

## Монументальне мистецтво як засіб конструювання історичної пам'яті в радянській Україні

Інна Петрова (ORCID 0000-0001-9095-1931)

Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука (Україна)

Ольга Хромова (ORCID 0000-0002-5445-4230)

Державний університет інфраструктури та технологій (Україна)

### АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена дослідженню конструювання історичної пам'яті в УРСР засобами монументального мистецтва. Підкреслено актуальність цієї проблеми в контексті гібридної війни Росії проти України, в якій наявність в суспільстві радянської моделі історичної пам'яті тривалий час є предметом маніпуляцій та слугує цілям виправдання агресії проти нашої держави. Оскільки наративи історичної пам'яті потребують зовнішнього проявлення в творах мистецтва та створенні відповідних місць пам'яті, останні часто стають вагомими складовими державної пропаганди щодо створення однієї концепції колективної пам'яті. Основним завданням дослідження було показати роль монументального мистецтва в контексті політики пам'яті в Україні за радянських часів та механізми його перетворення на засіб радянської пропаганди. В процесі дослідження застосовувалися методи контент-аналізу архівних документів та мистецтвознавчого аналізу пам'яток українського монументального мистецтва другої половини ХХ століття. В результаті доведено, що в радянській Україні монументальне мистецтво перетворилося на важливий елемент державної пропаганди, що мала на меті створення такого концепту колективної пам'яті, який був би вписаний в загальну конструкцію комуністичної ідеології та виправдовував існуючий суспільно-політичний лад. Більшість творів монументального мистецтва були спрямовані на побудову певного культу, передусім культу праці та культу досягнень радянської влади, культу «першості» радянських людей в окремих сферах. Навколо величч минулих перемог, які виступали фундаментом образу історичної пам'яті, легше було об'єднати велику кількість людей та формувати нову радянську ідентичність. Спрямування творчої енергії українських митців на службу радянській ідеології стало можливим завдяки встановленню тоталітарного контролю над українськими митцями з боку державних інституцій, що часто повністю руйнувало первинну авторську концепцію творів, проте перетворювало їх на дієвий засіб формування викривленого конструкту колективного уявлення про минуле.

### КЛЮЧОВІ СЛОВА

монументальне мистецтво, історична пам'ять, колективна пам'ять, державна пропаганда, політика пам'яті.

### Вступ

Українське суспільство сьогодні переживає болісний досвід боротьби за виживання та права на власне вільне майбутнє. Одночасно відбувається боротьба і за власне минуле, за саму можливість доносити до наступних поколінь славетні події української історії та імена її справжніх героїв. Адже вся величезна машина ворожої пропаганди спрямована зараз на заперечення самого факту існування українців як нації та просування наративу про відсутність будь-яких державницьких традицій українського народу й неспроможність через це

побудувати власну повноцінну державу протягом всіх років незалежності. Повномасштабна російська агресія проти нашої країни та аргументація щодо її необхідності для російського внутрішнього споживача виводять на новий рівень проблеми конструювання історичної пам'яті та репрезентації її образів засобами державної пропаганди.

Жахливі події російсько-української війни природно запустили механізми дерусифікації, дистанціювання від імперського минулого та пам'яток, які виступають його уособленням. Нація завжди виокремлює себе від інших завдяки наявності певного

колективного уявлення про минуле, певного образу історичної пам'яті. Остання є важливою складовою національної ідентичності, яка має сприяти процесам консолідації народу та фактором, що допомагає протидіяти зовнішнім негативним впливам. Проте, історична пам'ять є досить складним утворенням і іноді навпаки породжує протистояння в суспільстві. Змістом історичної пам'яті є не стільки конкретні історичні факти та реальні події, скільки їх інтерпретації та оцінки. Тому деякі відомі дослідники, наприклад Н. Яковенко, навіть вважають, що історична пам'ять – це лише красива метафора, оскільки «людська пам'ять про пережите зазвичай не сягає глибше трьох поколінь, тож ідеться про вигаданий образ минулого – певне «колективне переживання», яке згуртовує спільноту...» (Yakovenko, 2007: 34). Дійсно, існують різні образи колективної пам'яті щодо одних тих самих подій у різних народів, і навіть серед представників однієї нації, що часто породжує конфлікти пам'яті. В українському суспільстві донедавна це найяскравіше виявлялося в інтерпретації історії Другої світової війни та розпаду СРСР, що впливало і на сприйняття доленосних подій останніх десятиліть та породжувало численні політичні маніпуляції. В свою чергу, наявність в суспільстві тривалий час невідповідних моделей історичної пам'яті свідчить про недосконалість державної політики національної пам'яті та робить актуальними дослідження засобів формування єдиного прийняттого образу спільного минулого.

Наративи історичної пам'яті потребують зовнішнього прояву, певних комеморативних практик, створення таких творів мистецтва та місць пам'яті, які б, відтворюючись для майбутніх поколінь або набували сакрального характеру, або слугували застереженням для нащадків (Khromova, 2020). Подібна діяльність була важливою складовою радянської ідеології, коли на службу державній пропаганді щодо створення однієї концепції колективної пам'яті було залучено митців різних напрямків. Але показовим в цьому сенсі є розвиток монументального мистецтва в радянській Україні в контексті встановлення тотального контролю над українськими митцями. Дослідження засобів конструювання в УРСР історичної пам'яті є тим більш важливим та актуальним, оскільки й дотепер велика кількість українців, особливо, старших поколінь, є в певній мірі носіями радянського концепту історичної пам'яті, що тривалий час використовується в гібридній війні проти нашої держави.

Отже, **мета статті** – дослідити процеси встановлення тотального контролю радянської держави над діячами українського монументального мистецтва в Україні в другій половині ХХ ст. та перетворення його на засіб конструювання колективної пам'яті про минуле й один з важливих елементів державної пропаганди.

#### Методологічна база дослідження

Основним методом дослідження є контент-аналіз архівних документів з метою відстеження процесу підпорядкування мистецької справи в УРСР державним інституціям та зокрема з'ясування механізмів встановлення контролю над розвитком монументального мистецтва задля виконання завдання впровадження в суспільстві єдиної комуністичної

ідеології та створення радянського конструкту колективної пам'яті.

Також в роботі був застосований метод мистецтвознавчого аналізу пам'яток радянської доби в Україні другої половини ХХ століття, що дало можливість зрозуміти задуми митців щодо емоційного наповнення монументальних творів і, як наслідок, дослідити їх можливий вплив на формування спільного образу радянського минулого, в якому, як зазначалося вище, саме оціночні інтерпретації, які апелюють передусім до почуттів мас, відіграють найважливішу роль.

#### Результати та обговорення

Проблеми формування історичної пам'яті в останні десятиліття порушувалися в ряді наукових досліджень. Зокрема, до проблеми конструювання за допомогою монументального мистецтва колективної пам'яті радянського суспільства зверталися О. Міхеєва (2006), В. Акуленко (2019), Н. Темірова (2020), К. Кузіна (2020). Всі вказані науковці підкреслюють, що за радянських часів монументальне мистецтво працювало на «впровадження в суспільстві комуністичної ідеології за допомогою скульптурно-архітектурних споруд» (Akulenko, 2019: 11). Також у більшості робіт наголошується, що радянські пам'ятники мали сприяти формуванню радянської ідентичності, до того ж специфічної регіональної ідентичності (Temirova, 2020). Проте, поза увагою дослідників залишилися механізми спрямування монументального мистецтва в русло державної пропаганди, проблеми взаємозв'язку між встановленням контролю партійних та радянських органів влади над українськими митцями та перетворення монументального мистецтва на засіб формування певного образу колективної пам'яті про «славетне» радянське минуле, на елемент державної радянської пропаганди.

В СРСР творчість митців перебувала під тотальним контролем політичного керівництва держави. Головним структурним елементом державної системи управління, що визначав основні напрями розвитку культурних процесів на теренах СРСР, було Міністерство культури СРСР, створене 15 березня 1953 р. Через місяць було створене аналогічне міністерство в Україні. Також із 1938 р. функціонувала Спілка художників України. При ній функціонував Художній фонд (1940 р.). 17 липня 1944 було прийнято типово положення про Республіканське відділення Художнього фонду СРСР<sup>1</sup>. Основним завданням цієї інституції було проголошено сприяння розвитку творчої діяльності митців та мистецтвознавців, що входять до його складу, а також покращення їх матеріально-побутового становища відповідно до планів, затверджених Художньою радою. При Художньому фонді функціонувало чотири республіканські ради: з монументального живопису, зі станкового живопису, з скульптури та народно-прикладного мистецтва. За 1966-1967 рр. Республіканська художня рада розглянула 630 ескізів творів монументального живопису, 779 ескізів та проектів скульптури, 90 ескізів творчих картин та живописних портретів. Художній фонд УРСР мав виробничі підприємства, художні салони, будинки творчості. До складу Художнього фонду

<sup>1</sup> Положение об Украинском республиканском отделении Художественного фонда СССР, г. Киев. *Державний архів-музей літератури та мистецтв України. Фонд 487. Опис 1. Справа 2. Арк. 1-5.*

Української РСР також входили такі інституції: Київський живописно-скульптурний комбінат, Київський художньо-творчо-виробничий комбінат, Кримський, Донецький, Ворошиловградський, Харківський, Львівський художньо-виробничий комбінат; Львівська кераміко-скульптурна фабрика; Харківські, Вінницькі, Закарпатські, Севастопольські, Кіровоградські, Черкаські, Запорізькі, Сумські художньо-виробничі майстерні (до складу ХФ УРСР також входили Львівська багетна фабрика, Львівська експериментальна кераміко-скульптурна фабрика) (Petrova, Lototska, 2020). При кожній установі функціонували художні ради, на яких відбувалося попереднє обговорення проєкту і надалі вже приймалося рішення щодо його реалізації або відправлення на доопрацювання, або взагалі заміни виконавців. Надалі саме ці інститути стали основним елементом реалізації ідеологічної доктрини в УРСР.

Водночас зі становленням державних інституцій у післявоєнний період радянська влада продовжувала посилювати тиск на митців. Поступово уряд СРСР та УРСР, профільні міністерства та відомства приймають серію нормативно-правових актів, спрямованих на встановлення контролю над розвитком монументального мистецтва. Спочатку державному врегулюванню підлягала сфера монументальної скульптури. 26 грудня 1959 р. з'явилася постанова «Про наслідки в справі проєктування і спорудження пам'ятників та монументів», в якій повідомлялося, що за роки радянської влади, особливо в післявоєнний період, на території Української РСР споруджено багато пам'ятників, присвячених історичним подіям, діячам революційного руху, науки і літератури. Значна кількість монументальних творів, серед яких пам'ятники О. Щорсу в м. Києві (скульптори М. Лисенко, В. Бородай, М. Суходолов, архітектори О. Заваров, О. Власов), героям-молодогвардійцям в м. Краснодоні (скульптори В. Мухін, В. Федченко, В. Агібалов, архітектор О. Сидоренко); В. Леніну в м. Дніпропетровську (скульптор О. Олійник, архітектор О. Сидоренко), В. Леніну в Севастополі (скульптор П. Бондаренко, архітектори М. Щуко, С. Туровський), М. Горькому в м. Ялті (скульптор І. Гончар, архітектор В. Гнезділов), пам'ятник-бюст І. Франку в м. Києві (скульптори М. Білостоцький, О. Супрун, архітектор М. Іванченко); пам'ятники В. Філатову в м. Одесі (скульптор О. Ковальов, архітектор В. Гнезділов) та інші дістали «визнання широких прошарків населення»<sup>2</sup>. Проте далі в документі зазначалося, що в справі проєктування та спорудження є значні недоліки організаційного та ідейно-художнього характеру. Далеко не всі пам'ятки мають

«дійсно високий художній рівень, в композиційному рішенні... все ще наявні одноманітність та шаблон; недостатньо використовуються засоби розгорнутого композиційного рішення, які б дали можливість більш повного розкриття образу. Часто автори таке завдання, як глибоке втілення в монументальній скульптурі образу державного або громадянського діяча, намагаються передати лише в портретній схожості, що збіднює образне

рішення, знижує ідейно-художній рівень твору, його громадсько-виховний вплив на глядача. Серйозні недоліки мають місце в проєктуванні пам'ятників, ідейний зміст яких пов'язаний з відображенням історичних подій, ... більшість авторів не розкривають політичного та громадського змісту подій, які відображають. Тому їхні проєкти страждають одноманітністю пластичного рішення»<sup>3</sup>.

Також у документі зазначалося, що в деяких областях не виконувалася постанова Ради міністрів УРСР №4252 від 30 грудня 1952 р. «Про поліпшення справи спорудження пам'ятників і монументів та підвищення якості виробництва монументальної, масової, політичної та побутової скульптури в Українській РСР» На думку керівництва Художнього фонду УРСР, сприяти вирішенню цієї проблеми повинні були відкриті конкурси<sup>4</sup>.

У другій половині 60-х – на початку 70-х рр. ХХ ст. знову з'являється серія нормативних актів, спрямованих на встановлення тотального контролю над розвитком монументального мистецтва в УРСР. Серед них слід назвати постанову ЦК КП України «Про заходи щодо поліпшення монументального та архітектурно-художнього оформлення міст і сіл Української РСР» (№ 222 від 2 квітня 1969 р.), постанову Держбуду Української РСР «Про грубі порушення містобудівної дисципліни в місті Северодонецьку та інших містах республіки» (№20 від 28 березня 1974 р.) тощо. 12 серпня 1966 р. було прийнято постанову ЦК Компартії України та Ради Міністрів УРСР № 606 «Про порядок проєктування та спорудження пам'ятників та монументів», в якій визначено, що питання про спорудження пам'ятників на території республіки вирішуються ЦК Компартії України та Радою Міністрів УРСР за пропозиціями обкомів партії та облвиконкомів. Проєкти повинні затверджуватися Міністерством культури УРСР і Держбудом УРСР. Також у документі наголошувалося на підвищенні відповідальності керівників підприємств «за суворе виконання зазначеної постанови, рекомендувалося звернути особливу увагу на первинний розгляд і схвалення проєктів пам'ятних знаків Архітектурно-художніми радами обласних відділів у справах будівництва і архітектури та Управлінь головного архітектора міста»<sup>5</sup>.

21 квітня 1975 р. відбулося засідання правління Художнього фонду УРСР. Одним з основних питань, які обговорювалися, був стан монументального мистецтва в системі Художнього фонду УРСР. За результатами цього засідання 28 квітня 1975 р. з'являється друком постанова №33 Колегії Міністерства культури УРСР «Про серйозні недоліки в монументальній пропаганді в республіці», де піддано критиці експертні ради, що «допускають невимогливість, занижені критерії оцінки при схваленні окремих проєктів. На неналежному рівні відбувається контроль за ідейно-художнім рівнем та своєчасним виконанням авторськими групами державних замовлень у галузі монументу-

<sup>2</sup> Постановление Совета Министров УССР и Президиума правления Художфонда СССР и приказы Министра культуры УССР (24 февраля 1959-28 декабря 1959). *Державний архів-музей літератури та мистецтв України. Фонд 487. Опис 1. Справа 134. Арк. 53.*

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Там само.

<sup>5</sup> Приказы №144-281 директора по основной деятельности за 1975 г. (3 июля 1975 г. – 30 декабря 1975 г.). *Державний архів-музей літератури та мистецтв України. Фонд 487. Опис 1. Справа 603. Арк. 34.*

тальної пропаганди. Не всі пам'ятники, що споруджуються, мають високий художній рівень, розкривають політичний та громадський зміст подій». У функції превентивних заходів Управлінню образотворчих мистецтв рекомендувалося подати на затвердження інструкцію «Про порядок проектування, виконання та прийняття творів монументального мистецтва на території Української РСР». Пізніше було прийняте рішення, що на обговорення та затвердження Художнього фонду УРСР надаються ескізи всіх творів монументально-декоративного мистецтва, вартість робіт яких перевищує 1 тис. крб., та рекомендувалося надсилати фотографії вже реалізованих творів живопису, скульптури та монументально-оформлювального мистецтва.

Новим етапом встановлення контролю над монументальним мистецтвом та формуванням за його допомогою нової колективної пам'яті була поява у 1981 році в журналі «Образотворче мистецтво» статті «Разом з партією, разом з народом». У ній зокрема було зазначено, що

«в межах реалізації в життя XXV з'їзду КПРС у республіці було проведено ряд творчо-організаційних заходів, спрямованих на послідовне зміцнення зв'язку мистецтва з життям, посилення громадянської активності радянських художників та ідейно-естетичного рівня створюваних ними робіт. В роки десятиліт п'ятирічки, які і попередні періоди, основною формою діяльності колективу українських митців були художні виставки, які вже давно стали дійовим інструментом ідейно-художнього, естетичного збагачення свідомості глядача, його почуттів і розуму, засобом впливу на духовний світ сучасника. Художні композиції відігравали велику роль у вихованні високих громадянських, патріотичних, інтернаціональних почуттів радянських людей, у формуванні їх моральних якостей» (Разом з партією..., 1981: 2).

Отже, автор статті підкреслює значущість творів мистецтва в процесі формування певного радянського концепту сприйняття дійсності, а також транслюванні таких історичних наративів, що мали на меті формувати в українському суспільстві тієї доби відчуття приналежності до «єдиної спільноти – радянський народ». Надалі автор акцентує увагу на тому, що на виставках були представлені художні твори, в яких прославлялася людина-творець, розкривалася «велич і краса звершень народу»; експонувалися роботи, в яких митці демонстрували «свою щирю зацікавленість сучасним життям країни, історичними подіями, виявляли інтерес до соціальних, моральних, етичних проблем, найсуттєвіших аспектів розвитку суспільства» (Разом з партією..., 1981: 2). Плекання величчя радянських досягнень і примарної участі народу в вирішенні долі країни на різних етапах її існування, стає одним з наріжних каменів вибудовування історичної пам'яті в Радянському Союзі загалом та в УРСР зокрема. Велику надію партійні органи влади в цій справі й надалі покладали на скульпторів та художників-монументалістів. Перед ними були поставлені завдання більш активно втручатися в процеси сьогодення, створювати для людини таке естетичне оточення, яке б піднімало «її душевний настрій, виховувало громадянській й естетичній почуття» (Разом з партією..., 1981: 2). В якості прикладу вдалого поєднання традицій радянської архітектури та монументального мистецтва, в якому оспівувався подвиг радянської людини, велич її духу, автор публікації називає музейний комплекс Миколи Островського в Шепетівці. Тому і надалі перед митцями партійне

керівництво держави ставило завдання зображення радянської людини як будівника комунізму, його трудового подвигу, військової могутності радянської держави (Разом з партією..., 1981: 2). Колективна пам'ять про минуле мала бути сповненою героїчних образів та великих перемог радянських людей, навколо яких було легше об'єднати велику кількість людей, створити нову радянську ідентичність.

Жорсткий контроль за ідеологічним забарвленням монументальних творів призвів до того, що іноді Художня рада змінювала їхній первинний задум, а отже, руйнувалася авторська концепція. Показовим у цьому є випадок з вітражними композиціями І. Пилипенка «Донецьк» і «Москва». 6 грудня 1972 р. на засіданні Художньої ради з монументально-декоративного мистецтва обговорювався ескіз (лите скло, вітраж, 3,5x5) І. Пилипенка «Москва» для інтер'єру гастроному № 1 (майбутній гастроном «Москва»). На засіданні було прийнято рішення відправити ескіз на доопрацювання і внести корективи: «Прибрати поділ, кола. Замість храму продумати сучасну архітектуру, зменшити розмір храму Василя Блаженного. Доручити місцевій раді затвердити після виправлення ескізу й оцінити»<sup>6</sup>. Наступна вітражна композиція була затверджена без особливих зауважень 20 грудня 1974 р.<sup>7</sup>

Партійні функціонери намагалися викреслити з творів монументального мистецтва міфологічні образи з яскраво вираженим національним забарвленням, відмовитися від використання національної орнаментики. Прикладом такого підходу було обговорення та затвердження ескізу мозаїки «Свято врожаю» (автори В. Константінов та Л. Кузьминков, 1968 р.). Партійним керівникам, які очолювали ідеологічну роботу, здалося, що в ескізах художників домінує тематика грецької ідентичності. В перших ескізах В. Константінова та Л. Кузьминкова використовувався сюжет із грецької міфології про знаних аргонавтів, які здійснили морську подорож за золотим руном до Колхиди. В ескізах зустрічалися зображення Ясона, Геракла, Медеї, Пелія та ін. Митці звернулися до головного символу міфу – золотого руна. Його зображення мало продовжувати основний символічний ряд мозаїки та служити розкриттю головної ідеї роботи. Однак саме цей фрагмент мозаїки викликав численні зауваження партійних функціонерів. Вони визнали, що в ескізах «і так багато грецького». І художникам довелося відмовитися від першого задуму та відкорегувати роботу. Так з'явилося «символічне» зображення птахів, що символізують вже згаданий «Арго», із вставленим у корпус шматком священного дуба. Головним фундаментом мозаїки, центром її ідейної та символічної спрямованості є постать дівчини з хлібом-сіллю в руках, у національному українському одязі, з ликом візантійської Мадонни. Центром її композиції є зображення національного грецького танку. Лінійний ритм руху танцюючих фігур походить від робіт майстрів грецької

<sup>6</sup> Протоколи засідань Республіканського Художественного Совету за 1972 г. (по монументально-декоративному искусству) (7 января 1972 г. – 20 декабря 1972 г.). *Державний архів-музей літератури та мистецтва України. Фонд 487. Опис 1. Справа 486. Арк. 134.*

<sup>7</sup> Протоколи засідань Республіканського Художественного Совету за 1974 г. (по монументально-декоративному искусству) (16 января 1974 г. – 18 декабря 1974 г.). *Державний архів-музей літератури та мистецтва України. Фонд 487. Опис 1. Справа 585. Арк. 7.*

архаїки. По діагоналі від виконавців грецького хороводного танцю розташовано тавро із зображенням акантів – дві дівчини, які тримають бубен та ховаль, акомпанують танцівникам. Ці фрагменти, що композиційно врівноважують мозаїку, надають їй динамічності (Adzhavenko, 2008).

З часом марксистсько-ленінська ідеологія взагалі перетворилася у СРСР на псевдорелігійну систему (Kuzina, 2020) з безліччю культів (наприклад, «культ вождя», «культ праці», «культ партизан», «культ космосу», «культ науково-технічного прогресу»). Ці «культи» знайшли своє відображення у творах монументального мистецтва. Найбільш продукувався у творах монументального мистецтва «культ праці» (в основу «культу праці» був покладений міф про «створення» нової радянської людини – трударя, пролетарія). В якості прикладу можна навести комплекс мозаїчних композицій Вінницького національного технічного університету – мозаїчні композиції С. Кочергана «Наука і космос» (виконавці С. Кочерган, Д. Олійник, А. Яблонський; 1990 р., 1800x700, Вінницький національний технічний університет) та «Будівельники» (авт.: С. Кочерган; виконавці Д. Олійник, Г. Мельник, А. Яблонський; 1991 р., 1800x700, Вінницький національний технічний університет). У комплексі мозаїчних панно «Будівельники» простежується бажання художника заглибитись у специфіку таких професій, як архітектор, виконроб, інженер-консультант, каменяр, а також прагнення глибоко розкрити тему праці. Автор намагався відобразити ставлення до творчого аспекту праці як одного з елементів перетворення світу. Праця, наука, техніка подавалися в нерозривній єдності, характерній для доби НТР. У сюжетних групах тема праці набувала подальшого розвитку: будівельники, які йдуть на зміну, молоді інженери, що відтворюють план будівлі, архітектори, зайняті проектуванням просторового середовища. Використання яскравих, насичених кольорів – червоного, синього, золотаво-коричневого – наближає постаті до глядача і замикає композицію, створюючи рухоме, напружене і пульсуюче тло.

Серед інших творів монументального мистецтва, де оспівувався «культ праці», слід назвати: мозаїку «Металурги» у залі очікування залізничного вокзалу м. Маріуполя (1974 р., автори В.Константинов та Л. Кузьминков); мозаїчні композиції «Тканина» та «Бавовна» в екстер'єрі Донецького бавовняного комбінату (1974 р., автори О. Шейнгатт, І. Ємельяненко та В. Макатуха); вітраж «Металурги» (вітраж в інтер'єрі електро-металургійного технікуму в Донецьку (1980 р., автор А. Дереза); мозаїку «Слава праці!» в екстер'єрі колишнього Вінницького лампового заводу (1981 р., автори С. Кочерган, Д. Олійник, В. Ямковенко); мозаїку «Люди Важмашу» в адміністративному корпусі заводу Азовмаш (1982 р., автори В. Константинов та Л. Кузьминков), мозаїка «Молодість» (1983 р., автор Г. Солдатов).

Тема науково-технічного прогресу в працях місцевих художників-монументалістів також мала неабияке значення. В оформленні фасадів Вінницького національного технічного університету також брав участь В. Ямковенко. Митцю належить мозаїка «Наука» (смальта, 1200x400, 1986 р.). Автор «Науки» не захоплюється індустріальними мотивами, йому цікава людина. У центральній частині композиції зображена група молодих науковців, які усвідомлюють свою від-

повідальність перед людством, а також значення величезної переворювальної сили НТР у сучасному суспільстві. Виразні індивідуальні портретні характеристики підкреслюють важливість особистості в науці, внесок вітчизняних інженерів у світовий технічний прогрес. Твір побудований вертикально, це засвідчують вдало вписані у його структуру об'єкти-символи НТР. Контрастне поєднання сюжетних мотивів, їхня життєва конкретність, підкреслена предметність зображення формують художній образ, що характеризується публіцистичним звучанням та емоційним наповненням.

Звичайно, тема космосу (або «культ космосу») також була постійно присутня у монументальних творах митців, у тому числі на будівлі Вінницького міжрегіонального вищого професійного училища № 4. Акцентованню цієї теми підпорядкована художня мова твору: центр композиції виокремлено не тільки змістовно, але й напрямком руху, масштабом фігур, співвідношенням кольорів. Композиція мозаїки складається з центральної трьохфігурної групи (вчених, що є символом НТР) на фоні палаючого сонця. Активно модельовані елементи твору на задньому плані – космічні супутники та кораблі, планети сонячної системи, радіотелескопи обсерваторій, радіовежі, кільця планет – наповнюють композицію, вони ніби рухаються поряд із людьми. Імпульсивний, енергійний рух, народжуючись в глибинні композиції, неначе продовжується в реальному просторі, захоплює глядача своєю напруженістю і пристрастю. Сіро-блакитно-коричневий колорит мозаїки (з окремими акцентами чорного та білого), підкреслена об'ємність постатей і деталей, рухомість і змінність мозаїки, її мерехтливе світло, глибинне відчуття зображального створюють напружений, драматичний простір. Подібні композиції мали викликати почуття гордості та причетності до досягнень Радянського Союзу в освоєнні космосу, культивувати міф про першість радянського народу в справі прориву людини за межі земної кулі.

#### Висновки

Конструювання спільної історичної пам'яті, яка б об'єднувала радянське суспільство навколо ідей комуністичної ідеології та слугувала виправданням тому суспільному ладу, що склався в СРСР, було одним із важливих завдань державної пропаганди в радянській Україні. Одним із засобів вирішення цього завдання стає розвиток монументального мистецтва. Монументальні твори в радянській період активно включають в оформлення містобудівних комплексів та міських магістралей, екстер'єрів житлових будинків, шкіл, кінотеатрів, Палаців культури та урочистих подій, готелів, кафе, ресторанів, санаторіїв, лікарень тощо. Монументалістика стає різноманітнішою за формально-пластичними рішеннями, техніками (керамічний рельєф, вітраж, декоративні композиції зі скла, дерева, тканини). Однак твори монументального мистецтва в цей час здебільшого сприймаються як засіб пропаганди радянського ідеологічного конструкту. Більшість творів монументального мистецтва були спрямовані на побудову певного культу, передусім культу праці та культу досягнень радянської влади, культу «першості» радянських людей в окремих сферах. Уведення монументальних творів у типову архітектуру в радянській період залишалось найскладнішою проблемою. У цьому випадку архітек-

тура ставала найчастіше своєрідним тлом, обрамленням розписів, мозаїк, рельєфів, вітражів. Не знаходячи в ній художнього імпульсу, пластичної виразності, твори або активно змінювали стандартний простір, або ж входили в нього контрастним елементом. Але громадськість ніяк не реагувала на подібні дисонанси, а українські митці були цілком підконтрольні державі, тож головною функцією пам'яток монументального мистецтва за радянських часів було пропагування радянського способу життя та формування викривленого образу колективної пам'яті.

#### REFERENCES

- Adzhavenko, N. (2008). Urzufskaia mozaika [К 40-letiyu sozdaniya mozaichnogo panno L.N. Kuzminkova «Prazdnik urozhaia»]. *Vechniy Mariupol: gazeta o Mariupole u mariupoltsakh*, №11 (221) (In Russian).
- Akulenko, V. (2019). Demontazh leninskoho planu monumentalnoi propahandy. *Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova. Seriya 18 (Pravo)*, 34, 10–23. <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/32648> (In Ukrainian)
- [https://er.ucu.edu.ua/bitstream/handle/1/93/mikheieva\\_derzhavn\\_a%20ideolohija.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://er.ucu.edu.ua/bitstream/handle/1/93/mikheieva_derzhavn_a%20ideolohija.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (In Ukrainian).
- Khromova, O. I. (2020). Konflikty istorichnoi pamiaty v konteksti stavlennia do mists pamiaty: dosvid postradianskykh krain (p. 230-235). *Krainy Tsentralnoi, Skhidnoi ta Pivdenno-Skhidnoi Yevropy v istorichnomu dyskursi Zakhidnoi tsyvilizatsii*. Conference Paper. Poltava-Vitebsk. <http://dSPACE.pnu.edu.ua/handle/123456789/14481> (In Ukrainian).
- Kuzina, K. (2020). Kult pratsi hirnyka u 1950-60-ti rr. na prykladi Donbasu. *Historians.in.ua*. <https://www.historians.in.ua/index.php/en/doslidzhennya/2713-kseniya-kuzina-kult-pratsi-girnyka-u-1950-60-ti-rr-na-prikladi-donbasu> (In Ukrainian).
- Mikheieva, O.K. (2006). Derzhavna ideolohiia ta konstruiuvannia spilnoi pamiaty pro mynule: orhanizovane zabuttia ta fenomen pryhaduvannia (na prykladi pamiatnykiv Donetska) (p. 175-180). *Suchasni suspilni problemy u vymiri sotsiolohii upravlinnia*. Conference Paper. Donetsk: DonDUU
- Petrova, I., Lototska S. (2020). Derzhavna polityka u sferi monumentalnogo mystetstva v URSR (50–80 rr. XX st.) (p. 237-241). *Travnevi studii: istoriia, mizhnarodni vidnosyny*. Conference Papers, Issue 5. Vinnytsia: DonNU imeni Vasylia Stusa. <https://jts.donnu.edu.ua/article/view/8356/8355> (In Ukrainian)
- Razom z partiieiu, razom z narodom (1981). *Obrazotvorche mystetstvo*. №1, p.2 (In Ukrainian)
- Temirova, N.R. (2020). Formuvannia monumentalno-memorialnogo prostoru Donetska. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnogo universytetu imeni V. N. Karazina. Seriya «Istorii»*, 57, 175–189. <https://doi.org/10.26565/2220-7929-2020-57-10> (In Ukrainian).
- Yakovenko, N. (2007). *Vstup do istorii*. Kyiv, Krytyka (In Ukrainian).

## Monumental art as a means of constructing historical memory in Soviet Ukraine

Inna Petrova (ORCID 0000-0001-9095-1931)

Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative-Applied Arts and Design (Kyiv, Ukraine)

Olga Khromova (ORCID 0000-0002-5445-4230)

State University of Infrastructure and Technologies (Kyiv, Ukraine)

The article is devoted to the study of the construction of historical memory in the Ukrainian SSR by means of monumental art. The relevance of this problem in the context of Russia's hybrid war against Ukraine is emphasized, in which the existence of the Soviet model of historical memory in society has long been the subject of manipulation and serves the purpose of justifying aggression against our state. Since the narratives of historical memory require external manifestation in works of art and the creation of appropriate places of memory, the latter often become important components of state propaganda for the creation of a single concept of collective memory. Therefore, the main task of the study was to show the role of monumental art in the context of memory politics in Ukraine during the Soviet era and the mechanisms of its transformation into a means of Soviet propaganda. In the research process, the methods of content analysis of archival documents and art analysis of monuments of Ukrainian monumental art of the second half of the 20th century were used. As a result, it is proven that in Soviet Ukraine, monumental art turned into an important element of state propaganda, which aimed to create such a concept of collective memory, which would be included in the general structure of communist ideology and justify the existing socio-political system. Most of the works of monumental art were aimed at building a certain cult, primarily the cult of work and the cult of achievements of the Soviet government, the cult of the "primacy" of Soviet people in certain spheres. Around the greatness of past victories, which were the foundation of the image of historical memory, it was easier to unite a large number of people and form a new Soviet identity. Directing the creative energy of Ukrainian artists to the service of Soviet ideology became possible thanks to the establishment of totalitarian control over Ukrainian artists by state institutions, which often completely destroyed the original authorial concept of the works, but turned them into an effective means of forming a distorted construct of a collective perception of the past.

**Keywords:** monumental art, historical memory, collective memory, state propaganda, politics of memory.

Received (Надійшла до редакції): 20.12.2021,

Accepted (Прийнята до друку): 09.03.2022

Available online (Опубліковано онлайн) 01 April 2022