Литвинець, Ю. (Упоряд.) (2016). *Спецфонд 1937–1939. З колекції НХМУ: каталог*. Фенікс.
- Лифшиц, М. (1979). К спорам о реализме. У М. Лифшиц, *Мифология древняя и современная* (с. 497–554). Искусство.
- Лифшиц, М. (2004). *Что такое классика* (В. Арсланов, Ред.). Искусство — XXI век.
- Ліхтенштейн, Ж., & Декюльто, Е. (2022). Мімесис (В. Артюх, Пер.). У Б. Кассен (Ред.), *Європейський словник філософії: Лексикон неперекладностей* (Т. 1, с. 399–418). ДУХ І ЛІТЕРА. (Вперше опубліковано 2004)
- Лозовий, Л. (2017, Грудень 8). «У променях чорного світла»: спроба контекстуалізації двох художніх жестів. *Korydor*. http://korydor.in.ua/ua/context/sproba-kontekstualizatsiyi-dvoh-hudozhnih-zhestiv.html#_ftn5
- Маркс, К. (1973). Економічно-філософські рукописи 1844 року. У К. Маркс & Ф. Енгельс, *З ранніх творів* (с. 483–597). Видавництво політичної літератури України. (Вперше опубліковано 1932) https://hromadolib.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/12/marx_1844_manuskripte.pdf
- Наконечна, Л. (2017). Історія реформ Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури. *Курбасівські читання*, 12, 34–43.

- Півторак, Ю. (2007). Радянська мистецтвознавча публіцистика 1930-х — початку 1940-х років. *Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури*, 62, 51–56.
- Против формализма и натурализма в искусстве: Сборник статей.* (1937). ОГИЗ — ИЗОГИЗ. <https://tehne.com/library/protiv-formalizma-i-naturalizma-v-iskusstve-sbornik-statey-moskva-1937>
- Рычков, Н., Зарянов, И., Козловский, А., & Козлов, Н. (1937). *Вирок Військової колегії Верховного Суду СССР по справі Бойчука Михайла Львовича від 13 липня 1937 р.* (ГДА СБУ, Ф. 6., Спр. 46293, Т. 1.). Військова Колегія Верховного суду СССР. <https://avr.org.ua/viewDoc/29257>
- Скляренко, Г. (2018). Творчість Тетяни Яблонської (1917–2005): особистий шлях в історії радянського живопису. У Г. Скляренко, *Українські художники: з відлиги до незалежності у 2-х кн.* (Кн. 1, с. 19–46). ArtHuss.
- Соколюк, Л. (2014). *Михайло Бойчук та його школа.* Видавець Савчук О. О.
- Чухров, К. (2012). Советская материальная культура и социалистическая этика в московском концептуализме. *[Транслит]: литературно-критический альманах*, 10/11, 70–77. <https://issuu.com/streetuniver/docs/100/7>
- Шевченко, Т. (2008). *Кобзар* (А. Рудзицький, Є. Нахлік, Упоряд.; В. Седляр, Іл.). Дух і Літера. (Вперше опубліковано 1931) https://issuu.com/duh-i-litera/docs/kobzar_extract_black-white
- Baitsym, P. (2020). *Art for Architecture: Soviet Modernist Mosaics from 1960 to 1990* (Ye. Nikiforov, Illus.). DOM Publishers.
- Belting, H. (2003). *Art History after Modernism* (C. Saltzweid, M. Cohen, K. J. Northcott, Trans.). University of Chicago Press. (Original work published 1995)
- Bürger, P. (1984). *Theory of the Avant-Garde* (M. Shaw, Trans.). University of Minnesota Press. (Original work published 1974)
- Chukhrov, K. (2020). *Practicing the Good: Desire and Boredom in Soviet Socialism.* University of Minnesota Press.
- Demchuk, S. (2020). The influence of the Vienna School of Art History on Soviet and post-Soviet historiography: Bruegel's case. *Journal of Art Historiography*, 23, 1–19.
- Demchuk, S. (2021). The Mannerist 'revolution', Dvořák and Soviet Art History. *Journal of Art Historiography*, 25, 1–15. <https://doi.org/10.48352/uobxjah.00003473>
- Demchuk, S., & Levchenko, I. (Eds.). (2025). *Entangled Art Histories in Ukraine.* Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781032708676>
- Dobrenko, E., & Naiman, E. (Eds.). (2003). *The Landscape of Stalinism: the Art and Ideology of Soviet Space.* University of Washington Press.
- Elkins, J. (2021). *The End of Diversity. North Atlantic Art History and Its Alternatives in Art Historical Writing.* De Gruyter.
- Elkins, J. (2024). *Stories of Art. 2nd Edition.* Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781032696096>
- Foster, H., Kraus, R., Bois, Y-A., Buchloh B. H. D., & Joselit D. (2016). *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism. 3rd edition.* Thames & Hudson Ltd.
- Greenberg, C. (1989). Avant-Garde and Kitsch. In C. Greenberg, *Art and Culture: critical essays* (pp. 3–33). Beacon Press. (Original work published 1961)
- Herman, L., & Balashova, O. (Eds.). (2017). *Decommunized: Ukrainian Soviet Mosaics* (Ye. Nikiforov, Illus.). Osnovy Publishing, DOM Publishers.
- Herman, L., & Balashova, O. (Eds.). (2020). *The Art of Ukrainian Sixties.* Osnovy Publishing.
- Krauss, R. (1985). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths.* MIT Press.
- Lucento, A. (2023). The NKVD and the Political Origins of Socialist Realism: The Persecution of the Boichukisty in Ukraine. In M. David-Fox (Ed.), *The Secret Police and the Soviet System: New Archival Investigations* (pp. 48–80). University of Pittsburgh Press. <https://doi.org/10.2307/jj.6380594.6>
- Novikova, O. (2025). A revival of Ukrainian art history? Entangled paths of the six-volume “History of Ukrainian Art” (1966–1970). In S. Demchuk, I. Levchenko (Eds.), *Entangled Art Histories in Ukraine* (pp. 177–189). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781032708676>
- Rancière, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique.* Éditions Galilée.
- Rancière, J. (2007). *The Future of the Image.* Verso.
- Silina, M. (2016). The Struggle Against Naturalism: Soviet Art from the 1920s to the 1950s. *Racarr*, 41, 91–104. <https://doi.org/10.7202/1038074ar>

References

- Adorno, T. (2002). *Theory of Aesthetics* (P. Tarashchuk, Trans.). Vydavnytstvo Solomii Pavlychko “Osnovy”. (Original work published 1970) [In Ukrainian].
- Badiou, A. (2019). *The Century* (A. Repa, Trans.). Vydavnytstvo Anetty Antonenko. (Original work published 2005) [In Ukrainian].

- Badianova, K. (2019). Tetiana Yablonska. "Khlib". In K. Yakovlenko (Ed.), *Why Are There Great Women Artists in Ukrainian Art* (pp. 120–127). Publish Pro. https://pinchukartcentre.org/files/2020/womenartists_ua.pdf. [In Ukrainian].
- Baitsym, P. (2024). *Chips: Ukrainian Naïve Mosaics, 1950–1990* (Yevhen Nikiforov, Illus.). IST Publishing. [In Ukrainian].
- Bilak, Kh. (Ed.). (1999, March 3). *Socialist Realism and Ukrainian Culture. The book "Realism and Socialist Realism in the Ukrainian Painting of the Soviet Era. History. Collection. Experiment": Proceedings of the Academic Conference*. Natsionalnyi khudozhnii muzei Ukrainy, Kyiv, Ukraine. <https://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000014100>. [In Ukrainian].
- Bilokin, S. (2003). *The Holodomor and the Formation of Socialist Realism as a "Creative Method"*. Personal website of historian Serhii Bilokin. <https://www.s-bilokin.name/Culture/FamineRealism.html#Ref71>. [In Ukrainian].
- Haievskyi, F. (Ed.). (1936). *Against Formalism, Naturalism and Simplification in Art*. Mystetstvo. <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000018503>. [In Ukrainian].
- Herman, L. (2019). Alla Horska. "The Banner of Victory" (or "The Relay"). In K. Yakovlenko (Ed.), *Why Are There Great Women Artists in Ukrainian Art* (pp. 128–137). https://pinchukartcentre.org/files/2020/womenartists_ua.pdf. [In Ukrainian].
- Goldman, S., Lifar, D., & Gerzon, M. (1937). *Decree on the Detention of Editor Feodosii Taran-Honcharenko in the Special Compound of the Kyiv Prison, August 13, 1937* (HDA SBU, F. 6, Spr. 38834, T. 1). UGB NKVD USSR. <https://avr.org.ua/viewDoc/30489>. [In Russian].
- Goff, Ya. (2018, February 21). *Between the Poles of Politics and Theory: The Development of Academic Marxism from the 1960s to the Present* (V. Artiukh, Trans.). *Spilne*. <https://commons.com.ua/ru/mizh-polyusami-politiki-ta-teoriyi-rozvitok-akademichnogo-marksizmu-z-1960-h-rokiv-do-sogodennya/>. [In Ukrainian].
- Derehus, M. (1957). *Response from the Head of the Union of Artists of the Ukrainian SSR, Comrade Derehus, Regarding Mykhailo Lvivovych Boichuk, June 16, 1957* (HDA SBU, F. 6, Spr. 46293, Vol. 2). Spilka khudozhnykiv URSR. <https://avr.org.ua/viewDoc/29265>. [In Russian].
- Dmitrieva, N. (1962). *Image and Word*. Iskustvo. [In Russian].
- Dobrenko, E., & Gunther, H. (Eds.). (2000). *The Socialist Realist Canon*. Gumanitarnoe agentstvo "Akademicheskii proekt". [In Russian].
- Yekelchuk, S. (2008). *Empire of Memory: Russian-Ukrainian Relations in Soviet Historical Imagination* (M. Klymchuk & Kh. Chushak, Trans.). Krytyka. (Original work published 2004) [In Ukrainian].
- Lytvynets, Yu. (Comp.). (2016). *Special Collection 1937–1939. From the Collection of the National Art Museum of Ukraine: Catalogue*. Fenyks. [In Ukrainian].
- Lifshits, M. (1979). On the Debates about Realism. In M. Lifshits, *Mythology Ancient and Modern* (pp. 497–554). Iskustvo. [In Russian].
- Lifshits, M. (2004). *What Is a Classic* (V. Arslanov, Ed.). Iskustvo — XXI vek. [In Russian].
- Lichtenstein, J., & Decultot, E. (2022). *Mimesis* (V. Artiukh, Trans.). In B. Kassen (Ed.), *European Dictionary of Philosophy: A Lexicon of Untranslatability* (Vol. 1, pp. 399–418). DUKH I LITERA. (Original work published 2004) [In Ukrainian].
- Lozovyi, L. (2017, December 8). "In the Rays of Black Light": An Attempt to Contextualize Two Artistic Gestures. *Korydor*. http://korydor.in.ua/ua/context/sproba-kontekstualizatsiyi-dvoh-hudozhnih-zhestiv.html#_ftn5. [In Ukrainian].
- Marx, K. (1973). Economic and Philosophic Manuscripts of 1844. In K. Marx & F. Engels, *From the Early Works* (pp. 483–597). Vydavnytstvo politychnoi literatury Ukrainy. (Original work published 1932) https://hromadalib.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/12/marx_1844_manuskripte.pdf. [In Ukrainian].
- Nakonechna, L. (2017). History of Reforms of the National Academy of Fine Arts and Architecture. *Kurbasivski chytannia*, 12, 34–43. [In Ukrainian].
- Pivtorak, Yu. (2007). Soviet Art Criticism Journalism of the 1930s — Early 1940s. *Naukovi zapysky NaUKMA. Teoriia ta istoriia kultury*, 62, 51–56. [In Ukrainian].
- Against Formalism and Naturalism in Art: A Collection of Essays*. (1937). OGIZ — IZOGIZ. <https://tehne.com/library/protiv-formalizma-i-naturalizma-v-iskusstve-sbornik-statey-moskva-1937>. [In Ukrainian].
- Rychkov, N., Zarianov, I., Kozlovskii, A., & Kozlov, N. (1937). *Sentence of the Military Collegium of the Supreme Court of the USSR in the Case of Mykhailo Lvivovych Boichuk, July 13, 1937* (HDA SBU, F. 6, Spr. 46293, Vol. 1.). Military Collegium of the Supreme Court of the USSR. <https://avr.org.ua/viewDoc/29257>. [In Russian].

- Skliarenko, H. (2018). The Work of Tetiana Yablonska (1917–2005): A Personal Path in the History of Soviet Painting. In H. Skliarenko, *Ukrainski khudozhnyky: z vidlyhy do nezalezhnosti u 2-kh tomakh*. (Vol. 1, pp. 19–46). ArtHuss. [In Ukrainian].
- Sokoliuk, L. (2014). *Mykhailo Boichuk and His School*. Vydavets Savchuk O. O. [In Ukrainian].
- Chukhrov, K. (2012). *Soviet Material Culture and Socialist Ethics in Moscow Conceptualism*. [Translit]: *Literary and Critical Almanac*, 10/11, 70–77. <https://issuu.com/streetuniver/docs/100/7>. [In Russian].
- Shevchenko, T. (2008). *Kobzar* (A. Rudzitskyi & Ye. Nakhlik, Comp.; V. Sedliar, Illus.). DUKH I LITERA. (Original work published 1931) https://issuu.com/duh-i-litera/docs/kobzar_extract_black-white. [In Ukrainian].
- Baitsym, P. (2020). *Art for Architecture: Soviet Modernist Mosaics from 1960 to 1990* (Ye. Nikiforov, Illus.). DOM Publishers. [In English].
- Belting, H. (2003). *Art History after Modernism* (C. Saltzweid, M. Cohen, K. J. Northcott, Trans.). University of Chicago Press. (Original work published 1995) [In English].
- Bürger, P. (1984). *Theory of the Avant-Garde* (M. Shaw, Trans.). University of Minnesota Press. (Original work published 1974) [In English].
- Chukhrov, K. (2020). *Practicing the Good: Desire and Boredom in Soviet Socialism*. University of Minnesota Press. [In English].
- Demchuk, S. (2020). The influence of the Vienna School of Art History on Soviet and post-Soviet historiography: Bruegel's case. *Journal of Art Historiography*, 23, 1–19. [In English].
- Demchuk, S. (2021). The Mannerist 'revolution', Dvořák and Soviet Art History. *Journal of Art Historiography*, 25, 1–15. <https://doi.org/10.48352/uobxjah.00003473>. [In English].
- Demchuk, S., & Levchenko, I. (Eds.). (2025). *Entangled Art Histories in Ukraine*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781032708676>. [In English].
- Dobrenko, E., & Naiman, E. (Eds.). (2003). *The Landscape of Stalinism: the Art and Ideology of Soviet Space*. University of Washington Press. [In English].
- Elkins, J. (2021). *The End of Diversity. North Atlantic Art History and Its Alternatives in Art Historical Writing*. De Gruyter. [In English].
- Elkins, J. (2024). *Stories of Art. 2nd Edition*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781032696096>. [In English].
- Foster, H., Kraus, R., Bois, Y-A., Buchloh B. H. D., & Joselit D. (2016). *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism. 3rd edition*. Thames & Hudson Ltd. [In English].
- Greenberg, C. (1989). Avant-Garde and Kitsch. In C. Greenberg, *Art and Culture: critical essays* (pp. 3–33). Beacon Press. (Original work published 1961) [In English].
- Herman, L., & Balashova, O. (Eds.). (2017). *Decommunized: Ukrainian Soviet Mosaics* (Ye. Nikiforov, Illus.). Osnovy Publishing, DOM Publishers. [In English].
- Herman, L., & Balashova, O. (Eds.). (2020). *The Art of Ukrainian Sixties*. Osnovy Publishing. [In English].
- Krauss, R. (1985). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. MIT Press. [In English].
- Lucento, A. (2023). The NKVD and the Political Origins of Socialist Realism: The Persecution of the Boichukisty in Ukraine. In M. David-Fox (Ed.), *The Secret Police and the Soviet System: New Archival Investigations* (pp. 48–80). University of Pittsburgh Press. <https://doi.org/10.2307/jj.6380594>. [In English].
- Novikova, O. (2025). A revival of Ukrainian art history? Entangled paths of the six-volume «History of Ukrainian Art» (1966–1970). In S. Demchuk, I. Levchenko (Eds.), *Entangled Art Histories in Ukraine* (pp. 177–189). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781032708676>. [In English].
- Rancière, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Éditions Galilée. [In French].
- Rancière, J. (2007). *The Future of the Image*. Verso. [In English].
- Silina, M. (2016). The Struggle Against Naturalism: Soviet Art from the 1920s to the 1950s. *Racar*, 41, 91–104. <https://doi.org/10.7202/1038074ar>. [In English].

Надійшла до редколегії 13.02.2025

Н. С. Бірюк

аспірантка, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, м. Київ, Україна

N. Biriuk

postgraduate student, Modern Art Research Institute, National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv, Ukraine