

Міністерство освіти і науки України  
Національний університет «Києво-Могилянська академія»  
Факультет гуманітарних наук  
Кафедра історії

**Кваліфікаційна робота**  
Освітній ступінь – бакалавр

На тему:

**Маркери тоталітарного простору в монументальній  
скульптурі СРСР та Третього Райху (1930-ті - 1940-  
ві рр.)**

Виконала: студент/ка 4-го року навчання,  
спеціальності:  
032 «Історія та археологія»  
Освітньої програми:  
«Історія та археологія»  
Плахотнюк Каріна Дмитрівна

Науковий керівник: Диса К.Л.,  
кандидат історичних наук, доцент

Рецензент: Руденко Н.В.  
кандидат історичних наук, доцент

Кваліфікаційна робота захищена  
з оцінкою \_\_\_\_\_

Секретар ЕК \_\_\_\_\_  
« \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2021 р.

Київ -2021

## Декларація академічної доброчесності

Студентки НаУКМА

Я, Плахотнюк Каріна Дмитрівна, студентка 4 року навчання факультету гуманітарних наук, спеціальності: 032 «Історія та археологія»  
адреса електронної пошти: k.plahotniuk@ukma.edu.ua

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна/магістерська робота на тему **«Маркери тоталітарного простору в монументальній скульптурі СРСР та Третього Райху (1930-ті - 1940-ві рр.)»** відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, передбачених пунктами 3.1.1 -3.1.6 Положення про академічну доброчесність здобувачів НаУКМА від 07.03.2018 року, зі змістом якого ознайомлений /ознайомлена;
- підтверджую, що надана мною електронна версія роботи є остаточною і готовою до перевірки;
- згоден/згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності, у будь-який спосіб, у тому числі порівняння змісту роботи та формування звіту подібності за допомогою електронної системи Unicheck.
- даю згоду на архівування моєї роботи в репозитаріях та базах даних університету для порівняння цієї та майбутніх робіт.

24.05.2021



Плахотнюк К.Д.

## **Анотація**

**Плахотнюк К.Д. Маркери тоталітарного простору в монументальній скульптурі СРСР та Третього Райху (1930-ті - 1940-ві рр.)**

Кваліфікаційна робота на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня бакалавра за напрямом 6.020302 – Історія. – Національний університет «Києво-Могилянська академія». – Київ, 2021.

Кваліфікаційна робота є першим дослідженням тоталітарного режиму крізь призму монументальної скульптури. Робота присвячена висвітленню ролі ідеології на формування стійких суспільних парадигм та їх вербальному втіленню в монументах.

Для розкриття теми були залучені фотографії аналізованих монументальних скульптур СРСР та Третього Райху, зроблені у період їх існування, державні документи, що регламентували діяльність творчих спільнот та особисті спогади учасників процесу, що забезпечило повноцінний огляд предмету дослідження. У роботі представлений контекстуальний розділ, що відкриває методологічні засади дослідження та два розділи аналізу вищезазначених джерел у суспільному й ідеологічному контексті.

У результаті в роботі було проведено візуальний контекстуальний аналіз монументальної скульптури на предмет проявів тоталітарних маркерів та визначено їх основні кореляції, відповідно до режимів. Дане дослідження дозволяє відкрити новий шлях залучення візуальних текстів у роботі історика й доповнити історіографічну базу досліджень пропаганди тоталітарних режимів.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>5</b>
<b>I РОЗДІЛ: ВІЗУАЛЬНИЙ ОБРАЗ ЯК ІДЕОЛОГІЧНИЙ МАРКЕР .....</b>	<b>9</b>
1.1. ЗНАЧЕННЯ ВІЗУАЛЬНОГО ОБРАЗУ ТА МЕТОДИ РОБОТИ З ДЖЕРЕЛОМ .....	9
1.2. ЗМІНИ ВІЗУАЛЬНОГО МАРКУВАННЯ В ЕПОХУ ТОТАЛІТАРИЗМУ .....	14
<b>II РОЗДІЛ: ВІЗУАЛЬНИЙ ТОТАЛІТАРИЗМ СРСР .....</b>	<b>23</b>
2.1. МОНУМЕНТ ВОЖДЯ ТА «КУЛЬТУРНИЙ МІФ» .....	24
2.2. «ФІЗКУЛЬТУРНИК» ЯК МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ОБРАЗ .....	30
2.3. МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ОБРАЗ «НОВОЇ РАДЯНСЬКОЇ ЛЮДИНИ».....	33
<b>III РОЗДІЛ: ТОТАЛІТАРНИЙ МІФ МОНУМЕНТАЛЬНОЇ СКУЛЬПТУРИ ТРЕТЬОГО РАЙХУ .....</b>	<b>37</b>
3.1. ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТУ ОСОБИ ФЮРЕРА .....	39
3.2. «ІДЕАЛЬНИЙ АРІЄЦЬ» У СКУЛЬПТУРІ ТРЕТЬОГО РАЙХУ .....	41
3.2.1. Спорт як метод досягнення атлетичності.....	42
3.2.2. Міфологізація й символізм нацистської скульптури .....	44
3.2.3. Жіночий образ у скульптурі .....	45
<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>48</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ.....</b>	<b>52</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>60</b>

## Вступ

Улітку 1937 року в Парижі в межах Всесвітньої виставки (Ехро) відбулась одна досить парадоксальна, проте показова подія – відкриття радянського та німецького павільйонів, які виявились майже ідентичними. Хоча виставка й включала в себе 240 споруд 42 країн світу<sup>1</sup>, саме ці два об'єкти були розміщені одне навпроти одного. Очевидно, поміщаючи радянський та німецький павільйони навпроти, організатори виставки очікували підкреслити контраст двох ворогуючих систем, які у межах ідеологічної конкуренції завжди означувались висловом «два світи – два способи життя». Проте, ефект вийшов зворотнім – обидва павільйони вирізнялись неабиякою стилістичною й контекстуальною близькістю і, одночасно, різною відмінністю від усіх інших споруд країн-учасників(Додаток 1, 2, 3).

Незважаючи на декларовану різницю політик та ідеологій, відкриту конкуренцію СРСР та Третього Райху, створені ними художні архітектурні об'єкти засвідчили наявність спільного знаменника – режиму, який визначав механіку втілення власних ідеологій. Ба більше, візуальна спорідненість засвідчила й суміжність ідеологічних докрин цих країн. Саме стилістична подібність візуального маркування оприявила ознаки спільного тоталітарного простору, а архітектурний та скульптурний ансамблі з простої декорації перетворились на джерело інформації для спостерігача.

Тема скульптури як носія інформації поза межами її естетичної атрибуції й до сьогодні залишається не розкритою. Проте сучасні міждисциплінарні дослідження вкотре засвідчують потенціал візуального джерела у роботі історика. Створений людиною об'єкт несе у собі інформацію не лише про категорію краси, а й про глобальний суспільний та

---

<sup>1</sup> Голомшток И. Тоталитарное искусство. Москва, 1994. — С. 127.

індивідуальний контекст його створення. У випадку зі архітектурними та скульптурними ансамблями згаданої виставки їх спільні риси, постулати та спосіб їх втілення оприявили приховану спорідненість двох ідеологій ХХ століття. Проте означена спільність зіштовхується з проблемою відсутності досліджень у сфері візуальних маркувань тоталітарного простору, чим і зумовлена **актуальність даної роботи**.

**Об’єктом** дослідження є прояви ідеології у візуальній культурі ХХ століття.

**Предметом** роботи є монументальна скульптура СРСР та Третього Райху як носії просторових маркувань тоталітарних режимів.

**Метою** кваліфікаційної роботи є дослідити візуальні маркування тоталітарного простору на прикладі монументальної скульптури СРСР та Третього Райху.

Із цієї мети випливають такі дослідницькі **завдання**:

1. Дослідити інструментарій та методологію роботи з візуальними джерелами та визначити ключові характеристики монументальної скульптури тоталітарних режимів задля виведення параметрів джерельної вибірки дослідження.
2. Проаналізувати маркери тоталітарного простору в монументальній скульптурі СРСР та визначити їхні ідеологічні особливості.
3. Проаналізувати маркери тоталітарного простору в монументальній скульптурі Третього Райху та визначити їхні ідеологічні особливості.

**Хронологічні межі** охоплюють період 1930-х – 1940-х років ХХ століття.

Нижня межа для Третього Райху зумовлена періодом становлення влади НСРПН(Націонал-соціалістичної робітничої партії Німеччини) у Німеччині в 1933 році та поширенням у мистецтві методу «героїчного реалізму». Верхньою межею можемо визначити 8 травня 1945 року, як дату припинення існування Третього Райху.

Для СРСР нижньою хронологічною межею є 1932 рік. Вона зумовлена рішенням Політбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», відповідно до якого було проведено уніфікацію мистецького середовища Радянського Союзу і оголошувався початок формування художнього методу «соціалістичного реалізму». Верхня межа для Радянського Союзу може бути визначена кінцем 1940-х років, оскільки після Другої Світової війни нова скульптура поширюється більше поза межами СРСР.

Загалом, обидві хронологічні рамки знаходяться у межах вказаного періоду 1930-х - 1940-х років, що зумовлює її актуальність. Для контекстуального наповнення, яке впливає на розуміння теми, можливе наведення інформації, що виходить за наведені хронологічні рамки.

**Територіальні відомості.** У фокусі дослідження – Союз Радянських Соціалістичних Республік та Третій Райх. Територіальна вибірка зумовлена спільністю політичних режимів(тоталітаризм) у межах вказаної хронологічної рамки.

**Методологія:** дане дослідження залучатиме переважно макроскопічний та соціально-критичний підходи, семіотичний метод та метод дискурс-аналізу.

Для виконання мети та дослідницьких завдань у роботі було використано візуальні **джерела**, а саме фотографії аналізованих монументальних скульптур СРСР та Третього Райху, зроблені у період їх існування. Наразі, критична частина проаналізованих першоджерел(саме монументів) є знищеною й залишається засвідченою лише на фотокартках. Усі вони є оцифрованими й опублікованими та будуть міститись у додатках даного дослідження. До роботи також були залучені рішення ЦК ВКП(б) та НСРПН із зазначеної тематики дослідження та мемуари учасників подій.

Оскільки даний спектр роботи історика з монументальною скульптурою є новим й недослідженим, **історіографія роботи**

представлена переважно тематичними дослідженнями ідеологічних аспектів, які знайшли й своє відображення у скульптурі. Окремо варто виділити роботи Ігора Голомштока «Тоталітарне мистецтво», Ханса Гюнтера «Естетика держави та трагедія сміху» та Марії Довіної «Семіосфера тоталітарного міфу», як такі, що концептуально розглядають візуальний тоталітарний простір.

**Структура** роботи зумовлена визначеними метою та завданнями і складається з трьох розділів.



## **I розділ: Візуальний образ як ідеологічний маркер**

### **1.1. Значення візуального образу та методи роботи з джерелом**

Історія та прояви тоталітарних режимів уже не перше десятиліття залишаються у фокусі дослідження істориків. І не даремно, переживши одразу дві Світові Війни, людство активно досліджує суспільні маркери, що можуть оприявлювати зародження таких радикальних ідей. Традиційно, задля дослідження тоталітарних просторів вивчаються чисельні письмові джерела, що не були знищені упродовж десятиліть, та ідеологічні доктрини, які фактично й визначали увесь вектор політики диктатур. Вони, переважно, вирізняються відкритою опозиційністю й запереченням одна одній, намаганням «демонізувати» ідеологію свого тоталітарного опонента й показати свою явну вищість, та, що не менш важливо, унікальність. Проте, як показує більш ніж тисячолітня практика, письмові джерела суб'єктивні, часто не правдиві, а особливо якщо знаходяться на службі у ідеології. На противагу виключно текстовому джерелу для історика сьогодні відкритий широкий інструментарій методів залучення інших об'єктів, серед яких не мале місце посідає візуальна культура. Безперечно, цензура й ідеологія не обійшла стороною мистецтво й скульптуру зокрема, проте усе ж у своїй специфіці зберегла маркери тоталітарного простору, на що варто звернути увагу історика.

Наприкінці 70-х – на початку 80-х років XX століття лінгвоцентричні моделі інтерпретації почали усе більше наражатись на критику в області методології соціальних і гуманітарних наук. Статус мови, як прозорого посередника знання про світ ставиться під сумнів й виникає потреба розробки нового інструментарію дослідження історії, який би дозволяв визначати особливості існування людини в умовах візуально орієнтованої культури. Як наслідок, з'являються нові способи дослідження реальності,

які тепер відбуваються не стільки в координатах, що задаються культурою письмового тексту, скільки в умовах «навали візуальності»<sup>2</sup> з закликм «навчитися бачити»<sup>3</sup>. Маніфестація інтересу до візуальності з боку представників різних наук, спонукала більш радикальних дослідників оголосити про зміну парадигми в області соціально-гуманітарного знання – візуальному повороті, що прийшов на зміну повороту лінгвістичному.

Візуальний поворот (visual turn), за визначенням дослідниці Надії Миронець, став підвищенням важливості візуального тексту в якості історичного джерела, а також у зміні ставлення до значення візуального для людей минулого і, відповідно, спробах це значення реконструювати<sup>4</sup>. Як зазначав Пітер Берк: «Те що раніше вважалося незмінним, зараз розглядається як “культурна конструкція”, що змінюється у часі й просторі»<sup>5</sup>. Таким чином дослідники, використовуючи візуальні тексти, створювали нові шляхи для відкриття минулого, стратегії роботи з візуальними джерелами, збагачуючи дослідницьке поле історика. Як зазначав Вільям Мітчел «Подібно письмовому тексту, зображення може бути “прочитане” в контексті відповідного дискурсу»<sup>6</sup>. Такий підхід дозволяє інтерпретувати візуальні образи не як ілюстрацію до письмового джерела, а в якості особливого виду тексту, що вимагає «розшифровки» в рамках того дискурсу, в якому він виник<sup>7</sup>.

Візуальний поворот став «трансформацією реальності і зміною оптики»<sup>8</sup> водночас. Поглиблення інтеграції наук стало результатом

---

<sup>2</sup>Мохей К. Visual Studies and the Iconic Turn. *Journal of Visual Culture*. 2008. № 7. Р. 133.

<sup>3</sup>Рабенчук О. До питання про візуальне як джерело історичних досліджень. Україна ХХ ст.: культура, ідеологія, політика. Київ, 2012. С. 29.

<sup>4</sup>Миронец Н. Методологические основы источниковедческого анализа произведений искусства. Киев, 1990. С. 32.

<sup>5</sup>Берк П. Вступ. Нова історія: її минуле і майбутнє. Київ, 2004. С. 30.

<sup>6</sup>Mitchell W. What is Visual Culture? Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside: A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892 – 1968). Princeton, 1995. Р. 207.

<sup>7</sup>Щербакова Е. Визуальная история: освоение нового пространства. Москва, 2011. С. 473.

<sup>8</sup>Брюховецька О. Візуальний поворот у культурі і культурології. Київ, 2018. С. 141.

розширення зони міждисциплінарності, яка розсуває усталені теоретичні та методичні кордони власне історичної науки. До прикладу, сьогодні основними методологічними підходами роботи з візуальними текстами є психоаналітичний, соціально-критичний, герменевтичний, семіотичний, структуралістський, дискурсивний та метод деконструкції<sup>9</sup>, що поєднують у собі інструментарій широкого кола дослідників. Так психоаналітичний метод дозволяє досліджувати вплив підсвідомості автора на мистецький твір, деконструктивіський – діалогізм процесу смислотворення, а герменевтичний наполягає використовувати емпатію, задля розуміння мотивів автора<sup>10</sup>. Дане дослідження залучатиме переважно соціально-критичний підхід, який актуалізує «проблему влади і придушення, ідеології, замовчування і відчуження, репрезентації та інтерпретації уявлення про те, що естетика – це територія влади, розщеплена ідеологією. Функції контролю та нагляду знайшли своє вираження в візуальних практиках – те, що Мішель Фуко називав ”оком влади”»<sup>11</sup>. Важливим також залишатиметься й семіотичний підхід, під час якого розглядатимуться денотативні та конотативні значення образу.

З метою фіксації візуального повороту вводиться ряд теоретичних понять. У першу чергу, це саме поняття «візуальної культури» (visual culture), яким визначено, з одного боку, предмет дослідження – «культурний механізм виробництва, сприйняття та циркуляції візуальних образів, а також механізмів їх означування та інтерпретації»<sup>12</sup>, тобто дослідження культурної обумовленості візуальних практик в цілому, і, з

---

<sup>9</sup>Вдовина Т. Визуальные исследования: основные методологические подходы. *Социология*. 2012. №1. С. 17.

<sup>10</sup>Там само. С. 22.

<sup>11</sup> Ванькович У. «Естетизація політики»: актуальність проблеми співвідношення естетичного й політичного. *Наукові записки*. 2009. Т.95. С. 12.

<sup>12</sup>Зенкова А. Визуальные исследования как интегральная область социально-гуманитарного знания. *Антиномии*. 2005. № 5. С. 184.

іншого боку, «особливого міждисциплінарного (інтер-дисциплінарного) поля дослідження, що претендує на статус академічної дисципліни»<sup>13</sup>.

Варто зазначити, що сучасні науковці у своїх доробках формують три визначення візуальних студій, які, проте, мають різні значення: візуальний поворот (visual turn), іконічний поворот (iconic turn) та пікторальний поворот (pictorial turn). Поняття «пікторального повороту»<sup>14</sup>, запропонованого Вільямом Мітчелом, визначає звертання до візуального джерела не як до радикального «повороту» в науці, а радше як до нового вектору, створеного на вимогу доби. Цю концепцію поділяє також Норман Брайсон, запропонувавши «перевернути перспективу» і побачити просто спробу звернутись до додаткових джерел, які і так знаходяться в «режимі видимого»<sup>15</sup>. «Іконічний поворот»<sup>16</sup> авторства Готфріда Бьйома теж визначений ним як «науковий жаргонізм», а не повноцінна зміна парадигми, проте візуальні тексти досліджуються в контексті зв'язку автора й твору. Іконографія розуміється як дисципліна, що «досліджує такий тип джерел, у якому інформація про людину, історичну подію, побут та певну територію зафіксована у вигляді зображень»<sup>17</sup>. Візуальний поворот є найбільш широким поняттям, яке фокусується на «реконструкції історії образів, що базуються на семіотичному понятті репрезентації»<sup>18</sup>. Його

---

<sup>13</sup>Зенкова А. Визуальные исследования как интегральная область социально-гуманитарного знания. *Антиномии*. 2005. № 5. С. 184.

<sup>14</sup>Mitchell W. J. T. The Pictorial Turn. *ArtForum*. 1992. March. P. 91.

<sup>15</sup>Брюховецька О. Візуальний поворот у культурі і культурології. Київ, 2018. С. 148.

<sup>16</sup>Boehm G., Mitchell W. Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters. *Culture, Theory and Critique*. 2009. № 50. P. 110.

<sup>17</sup>Ковалевська О. Візуальні дослідження та іконографія: проблема розмежування об'єкта, методу та понятійно-категоріального апарату. *Спеціальні історичні дисципліни*. 2013. № 22. С. 299.

<sup>18</sup>Усманова А. Визуальные исследования как исследовательская парадигма. Текст лекции. URL:

<https://web.archive.org/web/20071006101629/http://viscult.ehu.lt/article.php?id=108>  
(відвідано 01.04.2021).

вивчали такі дослідники як Жорж Діді-Юберман<sup>19</sup>, Пйотр Штомка<sup>20</sup>, Джеймс Елкінс<sup>21</sup>, Ніколас Мірзоеф<sup>22</sup>, Джиліан Роуз<sup>23</sup> та багато інших. Як зазначає у своїй роботі «Практики бачення» Маріта Стуркен «сутність візуального повороту може бути зведена до усвідомлення і визнання дослідниками факту культурної детермінації візуального досвіду»<sup>24</sup>.

Важливою для візуальної історії також є категорія «образу». Не даремно у словнику історика з'являються такі слова як «образ», «вигляд», «картина», «ландшафт», що застосовуються в різних історико-тематичних дослідженнях<sup>25</sup>. Образ може «віддзеркалювати» ідеї минулого, розкриваючи шари інформації, що закладені у джерелі, «виражати» ставлення автора та «відображати» минуле<sup>26</sup>. Світ перестає сприйматися лише як текст, він стає образом. В результаті реальність, в тому числі історична, переосмислюється в контексті історії образів<sup>27</sup>.

Доробок класиків візуального повороту активно використовують історики й до сьогодні. На основі візуальних практик створюються нові дослідження впливу візуальних образів ідеології, суб'єктів ідеологічного впливу на глибинних несвідомих рівнях психіки. Інтерес представляють численні дослідження з історії художнього образу, в яких в порівнянні з

---

<sup>19</sup>Диді-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. Санкт-Петербург, 2001. С. 134.

<sup>20</sup>Штомка П. Визуальная социология. Москва, 2007. С. 100.

<sup>21</sup>J. Elkins. The Visual World: A Collection of Writing. Vilnius: European Humanities University, 2010. P.9.

<sup>22</sup>Mirzoeff N. Introduction to Visual Culture. London, New York, 1999. P.78.

<sup>23</sup>Rose G. Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual. London, Thousand Oaks, New Delhi. 2007. P. 56.

<sup>24</sup>Sturken M., Cartwright L. Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture. New York: Oxford University Press. 2009. P. 67.

<sup>25</sup>Мазур Л. Визуализация истории: новый поворот в развитии исторического познания. *Quaestio Rossica*. 2015. № 3. С. 165.

<sup>26</sup>Ковалевська О. Візуальні дослідження та іконографія: проблема розмежування об'єкта, методу та понятійно-категоріального апарату. *Спеціальні історичні дисципліни*. 2013. № 22. С. 301.

<sup>27</sup>Лаппо-Данилевский А. Методология истории. Москва, 2006. С. 303.

традиційним з'являються нові теми: зв'язок художнього образу з практиками влади, соціальним замовленням, ідеологічними пріоритетами.

Протягом останніх десятиліть, власне після проголошення візуального повороту, обертів набирає дослідження істориками тоталітаризму у контексті мистецтва зі зверненням саме до візуальних текстів. Контекст створення об'єкту, усвідомлений вибір його стилю, підміна або конструювання образу, що визначається замовником, дозволяє розкрити значення мистецького твору поза межами його естетичної атрибуції. Як зазначала Ольга Брюховецька «питання полягає в тому, що об'єкти роблять, а не що вони можуть означати»<sup>28</sup>. Так, такі дослідники як Володимир Мжельський<sup>29</sup>, Ігор Голомшток<sup>30</sup>, Жоржо Мураторе<sup>31</sup>, Роберт Шедів<sup>32</sup>, Філіп Серс<sup>33</sup> та інші у своїх роботах досліджують мистецтво тоталітарних режимів та вплив цих ідеологій на суспільство. Окремої уваги варті також видання «MOSKAU – BERLIN, 1900–1950»<sup>34</sup>.

Незважаючи на підвищену увагу до даної тематики, усе ж залишається недослідженою тема маркерів тоталітарного простору через візуальні образи, чому, власне, присвячена ця робота.

## 1.2. Зміни візуального маркування в епоху тоталітаризму

Бурхливі соціальні рухи кінця XIX – початку XX століття відкрили світу хвилю напрямків модерного мистецтва, серед яких формалізм,

---

<sup>28</sup>Брюховецька О. Візуальний поворот у культурі і культурології. Київ, 2018. С. 148.

<sup>29</sup>Мжельский В. К вопросу об изменениях в стилистике советской архитектуры 1930-х годов. *Вестник ТГАСУ*. 2019. № 4. С. 125-137.

<sup>30</sup>Голомшток И. Тоталитарное искусство. Москва, 1994. С. 296.

<sup>31</sup>Muratore G. : Die Kultstätte der faschistischen Jugend in Jan Tabor: Kunst und Diktatur, Ausstellungskatalog, Wien 1994. P. 111.

<sup>32</sup>Schediwy R.: Städtebilder — Reflexionen zum Wandel in Architektur und Urbanistik, Wien 2005. P. 113.

<sup>33</sup>Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. Москва, 2004. С. 23.

<sup>34</sup>«MOSKAU – BERLIN, 1900–1950: Bildende Kunst, Photographie, Architektur, Theater, Literatur, Musik, Film». München: New York: Prestel, 1996. 709 S.

конструктивізм, авангард та раціоналізм. Проголосивши маніфест свободи, права творчого самовираження й відходу від класичних форм, модерні митці створювали нові архітектурні форми по усій Європі. Так у Німеччині в 1919 році з'являється всесвітньо відома школа Баухауз, яка стає центром об'єднання функціоналістів, а Радянська Росія, а потім і Радянський Союз активно залучає й запрошує модерністських митців. Варто зазначити, що упродовж ленінської доби Радянського Союзу панівними течіями в мистецтві були саме конструктивізм та авангард. Це безпосередньо пов'язано з потребою витворення певної суб'єктності задля конструювання «нової радянської людини» в часи становлення держави.

Проте, уже на початку 30-х років відбувається зміна вектору мистецької діяльності як СРСР, так і Німеччини. Творча атмосфера самореалізації митців виявилась не підходящою формою нової державної пропаганди. Так, у 1932 році в СРСР рішенням Політбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций»<sup>35</sup> було оголошено ліквідацію асоціації пролетарських письменників, а разом з нею й наказ «провести аналогічні зміни по лінії інших видів мистецтва»<sup>36</sup>. Одночасно, в 1932 році Сталін позбавив усіх архітекторів права на приватну практику<sup>37</sup>. Всі вони стали чиновниками, службовцями тих чи інших державних установ і втратили таким чином право на індивідуальну творчість. Прийняття у 1934 році на Першому з'їзді радянських письменників канону соцреалізму як єдиного творчого методу нової тоталітарної держави призводить до «створення тоталітарного дискурсу, що наділений рядом таких ознак, як моделювання образу поета-слуги, насадження певних поглядів, односпрямованість оповіді, що не передбачає дискусії з

---

<sup>35</sup>Из истории советской архитектуры 1926—1932 гг. : Документы и материалы. Творческие объединения / Ред. К. Афанасьев. Москва : Издательство «Наука», 1970. С. 30.

<sup>36</sup>Там само. С. 45.

<sup>37</sup>Там само. С. 60.

адресатом, оскільки він позбавлений права відповіді, зміна концепції мовця (від оповідача до інструмента наративу)»<sup>38</sup>.

Наступним кроком нового режиму стало оголошення боротьби з формалізмом. Раціоналістів, конструктивістів, та й інших модерністів звинуватили в «буржуазних поглядах на архітектуру», «утопічності ідей», й, що відіграло ключову роль – формалізмі<sup>39</sup>. Цікавим є той факт, що вперше про необхідність ліквідувати формалізм як «заносчивого недоноска» запропонував ще Лев Троцький у 1923 році у своїй публікації «Формальная школа поэзии и марксизм» в газеті «Правда»<sup>40</sup>. Проте тоді на цей коментар не було звернено особливої уваги, оскільки сама персона Лева Троцького знаходилась у вирі політичних дискусій. Формалізм активно обговорювався й засуджувався у всіх сферах мистецтва, зокрема й в монументальному та архітектурному уже на початку 1930-х років.

Паралельно з розгортанням дискусії навколо «буржуазного формалізму» в СРСР, Німеччина свою боротьбу з модерними течіями охрестила «культурбільшовизмом»<sup>41</sup>. Культурбільшовизм посилавсь на радянський конструктивізм 1920-х років, проголошуючи таку політику чужою для німецької нації. Характерним є те, що культурна політика Третього Райху була спрямована на ліквідацію модерністів, аналогічно до того, як це проводила влада СРСР. Була створена «Імперська камера образотворчих мистецтв», організація, аналогічна радянським Союзу архітекторів, художників. Від членства в ній багато в чому залежала можливість роботи, тим більше що брали в члени «Камери» за расовими і

---

<sup>38</sup>Довіна М. Семіофсера тоталітарного міфу. Філологічні науки. 2013. Книга 1. С. 315.

<sup>39</sup>Левченко Я. От полемики к травле: риторика спора вокруг формалистов в 1930-х годах. Москва, 2017. С. 38.

<sup>40</sup>Троцкий Л. Формальная школа поэзии и марксизм. *Правда*. 1923. № 166, 26 июля. С.6.

<sup>41</sup>Ossietzky C. «Kulturbolschewismus», *Die Weltbühne*, 1931. S. 559—563.



політичними критеріями. Для багатьох це означало заборону на професію<sup>42</sup>. Уже в 1933 році свою офіційну діяльність припинила школа Баухауз, а у 1937 році в Мюнхені було відкрито виставку «Дегенеративного мистецтва», яким охрестили праці модерністів<sup>43</sup>.

На заміну модерну як для СРСР, так і для Німеччини 30-х років ХХ століття приходить новий «тотальний» стиль мистецтва: радянська влада означає новий культурний поворот своєї держави як «соціалістичний реалізм» чи «радянський монументальний класицизм», а для Третього Райху він втілюється в «героїчний реалізм» та «нацистський неокласицизм». Загалом, обидва ці напрямки визначені дослідниками як «монументальний стиль», де сама держава перетворюється у витвір мистецтва<sup>44</sup>, а кожен її елемент окрім естетичного, набуває нового значення – пропаганди, яка стоїть на службі у тоталітарного режиму.

Ліквідація мистецтва, яка своїм постулатом визначала свободу творчого прояву митця, стала одним з перших проявів у цих країнах тоталітаризму. Проте варто зазначити, що мистецтво не зникає як таке. Воно стає підкореним і регламентованим новим соціальним, расовим та іншим імперативам. Філіп Серс у своїй роботі «Тоталітаризм та авангард» зазначає, що дослідники «стикаються з масштабним спотворенням концептуальних інструментів. Сенс таких термінів як “натхнення”, “містика”, “сакральне”, “обраність”, “мученик” систематично спотворюється, а сама тоталітарна мова демонструє очевидне змішання зі сферою релігійного»<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup>Хмельницький Д. Архитектура нацизма и архитектура сталинизма, Визуальные, психологические и структурные различия. Варшава: Центр исследований Варшавского университета. 2007. С. 7.

<sup>43</sup>Фремpton К. Баухауз: эволюция идеи, 1919 - 1932. // Фремpton К. Современная архитектура: критический взгляд на историю развития. Москва: Стройиздат, 1990. С. 181.

<sup>44</sup>Гюнтер Х. Эстетика государства и трагедия смеха. *Общественные науки и современность*. 1992. № 4. С.89.

<sup>45</sup>Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. Москва: Прогресс-Традиция, 2004. С. 200.

У своїй роботі «Естетика держави та трагедія сміху» Ханс Гюнтер зазначав:

Тоталітарна держава являє собою своєрідне ідеально-реалістичний, монументальний, класичний, народний і героїчний твір мистецтва, що охоплює практично всі сфери суспільства. Знімається принципова різниця між мистецтвом і не мистецтвом. Література і мистецтво стають політичними, а політика і ідеологія - художніми. Все оповите непроникним, залякуючим і в той же час захоплюючим покривом естетики влади<sup>46</sup>

Дане спостереження виводить п'ять важливих критеріїв тоталітарності, які, відповідно, можна застосувати для аналізу візуальних маркерів тоталітарних просторів СРСР та Німеччини у 30-х – 40-х роках XX століття.

- Реалізм

Перш за все варто звернути увагу на самі назви, якими ідеологи окреслили свої «ідеології»: «соціалістичний реалізм» та «героїчний реалізм». Реалізм у обидвох випадках позиціонується через певну приземленість і піднесення водночас. Приземленість можна визначити як «заземлення» індивіда, відрив від абстрактного індивідуального світу. Футуристичний, конструктивістський, майже фантазійний об'єкт змінюється на дуже чіткий та «зрозумілий» для кожної людини. Так, до прикладу, людина у максимально щоденній уніформі зі знайомим кожному інструментарієм стає об'єктом монументального мистецтва. Проте якраз цей «заземлений» знайомий кожному персонаж гіперболізується до «ідеального», втрачаючи натуральність. Як зазначає дослідник Ігор Голомшток «саме життя, сама епоха є тим ідеалом, який визначає форми відображення дійсності». Реалізм, як його декларує ідеологія, залишається радше у знайомих кожному об'єктах.

---

<sup>46</sup>Гюнтер Х. Эстетика государства и трагедия смеха. *Общественные науки и современность*.1992. № 4. С.90.

Націонал-соціалізм та сталінізм по-різному трактували це поняття. СРСР робить акцент на певних «об'єктивних закономірностях революційної дійсності», тоді як Третій Райх, фокусуючись на своїй расі та народі, визначає реалізм як щось «споконвічне, закладене в народі». По-різному, відповідно, виглядає ставлення мистецтва до життя в обох доктринах. У той час як при націонал-соціалізмі мистецтво розуміється як прояв незмінного вищого буття, в соцреалізм воно оголошується відображенням виключно постреволюційної дійсності<sup>47</sup>.

- Класицизм

Класицизм, як і реалізм, знайшов своє місце у назві напрямів. Лідери СРСР та Третього Райху використовували «класичний» канон як протиставлення до модерних течій, так і для апеляції до величного минулого давньої Греції та Риму. Варто звернути увагу, що в різних національних умовах класицизм проявляється по-різному. Радянський класицизм був досить еклектичним, з примішками барокових елементів, які потім увійдуть в історію як «сталінський ампір». На противагу цьому, націонал-соціалісти використовували більш суворий «доричний»<sup>48</sup> канон. Як зазначав у своїх спогадах архітектор Третього Райху Альберт Шпеєр: «Проте, незважаючи на відмінності, класицизм швидко поширюється у тоталітарних режимах через свою “драматичність”»<sup>49</sup>. Колони, прямі лінії, симетрія розподілу простору були покликані задля провокування у відвідувача почуття «піднесеного», «тотального», «божественного». Класицизм виявився найкращим стилем трансляції величі, що була необхідною частиною конструювання впливу на суспільство.

---

<sup>47</sup>Гюнтер Х. Эстетика государства и трагедия смеха. *Общественные науки и современность*.1992. № 4. С.90.

<sup>48</sup>Speer A. Inside the Third Reich, Memoirs. New York: Macmillan, 1970. P. 36.

<sup>49</sup>Там само. С. 39.

- Монументальність

Якщо реалізм був покликаний показати спостерігачу ідеальний реальний світ, класицизм провокував релігійне піднесення, то монументалізм визначав велич держави та її тотальний тиск на індивіда. Великі, ба навіть велетенські архітектурні споруди з'являються у планах як радянських, так і німецьких архітекторів та скульпторів середини ХХ століття. Яскравим прикладом є проєкти Палацу Рад, розроблені архітекторами Борисом Іофаном, Володимиром Щуко та Володимиром Гельфрейхом та берлінського купольного павільйону Альберта Шпеєр у проєктах генеральних планів столиць – Москви та Берліна. Про ці ідеї згадував у своїх щоденниках й архітектор Гітлера Альберт Шпеєр, зауваживши, що Гітлер був засмучений тим, що в Москві буде стояти найвища будівля у світі. Шпеєр у свою чергу заспокоїв його тим, що в Берліні буде найбільший у світі купол<sup>50</sup>. Варто зазначити, що «монументальність» як риса часто присвоюється виключно архітектурним спорудам, проте вона поширюється на усі види мистецтва – живопис, музику, літературу й скульптуру зокрема.

- Народність

Тоталітарні режими отримують свою підтримку через легітимацію та визнання необхідності своїх дій власним народом. Народність, як і реалізм, робить естетичне доступним, зрозумілим, а, отже, своїм. Вона підважує класицизм і монументалізм, як смисловий атрибут сильного вождя і є його доповненням. Як зазначає Ханс Гюнтер «Ці суспільства не випадково моделюють себе у вигляді піраміди, основу якої – народ, а вершина – вождь. У невтомно декларованій єдності народу і вождя народ грає роль легітимізуючої інстанції, на яку влада постійно посиляються в таких

---

<sup>50</sup>Speer A. Inside the Third Reich, Memoirs. New York: Macmillan, 1970. P. 100.

оборотах як “народ хоче” або “народ вимагає”»<sup>51</sup>. Народність була також об’єднуючим фактором. Ефект єдності народу тут можна розкласти у двох класичних проявах: заклик до спільних дій(будувати комунізм, зберігати чистоту раси) та протиставлення «своєї» народності та культури до «чужого народу» чи взагалі «антинародних явищ».

- Героїчний принцип

Образ героя, як прикладу для наслідування, також тісно пов’язаний з творенням тоталітарної пропаганди. Нациський ідеолог Альфред Розенберг писав про важливість «геройко-художнього поведінки», яка, як вираз ідеї честі, притаманна різним категоріям людей, «будь то військовий, мислитель або дослідник»<sup>52</sup>. Герой є втіленням чеснот, які є бажаними в суспільстві, прикладом реалістичного ідеалу людини з народу. Він виступає будівельником нового життя, що долає перешкоди будь-якого роду і перемагає всіх ворогів. Подібна концепція «стальної людини» насправді закладає окрім постулатів поведінки ще одну рису – крайню радикальність. Риси героя гіпертрофовані, проте бажані для кожного. Героїзація також сприяє формуванню мілітарних образів, де відвага й самопожертва є вищою за власне життя.

Наведена вище група характеристик є основою маркування монументальної тоталітарної скульптури, відповідно до яких і буде сформована джерельна вибірка. Звичайно, на практиці ці риси могли поєднуватись й в інакшій формі, або нівелюватись, відповідно до обставин, але саме цей квінтет якнайкраще визначає ряд архітектурних та скульптурних особливостей тоталітарного режиму.

---

<sup>51</sup>Гюнтер Х. Эстетика государства и трагедия смеха / Общественные науки и современность.1992. № 4. С. 99.

<sup>52</sup>A. Rosenberg. Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Berlin, 2003. S. 143.

\* \* \* \* \*

Отже, наприкінці 70-х – на початку 80-х років XX століття активного поширення набуває візуальний поворот, який актуалізує візуальні тексти, як повноцінні джерела для роботи історика. З метою фіксації нової наукової методології вводиться ряд теоретичних понять, таких як: «візуальна культура», «іконічний» та «пікторіальний» повороти, «образ». Візуальний поворот дозволяє розвивати аналіз тоталітарного простору та ідеологій шляхом оприявлення візуальних маркерів простору.

Зміна естетичного канону у 1930-х роках призводить до знищення модерних мистецьких течій і народження нового стилю – тоталітарного. Його характерними особливостями залишаються народність, класицизм, реалізм, героїзм та монументальність.

## II розділ: Візуальний тоталітаризм СРСР

Серед істориків і до сьогодні активно продовжується дискусія щодо правильності присвоєння СРСР статусу «тоталітарної держави». Безперечно, ми знаходимо різні тоталітарні маркери суспільства протягом усіх етапів розвитку Радянського Союзу, проте усе ж, основою даного дослідження є аналіз ідеологічних маркувань періоду, який увійшов в історію як «сталінізм».

До середини 1930-х років Йосиф Сталін як генеральний секретар ЦК ВКП(б) сконцентрував у своїх руках всю владу, імперативно запровадивши ряд радикальних соціальних змін шляхом терору. Окрім партійної чистки, що значною мірою знищила будь-яку непокору й інакодумство, наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років нова ідеологія перейшла й до культурної та соціальної політик, спричинивши початок створення нової ідентичності шляхом формування «культурного міфу». Як зазначає Марія Довіна у своїй роботі «Семіосфера тоталітарного міфу», сталінська ідеологічна концепція має подібну до релігійної, але вторинну структуру<sup>53</sup>. На відміну від первинного, сакрального міфу, що був покликаний на пояснення невідомого, радянський міф є десакралізованим та створеним цілеспрямовано задля маніпуляцій свідомістю. Він визначав орієнтацію на «світле майбутнє», закликав до рівності усіх членів суспільства(за умови, що вони відповідають уявленням ідеології) та відкидав поняття «нації» як визначального маркеру. Спільність пролетарів аргументовувалась пережитим досвідом революції й нової єдиної ідентифікації як громадян СРСР<sup>54</sup>.

Нова ідеологія створила підґрунтя до формування стилю у візуальній культурі, яка, відтепер, так само підпорядковувалась ідеологічному канону.

---

<sup>53</sup> Довіна М. Семіосфера тоталітарного міфу. Наукові записки НДУ ім. Миколи Гоголя. 2013. Кн. 1. - С. 315.

<sup>54</sup> Там само. С. 316.

СРСР ще з 1920-х років використовував монументальну пропаганду, що сприяла закріпленню нової аксіологічної домінанти. У роки сталінської реконструкції, питання «ідеологічного впливу» знайдуть своє втілення в архітектурі, а саме скульптурі. Як зазначає Наталія Андріанова у своїй дисертації «Концепция “пролетарской культуры” и монументальная лениниана как отражение идеологических и ментальных установок в обществе в первые годы советской власти, 1917-1927 гг.»:

Важливо було не тільки ідейно «заразити», а й згуртувати населення країни, відкривши якісь консолідуючі початки. Ідеї, за допомогою якої народ зміг би знову відчувати свою єдність, відновити втрачені почуття нації і держави з усіма, притаманними їм атрибутами, слід були бути настільки ж новими, наскільки і знайомими. І якщо для вирішення першого положення досить було і таких засобів як плакат, гасло, листівка, газета, то інше вимагало більш серйозного виконання. Уособлення ідеї не могло бути зім'яте, зірвано, кинуто під ноги і, тим більше, використано в побуті<sup>55</sup>.

Безумовно, ця «консолідуюча ідея» знайшла своє відображення у безліччі способів реалізації. Кожен мистецький напрям обрав свій політичний пропагандистський інструментарій й майстерно відточував його упродовж десятиліть. Радянська монументальна скульптура періоду сталінізму загалом вписана у три основні ідеї, що трансливались середовищу: культ особистості, постійна готовність до війни й образ «нової радянської людини», чому й присвячений даний розділ.

## **2.1. Монумент вождя та «культурний міф»**

Впровадження «культурного міфу» актуалізувало культ особи вождя. Марксистсько-ленінська ідеологія хоч і відкидала ідеї вождизму, усе ж

---

<sup>55</sup>Андріанова Н.Ю. Концепция “пролетарской культуры” и монументальная лениниана как отражение идеологических и ментальных установок в обществе в первые годы советской власти, 1917-1927 гг.: дис. ... канд. іст. наук: 07.00.02 /2001 р. С. 31.



транслявала новий, подібний до релігійного культу ідеалізм та месіанство очільника держави. Культ особи вождя, як маркер тоталітаризму, найяскравіше проявився саме у межах СРСР часів правління Йосифа Сталіна й набував своїх виразних форм у межах монументальної пропаганди.

Радянська влада, витворюючи нову релігію, формує пантеон, очолюваний початково Володимиром Леніним, а потім Йосифом Сталіним. Лідер перетворюється у сильного батька, сакрального ідола, чудотворця, канонізованого ще за життя. Як зазначає Марія Довіна «Ряд “батько – вождь – цілитель – пророк” засвідчує вектор зміни уявлень суспільства про функції правителя в напрямку його сакралізації»<sup>56</sup>. Подібна тенденція, наряду з антирелігійною та антицерковною боротьбою, знайшла свій прояв у створенні нових «центрів паломництва» – масовому зведенні пам’ятників радянським вождям та партійним керівникам. Характерним є специфічний стиль культу особи вождя в СРСР, який часто називають «азійським». Як зазначав дослідник Мірча Еліаде, радянський вождь стає сакральним героєм-рятівником пригнобленого народу, а цей образ був ключовим у середземноморсько-азіатському світі<sup>57</sup>. «Азійський» стиль проявлявся також у надзвичайному засиллі ідолів-пам’ятників героя, що знайшло своє місце й у СРСР, названими «ленініана» та «сталініана», відповідно до імен своїх політичних лідерів.

Володимир Ленін в ідеології радянського вождизму й символізму є ключовою фігурою. Як символ революції, символ нової держави, його можна вважати першим канонізованим за життя радянським героєм й першим «лицем» радянської пропаганди. Ленініана за визначенням

---

<sup>56</sup> Довіна М. Семіосфера тоталітарного міфу. *Наукові записки НДУ ім. Миколи Гоголя*. 2013. Кн. 1. - С. 315.

<sup>57</sup> Eliade M. *Myths, Rites, Symbols: Mircea Eliade Reader*, Vol. 2. / Ed. Wendell C. Beane and William G. Doty, Harper Colophon, New York, 1976. P.122.

дослідника Дмитра Москвіна є «формою безперервної репрезентації образу Леніна, що не зводиться лише до культу його особистості»<sup>58</sup>. Зазвичай можемо визначити два ключових вектори розвитку скульптурної ленініани: закарбовування пам'яті революціонера-вождя та пропаганда ідей панівного ладу в особі одного творця-батька або творця-героя. Варто зауважити, що саме з епохою масової скульптури Леніна формується принцип «присутності вождя». Монументи Леніна розміщуються в місцях масового скупчення людей: на головних площах, алеях, проспектах, вокзалах. Бюсти тиражуються і надсилаються до шкіл, садочків, лікарень і залів зібрань. Також пам'ятники Леніну дуже часто розміщували у заводських прохідних і на території промислових підприємств з метою показати близькість Леніна до робітничого класу<sup>59</sup>.

У Радянському Союзі перші скульптурні зображення Леніна створювалися ще за його життя. Проте, період після поховання вождя народів остаточно закріпив нову віху напрямку радянського монументального мистецтва. 27 січня 1924 року, в день похорону Леніна, на сторінках газети було надруковано «Постанову II З'їзду рад Союзу РСР про пам'ятники вождю»<sup>60</sup>. Власне відповідно до цього рішення було закріплено вектор на створення як масового серійного виробництва бюстів, пам'ятників та статуеток, так і на майбутні архітектурні споруди майстрів-скульпторів.

Загалом ленінська скульптура не зазнала радикальних змін упродовж історії СРСР. Володимир Ілліч зображувався переважно стоячи(якщо це не

---

<sup>58</sup>Москвин Д. «Долгая лениниана»: эволюция образа Ленина в отечественной визуальной культуре. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dolgaya-leniniana-evolyutsiya-obraza-lenina-v-otechestvennoy-vizualnoy-kulture> (дата звернення 11.04.2021).

<sup>59</sup>Луначарский А. Революционные силуэты. Москва: Тип. «9-е января», 1923. С. 79.

<sup>60</sup>Постановление 2-го Съезда Советов СССР 26 января 1924 г. “О сооружении памятников В. И. Ленину”/ *Справочник партийного работника*. 1924. Вып.IV. С.295. URL: <http://opentextnn.ru/space/leniniana/postanovlenie-2-go-sezda-sovetov-sssr-26-janvarja-1924-g-o-sooruzhenii-pamjatnikov-v-i-leninu/>(дата звернення 11.04.2021).

бюст на постаменті), у певній динамічній позі, що створювало ефект постійного заклику до дії і роботи(Додаток 4,5). До прикладу, розглянемо скульптуру Миколи Томського 1940 року(Додаток 6). Ленін на постаменті зображений у динамічній позі(права рука піднята вгору), у звичайному костюмі та шинелі.

Протягом 1930-х – 1940-х років продукування ленінської атрибутики не зникло, проте частково поступилося новому вождеві – Йосифу Сталіну. Перший пам'ятник Сталіну було створено ще у 1929 році скульптором Матвієм Харламовим на честь п'ятидесятиріччя вождя<sup>61</sup>. Проте значного розвитку «монументальна сталініана» набула уже в середині 30-х років ХХ століття. Як і Леніну, пам'ятники Сталіну як правило встановлювали в центрі міст, сіл, на привокзальних площах, на центральних вулицях та алеях. Пам'ятники Сталіну менших розмірів встановлювали в парках, скверах, садах, пришкільних ділянках, лікарнях і територіях закладів вищої та середньої освіти. У Москві пам'ятник вождю встановили навіть у вівтарі православного храму. Не вдаючись у детальний естетичний аналіз монументів, варто зауважити еволюцію образу вождя у монументальній скульптурі та виділити декілька їх категорій.

Однією з найбільш тиражованих й масових монументів є робота скульпторів Єфима Білостоцького, Григорія Пивоварова та Еліуса Фрідмана «Ленин и Сталин в Горках» (Додаток 7). Характерно, що на початку 1930-х років саме ця скульптура активно дублювалась, доповнювалась(має аж 3 варіанти) та поширювалась у межах Радянського Союзу(Додаток 8). Фактично, вона є з одного боку певним транзистором, що створює перехід від культу одного вождя до іншого, а з іншого легітимізує право Сталіна на отримання влади. Цікавим є те, що у перших варіантах монументу Ленін сидить на рівні зі Сталіним, має досить

---

<sup>61</sup> Руцинская И. Типология образов Сталина в советском искусстве послевоенной эпохи / *Человек и культура*. 2019. № 6. С. 48.

здоровий вигляд і їх уявна розмова виглядає як діалог рівних. Проте, подальші варіації пам'ятника дещо змінюють акцент та «рівні» персонажів. Ленін зображується як старший і більш кволий чоловік, тоді як Сталін сидить, або навіть стоїть над ним(Додаток 12). Хоч упродовж усього періоду сталінізму усі три варіанти монументу тиражувались, можна припустити, що такі зміни свідчили про прагнення створити певний образ передачі сили та влади.

Найбільш розтиражованим пам'ятником Сталіна є монумент скульптора Сергія Меркурова(Додаток 9). Сам автор так описував свою роботу: «...Й. Сталін стрімко крокує вперед твердою, впевненою ходою. Права рука його звичним жестом закладена за борт тужурки, ліва стискає сувій Конституції. У спокійному виразі обличчя передані велич і сталева воля вождя трудящих»<sup>62</sup>. Цей монумент найбільш активно тиражується упродовж першого п'ятиріччя після прийняття нової «сталінської конституції» 1936 року й активно використовується у межах монументальної пропаганди як символ вождя, що несе конституцію в народ.

Окремої уваги історика вартий пам'ятник Сталіну авторства Сергія Меркурова, створений протягом 1938 – 1939 років під час реконструкції Площі Механізації на ВДНГ у Москві(Додаток 10). Станом на 1939 рік він вважався одним з найбільших, оскільки його висота сягала 25 метрів. Монумент навіть з'явився на поштових марках 1940 року як туристичний символ та культурна пам'ятка. Проте, після Другої Світової Війни, у 1952 році пам'ятник демонтують і на його місці залишають лише фонтан. Ба більше, в довіднику до генплану ВСХВ, який був опублікований влітку 1951 року, на місці ще існуючого пам'ятника розташований фонтан, статуї

---

<sup>62</sup> Буланов М. Скульптор и Каменотес. URL: <http://nasledie.dubna.ru/item.asp?idcategory=25&iditem=48> (дата звернення 11.04.2021).

вже немає<sup>63</sup>. Офіційною причиною знищення монументу визначили «Створений ним образ занадто однобічний, занадто схематичний в своєму змісті. Правильно відчуваючи історичний масштаб своєї теми, скульптор не зміг висловити її глибокого змісту, звівши свою задачу до чисто зовнішнього вираження»<sup>64</sup>. Зважаючи на таку аргументацію, можна було б припустити, що й усі копії, зроблені та поширені в СРСР підлягали демонтажу, проте де-факто лише один монумент було ліквідовано.

Незважаючи на досить високі темпи тиражування пам'ятників вождю ще з початку 1930-х років, свого кількісного апогею він досягнув у роки першого повоєнного десятиліття, коли культ Сталіна почав поширюватись й на новоприєднані території. Проте й сам образ Сталіна змінився – його стали зображати у військовій формі генералісімуса, а самі пам'ятники стали більшими(Додаток 11).

Як уже зазначалось вище, Йосиф Сталін та Володимир Ленін були очільниками «нового пантеону», проте культ особистості хоч і в меншій мірі, поширювався й на членів ЦК, а саме Михайла Калініна, В'ячеслава Молотова, Андрія Жданова та інших.

Усе це скульптурне різноманіття об'єднує один спільний знаменник – кількість. Відповідно до сучасних підрахунків станом на 1991 рік кількість лише зареєстрованих пам'ятників одному Леніну переважає 13 тисяч<sup>65</sup>, без урахування менших споруд та бюстів, які тиражувались у промислових масштабах. Дана статистика є свідченням прояву тоталітарності – маркування простору через культ вождя.

---

<sup>63</sup> А.н. Статуя Сталина – новая хронология. URL: <https://archive.is/20121225144335/bcxb.livejournal.com/37943.html>(дата звернення 11.04.2021).

<sup>64</sup> Меркуров С. Письмо К. Е. Ворошилову, Москва, 8 августа 1940. / Сергей Дмитриевич Меркуров. Воспоминания. Письма. Статьи. Заметки. Суждения современников. Москва: Kremlin Multimedia, 2012. С. 268.

<sup>65</sup> Кудинов Д. Сколько памятников Ленину. URL: <http://lenin.tilda.ws/skolko>(дата звернення 11.04.2021).

## 2.2. «Фізкультурник» як монументальний образ

Тенденція на зростання мілітаризації суспільства також має свою чітку кореляцію у міфологічній площині, що потім відобразиться і у монументальній скульптурі через культ спорту.

Ключові напрямки розвитку радянського спорту на різних етапах соціалістичного будівництва визначені наступними постановами: ЦК КПРС «Про завдання партії в галузі фізичної культури» 1925-го року<sup>66</sup>, «Про фізкультурний рух» 1929-го року<sup>67</sup> та «Про хід виконання Комітетом у справах фізичної культури і спорту директивних вказівок партії і уряду про розвиток масово-фізкультурного руху в країні і підвищення майстерності радянських спортсменів» 1948-го року<sup>68</sup>. Новостворені спортивні органи виступали в якості сполучної ланки між адміністрацією і суспільством. Об'єднавши разом масові комсомольські та профспілкові організації, СРСР створив платформу для максимального поширення ідеології в маси. Переконавшись, що спорт може виступати в якості двигуна для всього соціалістичного будівництва, було розроблено цільові і систематичні програми колективного оздоровлення. На практиці ж, програмною основою нової системи виховання став створений у 1931-му році Всесоюзний фізкультурний комплекс «Готовий до праці і оборони СРСР» (ГТО)<sup>69</sup>. Сама назва нової доктрини визначала мету актуалізації спорту – фізична форма потрібна задля постійної участі у трудовому житті суспільства і як постійна підготовка до бойових дій. Цікавим й водночас показовим є лозунг Літнього свята фізкультури 1927 року: «За наш покой, за нашу власть, коль час придет пойдем в сражение. Физкультура – это часть всего рабочего

---

<sup>66</sup> Чудинов И. Основные постановления, приказы и инструкции по вопросам советской физической культуры и спорта 1917-1957 гг. Москва, 1959. С. 17

<sup>67</sup> Там само. С. 25.

<sup>68</sup> Там само. С. 31.

<sup>69</sup> Там само. С. 46.

движення!»<sup>70</sup> Як зазначав Ніколаус Катцер «"маса" поставала у вигляді піднесеного єдності і гармонії. Її стройовий крок повинен був випромінювати силу, рішучість і монументальність. У цій перспективі стиралися межі між уніформною та спортивним трико. Озброєний спортсмен і спортивний солдат були взаємозамінні.»<sup>71</sup>

Спорт був невід'ємною частиною ідеології «нової радянської людини». Атлетичні і здорові трудящі в швидкому темпі марширували вперед, перебудовуючи країну. З липня 1929 року фізичне виховання стало обов'язковим предметом у Закладах вищої освіти РФССР, а з 1930 року – у всіх ЗВО СРСР. У країні регулярно проводилися змагання на першість шкіл, районів, міст, областей, республік і Радянського Союзу<sup>72</sup>.

Американський дослідник Майкл О'Махоуні у своїй роботі «Спорт в СРСР: фізична культура – візуальна культура» вдало підмічає, що спорт в СРСР був «спірною територією між владою з одного боку й глядачем та учасником з іншого»<sup>73</sup>. Спорт пропагується як нова реальність для кожного громадянина країни. Популярність пересічного жителя завойовувалась шляхом інтенсивної агітаційної політики, серед проявів яких були й масові свята та олімпіади, агітаційні плакати, пісні й архітектурні споруди. Один з організаторів спортивних парадів Микола Охлопков у своєму коментарі в газеті «Известия» у 1938 році зауважував: «Ці народні спортивні свята є не тільки презентацією щорічної фізкультурної роботи. Це – істинно народне видовище. Це – новий вид мистецтва, монументального, грандіозного, в

---

<sup>70</sup> Истягина-Елисеева И. Особенности пропаганды физической культуры и спорта в СССР в 1918-1940 гг. / Гуманитарные науки. 2018. № 7/2. С. 16

<sup>71</sup> Катцер Н. Спорт как идеальный социальный порядок : к вопросу о советской концепции физической культуры / *Социология власти*. 2018. Т. 30. № 2. С. 212.

<sup>72</sup> Столяров В. Спорт и образ жизни: Сборник статей. Москва: Физкультура и спорт, 1979. С. 23.

<sup>73</sup> О'Махоуні М. Спорт в СССР: физическая культура – визуальная культура. Москва, 2010. – С.133.

якому театр, балет, опера, живопис, скульптура, музика, пісня синтетично поєднані, підкорюючись фізкультурній дії»<sup>74</sup>.

Спорт зайняв своє особливе місце й у межах монументальної пропаганди, а саме в скульптурі. Починаючи з середини 1930-х років масово з'являються скульптури так званих «фізкультурників» – переважно молодих чоловіків та жінок атлетичної статури, що займаються різними видами спорту і закарбовані у динамічній дії (Додаток 12). Їх розміщують як скульптурні ансамблі на станціях метро, у фонтанах, алеях, та місцях скупчення людей. До прикладу, у 1935 році на станції метро «Сокольники» у Москві з'являється скульптурний ансамбль атлетів (Додаток 13), у 1936 у місті Сочі уздовж автомагістралі Сочі-Мацеста з'являються одні з перших «Фізкультурник» та «Фізкультурниця», які кидають м'ячі (Додаток 14, 15). Цікавим є той факт, що саме «фізкультурники» знаходили своє місце не лише у місцях, які пов'язані зі спортом, як до прикладу спортпавільйони, а й навіть перед палацами культури.

Характерною рисою цих скульптур є створення образу «ідеального тіла». Послугуючись класичним грецьким каноном, «фізкультурники» зображуються як гіпертрофовано сильні люди. Досить часто можна зустріти парні скульптурні ансамблі, де є як чоловік, так і жінка. Чоловік, подібно до грецької класичної скульптури, зображений майже оголеним, або вдягненим так, щоб можна було чітко прослідкувати тілесний рельєф. Якщо ж автори для своїх робіт обирали лише жінку, то вона постає як вдягнена, так і оголена й зображується з маскулініними м'язами. Це пов'язано й з поширенням культури емансипації й провадження політики залучення жінок до робочих процесів.

Спорт перетворюється у нову ідеологію, де скульптура є постійним наочним прикладом для наслідування. Така активна монументальна

---

<sup>74</sup> Столяров В. Спорт и образ жизни: Сборник статей. Москва: Физкультура и спорт, 1979. С. 25.



пропаганда підкреслювала важливість нового ідеологічного вектору радянської влади і спосіб їх впровадження у суспільні норми. Візуальні маркери у даному випадку сигналізують про директивний спосіб поширення нових практик і конструювання тиску на свідомість громадян, задля набуття «масового ефекту», що і визначає цей простір тоталітарним.

### **2.3. Монументальний образ «нової радянської людини»**

Третім сегментом радянської скульптури періоду сталінізму можна визначити «монумент-символ радянської людини». Цим терміном можна позначити радянську монументальну скульптуру, у якій зображувались не конкретні персоналії чи герої, а сукупні образи пропагованих у суспільстві чеснот. Щоб сформувані їх перелік і визначити метод, яким послуговувалась сталінська ідеологія, розглянемо перелік таких монументів: «Девушка со снопами» та «Девушка с граблями» (скульптор Володимир Домогацький)(Додаток 16, 17), «Смена»(скульптор Станіслав Буланковський)(Додаток 18), «Тракторист и колхозница»(скульптор Олексій Буділін)(Додаток 19), «Стахаоновцы промышленности» та «Стахановцы сельского хозяйства» (скульптор Еліус Фрідман)(Додаток 20, 21) та «Метростроевцы» (скульптор Антон Лавінський)(Додаток 22). Окремої уваги також заслуговує робота Віри Мухіної «Рабочий и колхозница»(Додаток 23).

Образ «нової радянської людини» розроблений ще у 20-х роках ХХ століття повною мірою був представлений у контексті сталінського продовження монументальної пропаганди. Суб'єктність індивіда стирається перед лицем ідеального образу пролетаря і перетворюється в приклад для наслідування. Канонічний новий образ створюється відповідно до потреб суспільства й держави й лише використовує індивідуальні людські прояви для витворення емпатійного зв'язку. Розглянемо це на

прикладі робіт Володимира Домогацького «Девушка со снопами» та «Девушка с граблями» та «Стахановцы промышленности» й «Стахановцы сельского хозяйства» авторства Еліуса Фрідмана. Усі ці 4 скульптурні ансамблі об'єднує один знаменник – образ праці як ціннісного орієнтиру й вектору СРСП й власне людини, як сукупного образу, що виконує цю дію добровільно. Мета створення подібних скульптур має не так естетичне чи інтелектуальне, як ідеологічне значення. Піднесення людини на п'єдестал у процесі її праці чи в момент радості від усвідомлення своєї діяльності, є конструюючим елементом у створенні образу бажаного для людини. Якщо цей «хтось» у своїй роботі достойний такого рівня визнання (згадаймо, що особисті постаменти ставились лише державній еліті чи героям), то ця діяльність є правильною, а, отже, бажаною суспільством й індивідом. До прикладу «Стахановцы промышленности» й «Стахановцы сельского хозяйства» перш за все «стаханівці», а, отже, дають найкращі показники і визнаються державою. Ба більше, якщо розглянути деталі робіт, то ми побачимо достаток, яким оточені «герої» мистецьких творів. Цей сукупний образ буквально пропагандує щастя через працю.

Окрім праці скульптура пропагує концепт єдності, рівності, есансипації. «Тракторист і колхозница», «Метростроевцы» як і згадані вище «стаханівці» мають у ансамблі як чоловічі, так і жіночі образи, що знаходяться «на рівних». Жінка, як і чоловік, має певну соціальну роль і професію, тож має свій вклад у розбудову держави й несе це для світу.

Оскільки створення «нової радянської людини» починається буквально з її народження, то статус дитинства й дитини також регулюється державною політикою. Піонери є тиражованим образом сталінської скульптури як канон першої усвідомленої ланки радянської системи. Зовнішні атрибути, такі як піонерська краватка, форма, ба навіть їх статура маркують образи за належністю до певного середовища – піонерського. У свою чергу атрибути, що вони тримають в руках(прапор й труба) і їх

поведінка пояснюють їх дію – вони несуть це знання про соціалізм й комунізм. Вони з дитинства стають прихильниками своєї ідеології, свого способу життя, своєї країни. Сукупним образом дорослих трудящих жінок, чоловіків та дітей є скульптурна композиція «Смена» Станістава Буланковського. Тут поєднано усі попередні елементи – піонери та щасливі трудящі, які разом є втіленням «нової радянської генерації».

Окремими об'єктами аналізу варто виділити дві скульптурних композиції «Рабочий и колхозница», що була створенна задля Міжнародних виставки у Парижі. Авторка «Рабочего и колхозницы» Віра Мухіна так висловлювалась щодо свого проєкту:

... Отримавши ... проєкт павільйону, я відразу відчула, що група повинна виражати перш за все не урочистий характер фігур, а динаміку нашої епохи, той творчий порив, який я бачу всюди в нашій країні і який мені так доріг. <...> [ми] повинні передати ідеали нашого світогляду, образ людини вільної думки і вільної праці; ми повинні передати весь романтизм і творче горіння наших днів<sup>75</sup>.

Сама скульптура переповнена символічними деталями. До прикладу розкрита долоня «робітника» була символом влади робочого народу над державою<sup>76</sup>, зачіска, головний убір і статура «колгоспниці» була сукупним символом жінки 30-х років XX століття<sup>77</sup>. Як зазначає ... «Шарф, руху рук, складки одягу давали горизонталь, яка врівноважувала прагне вгору композицію павільйону і робила її більш гармонійною»<sup>78</sup>. Атрибути в руках героїв, а саме серп та молот, також мали глибоко символічне значення – це символи добровільної праці та досягнень.

---

<sup>75</sup> Мухина В. Архитектурная газета, 1938, № 12. С. 6.

<sup>76</sup> Башинская И. Вера Игнатьевна Мухина, 1889-1953. Москва, 1987. С. 36

<sup>77</sup> Пынина Т. «Рабочий и колхозница» как шедевр искусства, как символ, как тотем. Литературная газета. 2009. 8 июня (№ 28). URL: <https://lgz.ru/article/N28--6232---2009-07-08-/«Rabochiy-i-kolhoznitsa»-kak-shedevr-iskusstva,-kak-simvol,-kak-totem9492/> (дата звернення 11.04.2021).

<sup>78</sup> Там само.

\* \* \* \* \*

Отже, з 30-х років XX століття на території Радянського Союзу остаточно закріплюється епоха сталінізму, що призводить до створення нового «культурного міфу», який проявив себе у тоталітарному маркуванні простору. У монументальній пропаганді нова ідеологія означила себе через наступні прояви у монументальній скульптурі: гіперболізований культ вождя й створення нового пантеону, використання спорту задля політичних маніпуляцій та мілітаризації суспільства та конструювання образу ідеального громадянина як нового прикладу для наслідування. Тиражовані символи набули масового поширення по усій території СРСР, створивши таким чином нове культурне й ідеологічне середовище існування.

### III розділ: Тоталітарний міф монументальної скульптури Третього Райху

Політика й естетика націонал-соціалізму вичерпно охарактеризована дослідницею Сьюзен Сонтаг у її есе «Захоплюючий фашизм» як «мистецтво у своїй пізній романтичній фазі»<sup>79</sup>. Якщо, як зазначалось раніше, політика Третього Райху, так само як і СРСР, безпосередньо вибудовувалась через залучення мистецтва й набуття самою державою статусу мистецького твору, то романтична фаза бере своє коріння ще з німецького романтизму кінця XVII – початку XVIII століть. Сугестивність пам'яті про античність, ідеал та гармонія життя й мистецтва лягли в основу конструювання нової культурної політики і створенні, подібно до радянського «культурного міфу», «гітлерівської релігії»<sup>80</sup>.

Уже через півтора місяці після приходу до влади, Адольф Гітлер декретом від 13 березня 1933 року засновує «Імперське міністерство народної освіти і пропаганди», метою якого стане «контроль за всією областю духовного впливу на націю шляхом пропаганди на користь держави в культурній та економічній сферах, заради освіти народу всередині країни і за кордоном» та «сприяння розвитку німецької культури в дусі відповідальності за народ і державу»<sup>81</sup>. Сам очільник міністерства, Йозеф Геббельс, в травні 1933 року у газеті «Völkischer Beobachter» заявив, що головною метою міністерства було «привести Німеччину в стан духовної мобілізації» і що воно «виконує ті ж функції в області духовного, що військове міністерство в області озброєння»<sup>82</sup>. Задля реалізації подібного амбітного завдання у вересні того ж 1933 року засновується «Імперська палата культури», яка забрала під свій контроль усі мистецькі

---

<sup>79</sup> Сонтаг С. Магический фашизм / Искусство и кино. 1991. №6. С. 7.

<sup>80</sup> Паламарчук Е. Пропагандистский образ фюрера в восприятии немецкого общества(1933-1945) / Научная мысль. 2017. № 6. С.65.

<sup>81</sup> Дятлева Г. Искусство Третьего Рейха. Ростов-на-Дону, 2013. С. 56.

<sup>82</sup> Там само. С. 57.

напрями: від музики, театру й преси до скульптури. Ба більше, навіть власники галерей, реставратори та видавці літератури, пов'язаної з мистецтвом, тепер мали підпорядковуватись єдиному органу. Як і у випадку з СРСР усі попередні об'єднання ліквідуються без винятку й кожен має вступити на нову державну службу. Аналогічним з Радянським Союзом стає і той факт, що перший нацистський міністр внутрішніх справ Вільгельм Фрік відразу ж засновує всередині свого міністерства інститут ідеологічних контролерів, які, як і в радянській державі, названі «комісарами у справах мистецтв»<sup>83</sup>.

Особливою непересічною характеристикою націонал-соціалістичної ідеології у сфері культурної пропаганди є вплив та залученість у творення культурної політики особи вождя Третього Райху – Адольфа Гітлера. Як людина, яка хоч і не здобула мистецьку освіту, проте вважала себе митцем, Гітлер безперервно був залученим до конструювання нового культурного образу держави, формуючи певний перелік непорушних законів, які керують розвитком мистецтва Третього рейху. Ігор Голомшток у своїй роботі «Тоталітарне мистецтво» охарактеризує позицію Гітлера стосовно мистецтв «принципами фюрера»:

Одночасно з політичними чистками нашому суспільному житті, — заявляв Гітлер, — уряд Рейху проведе ретельні заходи задля морального очищення всього тіла нації. Вся освітня система, театри, кіно, література, преса, радіо — все буде використано як засіб для здійснення цих цілей і буде розцінюватися відповідно до них...Мистецтво — не мода, не безглузде чергування на поверхні історичного процесу щохвилинних «ізмів», воно не є вираженням якої б то не було тенденції капіталізму, а навпаки ... воно виражає душу [народу] і суспільні ідеали<sup>84</sup>.

Фюрер, висуваючи концепцію мистецтва «як форми відображення дійсності», сам створив й перелік тих форм та образів, які, будучи найбільш

---

<sup>83</sup> Моссе Джордж. Нацизм и культура. Идеология и культура национал-социализма. — Москва, 2003.

<sup>84</sup> Голомшток И. Тоталитарное искусство. Москва, 1994. — С. 127.

яскравими проявами цієї дійсності, повинні бути і головними об'єктами її відображення в мистецтві: лідери, борці, міфологічні ідеали. Лише вони займали центральне місце у тоталітарній художній культурі. Саме монументальна скульптура Третього Райху безумовно найкраще впоралась з поставленими цілями, що й буде розглянуто в даному розділі.

### 3.1. Особливості культу особи фюрера

Характерною особливістю будь-якого тоталітарного режиму є культ вождя. Як в СРСР, так і в Третьому Райху, цей культ мав важливе сакральне значення, проте знайшов свою альтернативну форму втілення. До прикладу, фюрер закріплював за собою статус не Бога у класичному християнському розумінні, а радше язичницького Сонця. Коли під час Нюрнберзьких партійних з'їздів з-за хмар визирало сонце, юрба приходила в захват і кричала: "Погода фюрера!"<sup>85</sup>. «Сонячність» також пов'язана й з римським салютом та класичним привітанням часів Третього Райху - "Хайль Гітлер!". Воно стало обов'язковим для усіх жителів Райху й поширювалось на усіх рівнях взаємодії з громадянами: «від дітей вимагали робити зауваження своїм батькам, якщо ті забували привітати один одного гітлерівським салютом»<sup>86</sup>. Цікавим є й певний маскулінний образ вождя. Якщо Сталіна сприймають як батька, людину «сильної руки», то Гітлер є радше секс-символом, харизматичним лідером і чоловіком мрії. Про це свідчить наповнення листів, які щоденно надсилались на адресу фюрера<sup>87</sup>. Навколо нього створюється образ не так поваги, як глибокого ритуального захоплення.

Проте, повертаючись у контекст візуальних маркерів у монументальній скульптурі, можемо спостерігати певну унікальність

---

<sup>85</sup> Дятлева Г. Искусство Третьего Рейха. Ростов-на-Дону, 2013. С. 67.

<sup>86</sup> Там само. С. 69.

<sup>87</sup> Там само. С. 69.

націонал-соціалістичної моделі вождизму: відсутність скульптури вождя. Найбільші скульптурні зображення вождя НСДАП – це маленькі настільні бюстики, які не були такими тиражованими й масовими (Додаток 24). Ніяких бронзових гігантів в підкорених містах, їх замінила друкowana продукція. Портрети і фотографії Гітлера можна було побачити всюди: в шкільних класах, установах, на залізничних вокзалах, вуличних перехрестях.

Існує декілька здогадок стосовно причин відсутності монументального культу фюрера. Перша з них – це власні комплекси Гітлера. Фюрер не відповідав параметрам пропагованого ним стандарту арійської раси і дуже соромився цього. Про це у своїх щоденниках згадував й Альберт Шпеєр<sup>88</sup>. Цікавим є й той факт, що головний фотограф Гітлера створює світлини вождя теж переважно до поясу і вкрай рідко у повний зріст.

Друга причина полягає у контексті обраного вектору ідеології, а саме в загальній спрямованості політики НСДАП. У націонал-соціалістів саме відродження німецької нації, відчуття власної гідності і важливості було основною ціллю. Культура «погляду зверху» яка була можливою як раз за рахунок монументальної статуї саме вождя була б не доречною, оскільки створювала б тиск. Фюрер, як згадувалось вище, не є батьком, щоб дивитись на свою дитину зверху, він є радше символом, людиною, що хоч і має божественну суть, усе ж знаходиться поміж людей. Багатометрові скульптури, що пильно наглядають за громадянами з висоти голубиноного польоту з такою політикою не пасували. Відповідно ми не знайдемо з скульптур пов'язаних з основними міністрами Третього Райху, оскільки всі вони лише люди, які виконують свої обов'язки у системі.

Проте, хоча сам Адольф Гітлер не став об'єктом зоображуваного для німецьких скульпторів, саме його ідеологічна концепція нової людини

---

<sup>88</sup>Speer A. Inside the Third Reich, Memoirs. New York: Macmillan, 1970. P. 36.



знайшла своє місце у мистецтві Третього Райху. Архетип «ідеального арійця» як головного маркеру самоідентифікації німецької нації був найефективніше втіленим саме у монументальній скульптурі.

### **3.2. «Ідеальний арієць» у скульптурі Третього Райху**

Скульптура Третього Райху була чітко регламентованою й мала на меті викликати у жителів ті почуття, які були необхідні керівникам нової Німеччини. Центральним образом монументальної скульптури є ідеальний арієць як символ німецької нації (Додаток 25, 26). Статуї, зроблені з гіпсу та бронзи, являли собою зразок арійської краси: «ось таким повинен бути громадянин Третього рейху – сильним, спортивним, з ідеальним тілом. Справжній арієць повинен бути гарним і сильним, як бронзовий «Дискобол» давньогрецького скульптора Мирона»<sup>89</sup>. Націонал-соціалісти використовували монументальні героїчні скульптури, які б надихали людей не лише прагнути до такого фізичного ідеалу, але й переймати напівбожественні чесноти, якими наділялись скульптурні образи: відвага, безстрашся, самопожертва.

Головним способом конструювання такого ідеального образу у скульптурі Третього Райху було оголене людське тіло. Виходячи з принципів естетики нацизму, нагота повинна була виражати не тільки фізичну силу, але також і міцність духу. Невід'ємним елементом самої расової теорії залишалось здоров'я і краса. Подібно до давньогрецьких принципів, лише здорова особа, наділена правильними пропорціями, могла називатись арійцем. Ба більше, сам Гітлер вважав німців нащадками давніх греків, тому і намагався створити максимально елліністичний культ

---

<sup>89</sup> Gay P. Weimar Culture: the Outsider as Insider. New York, 1968. P. 34.

навколо. Єдиною відмінністю між грецьким та німецьким скульптурним середовищем, як зауважує дослідник Пітер Адам залишається внутрішній посыл – елліни закладають у свої роботи гармонію і спокій, тоді як націонал-соціалісти наповнюють скульптуру експресією та динамікою<sup>90</sup>. Оголеність давала можливість сповна відкрити усі ці аспекти і сконструювати доступне повідомлення, що легко зчитувалось кожним громадянином.

Скульптори Третього Райху створювали ідеального чоловіка без будь-яких індивідуальних ознак: високого і стрункого, широкоплечого, з сильним тілом античного атлета. «Навіть сам вираз обличчя, суворо стиснуті губи, спрямований в далечінь погляд – все повинно було передавати фізичну і внутрішню силу, енергію і волю до перемоги. Міць оголеною людської фігури підкреслювали такі атрибути, як меч або факел в піднятій руці»<sup>91</sup>.

### **3.2.1. Спорт як метод досягнення атлетичності**

Подібно до сталінського режиму німецький націонал-соціалізм також використовував фізичну культуру задля пропаганди. Масові спортивні події, апогеєм яких стала Олімпіада 1936 року, регулярна підготовка підлітків ще зі шкільного віку та образ ідеальних спортивних арійців визначали вектор культурної пропаганди Третього Райху.

Після приходу до влади націонал-соціалістів в німецьких школах навчання іноземних мов було замінено на фізичне виховання та військову підготовку<sup>92</sup>. Фізична культура була визначена як національна ідея і один з головних напрямків роботи з нацією. Вважалося, що вправи, що тренують тіло, формують і зміцнюють «нордичний характер», а силові види спорту,

---

<sup>90</sup> Adam P. Art of the Third Reich. New York, 1992. P. 211.

<sup>91</sup> Голомшток И. Тоталитарное искусство. Москва, 1994. — С. 187.

<sup>92</sup> Дятлева Г. Искусство Третьего Рейха. Ростов-на-Дону, 2013. С. 88.

що вули найпопулярнішими в Рейху розвивали «тевтонську лють»<sup>93</sup>. Атлет, на думку Гітлера, перестає вільно розпоряджатись власним тілом, оскільки бути здоровим і сильним – це новий громадянський обов’язок кожного жителя країни. Кожен громадянин мав прагнути бути цим ідеалом, оскільки спортивна бездоганність прирівнювалась до прекрасного майбутнього життя<sup>94</sup>. Як зазначав у своїй роботі «Спорт як ідеальний соціальний порядок...» Ніколаус Катцер «Спорт став зразком безтурботного, вільного і прекрасного життя, яке, правда, ще тільки належало створити важкою працею і захистити від підстерігаючих всюди ворогів»<sup>95</sup>.

Проте, якщо виражена культура тілесності, монументальна архітектура й соціальна політика у галузі спорту дійсно виступають спільним знаменником для усіх тоталітарних режимів, то соціальна база окремих дисциплін, культура героїв та зірок, форма розуміння прекрасної тілесності усе ж відрізняли німецький спорт від інших. У націонал-соціалістичній спортивній хореографії яскраве відображення знайшла елліністична расово-ідеологічна культура сукупного образу атлета чи борця. Якщо СРСР створював своїх «фізкультурників» як хоч і не конкретних спортивних діячів, проте усе ж людей, що схожі на середньостатистичних жителів країни, то для Третього Райху спортивну монументальну скульптуру заповнили еліністичні напівбоги-символи. До прикладу робота Арно Брекера до Олімпіади в Берліні 1936 року «Десятиборець»(Додаток 25), за що олімпійський комітет присудив йому срібну медаль. Скульптура, якщо винести її за межі контексту, перестає бути спортивною, проте залишається такою, що пропагує естетизм тіла та довершеність форм. Тут ми не знайдемо ані спортивних атрибутів(м’ячі, ракетки, тощо), ані динамічних

---

<sup>93</sup> Дятлева Г. Искусство Третьего Рейха. Ростов-на-Дону, 2013. С. 90.

<sup>94</sup> Моссе Джордж. Нацизм и культура. Идеология и культура национал-социализма. Москва, 2003.С. 55.

<sup>95</sup> Катцер Н. Спорт как идеальный социальный порядок : к вопросу о советской концепции физической культуры / *Социология власти*. 2018. Т. 30. № 2. С. 24.

поз, що кажуть нам саме про спортивну дію. Така тенденція зберігається у всій скульптурі Райху. Спорт і спортивність для них – це не про гру чи навіть перемогу, а про довершеність форм арійця, його здоров'я, та силу.

Візуальні маркери у даному випадку, так само як і в СРСР сигналізують про директивний спосіб поширення нових образів й ідеалів, задля набуття «масового ефекту», що і визначає цей простір тоталітарним.

### **3.2.2. Міфологізація й символізм нацистської скульптури**

Окрім образу елліністичного атлета як нового арійця, грецький канон проник і у самі сюжети скульпторів Третього Райху. Міф, як спосіб мислення і сприйняття реальності, супроводжував німецьку націю упродовж усієї історії, особливо у період німецького романтизму. Третій Райх у повній мірі використав міфологізацію задля конструювання образу вождя, нації і великої Німеччини. Скульптура ж, як ми уже визначили, мала надзвичайно велике значення для конструювання лейтмотиву буття німців й античні образи й історії виконували тут підсилюючий ефект.

Розглянемо й порівняємо дві роботи Арно Брекера: «Прометей»(Додаток 26) та «Партія»(Додаток 27). Насправді, роботи дуже схожі: у обидвох випадках можна побачити високих, ідеально сформованих чоловіків, які тримають у руках факел з вогнем. Ці образи є ідентичними і без назв спостерігач навряд зможе відрізнити їх контекстуальне наповнення. Проте сукупний образ титана(або ідеальної людини) з вогнем має стійке асоціативне значення – це Прометей. Прометей у давньогрецькій міфології – це символ принесеного людству світла і знання, провідника і божественної іскри. Як і наявність такого образу у скульптурі Третього Райху, так і стійка аналогія з партією має своє символічне значення. Тепер партія є світлом, Прометеем, що відкрив німецькому народу істинну і дав нею скористатись. Подібні ідеологеми, сконструйовані націонал-

соціалістами, нав'язували стійкі асоціації й моделювали моделі поведінки спостерігача. Оскільки скульптура – це сукупний образ мене(бо я є арійцем), то я також є і Прометеем, який несе світло іншим. Якщо те, що несу я та партія є світлом, то воно істинне і правильне.

Подібні аналогії можемо провести і з іншими скульптурами Райху. До прикладу той самий Арно Брекер створює монумент Олександру Македонському(Додаток 28) як символу величних завоювань і підкорень. Автор поміщає нацистського орла, що розправив плечі і готовий до польоту у цю скульптурну композицію щоб провести незмінну паралель між величним минулим і теперішнім. Орел дивиться у той бік, куди показує Олександр, орієнтуючись на шлях завоювань, вказаний самими предками. Олександр Македонський, як образ, також є міфологічним й мілітарним.

Показовими є й назви самих скульптур, створених у Третньому Рейху. Вони усі абстрактні і символічні. Якщо СРСР надавав перевагу зоображенню пролетарів у їх роботі, то націонал-соціалісти створюють образи чеснот нації, символічні точки ідеології, щоб стійко закріпити їх у суспільстві. Так з'являються роботи «Партія»(додаток 34), «Вермахт»(Додаток 29), «Товариство»(Додаток 30), «Прометей»(Додаток 26), «Жертва»(Додаток 31), «Месник»(Додаток 32), «Захисник»(Додаток 33), «Готовність»(Додаток 34) та інші.

Тоталітарність тут є тотальною та багатощаровою. Скульптура створює стійкий асоціативний контекст зі спостерігачем, транслуючи бажаний образ як непорушну істинну взаємодію історичного минулого й не менш «історичного» теперішнього.

### **3.2.3. Жіночий образ у скульптурі**

Як чоловічі, так і жіночі скульптури мали своє пропагандистське, відмінне одне від одного значення. У даному розділі жіночий образ у

скульптурі виділено окремо, оскільки навколо жінки створюється радикально відмінний ідеологічний контекст. Якщо чоловічий образ, що був превалюючим у Третьому Райху, був уособленням могутності й сили нації, то жіночий – символом покірності, відкритості та сексуальності.

Перш за все, варто зазначити, що жіноча скульптура завжди виглядає більш реалістично. У неї, на відміну від аналогів у СРСР чи просто представників протилежної статі у Райху, немає гіпертрофованих маскулінних м'язів чи динаміки. Жінки зображуються оголеними, у розкритих спокійних позах, з «правильними пропорціями» і широкими бедрами, що символізує їх слабкість, порівняно з чоловічими образами.

Подібна форма відтворення також свідчить про політику націонал-соціалістів щодо сексуалізації образу жінки для чоловіка і визначення її соціальної ролі: слабкий образ підтверджує класичний німецький фразеологізм «Kinder, Küche, Kirche»<sup>96</sup>, який Адольф Гітлер перефразує на виступі перед Жіночою соціал-націоналістичною організацією у 1934 році як «Світ німецької жінки - це її чоловік, її сім'я, її діти і її будинок». Показовою є й назви жіночих та чоловічих скульптур: «Грація»(Додаток 35), «Психея»(Додаток 36), протиставляється «Тріумфу»(Додаток 25) та «Переможцю»(Додаток 37). Жінка не несе жодного мілітарного, політичного чи навіть трудового контексту, що є різко відмінним, порівняно з аналогічним образом СРСР.

Єдиною скульптурою з політичною назвою є «Перемога»(Додаток 38), проте й тут вона зображена відкритою й жіночною. «Перемога» на відміну від «переможця» у націонал-соціалістичній ідеології набуває свого показового контексту саме у скульптурі: переможець – це він, людина що є ідеалом, сильним, закритим чоловіком, справжнім арійцем. Перемога ж є

---

<sup>96</sup> Душенко К. В. Дети, кухня, церковь. Москва, 2018. С. 129.

певним втіленням вседозволеності й відсутності спротиву щодо будь-яких дій, вона є володінням чимось або кимось.

\* \* \* \* \*

Отже, націонал-соціалістична ідеологія створила свою унікальну форму культурної пропаганди у монументальній скульптурі. Змістивши образ самого вождя з п'єдесталу, Третій Райх сформував ідол й ідеологію навколо самої нації — шляхом втілення образу ідеального, міфологізованого, довершеного арійця, яким тепер був кожен німець у монументальній скульптурі. Поміщена у різні контексти, проте єдина у своїй матеріальній формі, монументальна скульптура Райху ствердила й візуалізувала основні постулати націонал-соціалістичної ідеології тоталітарного режиму.

## Висновки

Візуальні студії, що прийшли на зміну лінгвістичним, відкрили історикам нове джерело дослідження - візуальний текст, що може бути прочитаним в контексті відповідного дискурсу й інтерпретованим поза межами його естетичної атрибуції. Дослідники почали працювати безпосередньо з образом, який несе в собі контекстуальну й інтелектуальну інформацію про період й мету свого створення, особистість автора та режим у якому він знаходиться. Він стає новим джерелом дослідження зв'язків художнього образу з практиками влади, соціальним замовленням та ідеологічними пріоритетами.

Одним з прикладів такого зв'язку між практиками влади та конструюванням нового художнього образу є зміна політик Радянського Союзу та Третього Райху відносно модерністського мистецтва. Те, що у 1920-х роках вважалось візитівкою обох цих країн, й у своєму символічному значенні було проявом творчої свободи митця, до середини 1930-х різко почало підлягати забороні з маркуванням як «вироджене» або «дегенеративне» мистецтво. Така кореляція статусу художнього напрямку замаркувала утвердження нового політичного режиму як Третього Райху, так і СРСР – тоталітаризму.

З виникненням тоталітарного політичного режиму у цих країнах мистецтво перетворюється у знаряддя державної ідеології й у засіб боротьби за владу. Держава монополізує всі форми і засоби художнього життя країни, створює всеохоплюючий апарат контролю і управління мистецтвом, починає боротьбу з усіма стилями мистецтва, оголошуючи їх реакційними і ворожими та витворює єдиний стандартизований художній канон. Для Радянського Союзу він означуватиметься як «соціальний реалізм», а для Третього Райху – як «героїчний реалізм». Розглянута у даному дослідженні монументальна скульптура, що набула поширення



саме у період цих «реалізмів», вмістила в себе п'ять ключових критеріїв тоталітарного мистецтва, серед яких монументальність, класицизм, народність, героїзм та реалізм.

Відмінності постулатів ідеології СРСР та Третього Райху зумовлювали й специфіку проявів режиму в цих країнах. Так, з утвердженням на території СРСР періоду сталінізму(а саме цей хронологічний проміжок для Радянського Союзу є тоталітарним), відбувається глобальна зміна концепції радянської культури – створюється новий «культурний міф». Радянський Союз створює нову державну релігію, витворивши образ нового Бога – вождя і пастви, яка має прагнути до вказаного ідеалу.

У монументальній пропаганді нова ідеологія означила себе через наступні прояви у монументальній скульптурі: гіперболізований культ вождя й створення нового пантеону, використання спорту задля політичних маніпуляцій та мілітаризації суспільства та конструювання образу ідеального громадянина як нового прикладу для наслідування. Образ очільника СРСР, поміщений у певний історичний контекст(як генералісімус після Другої Світової війни чи людини, яка несе народу нову конституцію), перетвореться у найбільш масову тиражовану скульптуру країни й займає місце наглядча народу на високому постаменті. Окрім суворого батька-очільника формується й образ «нової радянської людини», яка неодмінно є втіленням усіх нових чеснот – праці, активізму й свідомої громадянської позиції ще з раннього дитинства. Тріаду доповнює й фізичний образ такого громадянина – завжди спортивного й готового до праці та оборони.

Націонал-соціалістична ідеологія, на відміну від радянської періоду сталінізму, конструювала поведінкові моделі не через християнську релігійну модель, а радше як індивідуалізований язичницький культ. Особа вождя поміщується не на високий п'єдестал батька-наглядча, а радше на рівень сакрального божества, втіленого у живій людині, що стає об'єктом

бажання й прославлення. Він стає символом сонця й використовує цей статус у конструюванні поведінкових моделей суспільства.

Третій Райх не використовує монументальну скульптуру вождя, оскільки ідеологія націонал-соціалістів передбачає лише один всеохоплюючий конструкт, який був закріплений за скульптурою – націю ідеальних арійців. Архетип «ідеального арійця» як головного маркеру самоідентифікації німецької нації набув усеохоплюючого тоталітарного характеру. Націонал-соціалісти використовували монументальні героїчні скульптури, які б надихали людей не лише прагнути до такого фізичного ідеалу, але й переймати напівбожественні чесноти, якими наділялись скульптурні образи: відвага, безстрашся, самопожертва. Навколо єдиного продюкованого образу представника нації вибудовувалась і соціальна політика держави, що знайшла свої прояви в скульптурі: штучно створювались уявлення про історичність і міфологізм походження німців, поширювалось уявлення про тілесну ідеальність і потребу поширення спортивних практик, визначались соціальні ролі. Поміщена у різні контексти, проте єдина у своїй матеріальній формі, монументальна скульптура Райху втілила в життя постулати націонал-соціалістичної ідеології за допомогою тоталітарного режиму.

Проаналізувавши усе вище сказане можемо прийти до наступного висновку: Незважаючи на відмінні постулати кожної окремої ідеології, сам механізм тоталітарної взаємодії влади й середовища залишається однаковим. Як СРСР, так і Третій Райх використовували тоталітарні механізми задля насильницького поширення нових ідеологічних «істин» й монументальна скульптура стала одним з ключових інструментів даного процесу. Тоталітарний режим маркує візуальний простір не менше, аніж ідеологічні доктрини визначають інші суспільні практики. Саме візуальні дослідження подібних маркувань можуть відкривати історика наміри й

вектори політики, які «залишаються в повітрі» й не засвідчуються письмовим джерелом.

## **Список використаних джерел та літератури**

### **Джерела**

#### **Опубліковані (збірки документів, окремі публікації документів)**

1. Чудинов И. Основные постановления, приказы и инструкции по вопросам советской физической культуры и спорта 1917-1957 гг. Москва: Физкультура и спорт, 1959. 302 с.
2. Из истории советской архитектуры 1926—1932 гг. : Документы и материалы. Творческие объединения / Ред. К. Афанасьев. Москва : Издательство «Наука», 1970. 211 с.
3. Speer A. Inside the Third Reich, Memoirs. New York: Macmillan, 1970. 322 p.

### **Періодика**

1. Постановление 2-го Съезда Советов СССР 26 января 1924 г. “О сооружении памятников В. И. Ленину”. *Справочник партийного работника*. 1924. Вып.IV. С.295.

### **Література**

#### **Монографії, збірки статей, брошури, тези конференцій**

1. Башинская И. Вера Игнатьевна Мухина, 1889-1953. Москва, 1987. 234 с.
2. Берк П. Вступ. Нова історія: її минуле і майбутнє. Київ: Ніка-Центр, 2004. 368 с.
3. Виппер Б. Введение в историческое изучение искусства. Москва: Изобразительное искусство, 2008. 580 с.

4. Вишленкова Е. Визуальное народоведение империи, или «Увидеть русского дано не каждому». Москва: Новое литературное обозрение, 2011. 384 с.
5. Гаскелл А. Візуальна історія. Нові перспективи історіописання. Київ: Ніка-Цент, 2004. 368 с.
6. Голомшток И. Тоталитарное искусство. Москва: Галарт, 1994. 296 с.
7. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. Санкт-Петербург: Наука, 2001. 264 с.
8. Душенко К. В. Дети, кухня, церковь. Москва, 2018. 187 с.
9. Дятлева Г. Искусство Третьего Рейха. Ростов-на-Дону, 2013. 260 с.
10. Лаппо-Данилевский А. Методология истории. Москва: РОССПЕН, 2006. 408 с.
11. Луначарский А. Революционные силуэты. Москва: Тип. «9-е января», 1923. 80 с.
12. Люкс Л. Два облика тоталитаризма: большевизм и национал-социализм в сравнении. Москва: Наука. 2008. 300 с.
13. Люкс Л. Третий Рим? Третий Рейх? Третий путь? Исторические очерки о России, Германии и Западе. Москва: Московский Философский Фонд, 2002. 304 с.
14. Моссе Дж.. Нацизм и культура. Идеология и культура национал-социализма. Москва, 2003. 214 с.
15. О'Махоуни М. Спорт в СССР: физическая культура – визуальная культура. Москва, 2010. 258 с.
16. Оче-видная история. Проблемы визуальной истории России XX столетия : сб. ст. Челябинск : Каменный пояс, 2008. 476 с.
17. Плампер Я. Алхимия власти. Культ Сталина в изобразительном искусстве. Москва: Новое литературное обозрение, 2010. 465 с.
18. Рыков А. В Античность, авангард, тоталитаризм. К метаморфологии современного искусства. СПб.: НП-Принт, 2015. 811 с.

19. Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. Москва: Прогресс-Традиция, 2004. 289 с.
20. Фремптон К. Баухауз: эволюция идеи, 1919 - 1932. Современная архитектура: критический взгляд на историю развития. Москва: Стройиздат, 1990. 200 с.
21. Хмельницкий Д. С. Архитектура Сталина: Психология и стиль. — Москва: Прогресс-Традиция, 2007. 560 с.
22. Хмельницкий Д. Архитектура нацизма и архитектура сталинизма, Визуальные, психологические и структурные различия. Варшава: Центр исследований Варшавского университета. 2007. С. 34-56.
23. Штомка П. Визуальная социология. Москва: Логос, 2007. 164 с.
24. Щербакова Е. Визуальная история: освоение нового пространства. Москва: АИРО-XXI, 2011. 500 с.
25. Ярская-Смирнова Е. Визуальная антропология: режимы видимости при социализме. Москва: Вариант, 2009. 448 с.
26. Adam P. Art of the Third Reich. New York, 1992. 250 p.
27. Arno P. Sport and International Politics: The Impact of Fascism and Communism on Sport. London: Routledge, 199. 256 p.
28. Burke P. Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence. New York: Reaction books. 2006. 224 p.
29. Eliade M. Myths, Rites, Symbols: Mircea Eliade Reader, Vol. 2. / Ed. Wendell C. Beane and William G. Doty, Harper Colophon, New York, 1976. 345 p.
30. Gay P. Weimar Culture: the Outsider as Insider. New York, 1968. 344 p.
31. J. Elkins. The Visual World: A Collection of Writing. Vilnius: European Humanities University, 2010. 534 p.
32. Mirzoeff N. Introduction to Visual Culture. London, New York: Routledge. 1999. 270 p.

33. Mitchell W. What is Visual Culture? Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside: A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892 – 1968). Princeton, 1995. 340 p.
34. Mitchell W. What is Visual Culture? Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside: A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892 – 1968). Princeton, 1995. 300 p.
35. MOSKAU – BERLIN, 1900–1950: Bildende Kunst, Photographie, Architektur, Theater, Literatur, Musik, Film. München: New York: Prestel, 1996. 709 s.
36. Muratore G. : Die Kultstätte der faschistischen Jugend in Jan Tabor: Kunst und Diktatur, Ausstellungskatalog, Wien 1994.
37. Rose G. Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual. London, Thousand Oaks, New Delhi. 2007. 304 p.
38. Rosenberg A. The myth of the 20th century. Berlin, 2003. 456 p.
39. Steinweis A. Art, Ideology, and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts. Chapel Hill: University of North Carolina Press. 1993. 233 p.
40. Sturken M., Cartwright L. Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture. New York: Oxford University Press. 2009. 486 p.

## Статті

1. Андреев Г. Не близнецы, но - братья. Споры немецких историков о нацизме и коммунизме. *Новый мир*. 1994. № 4. С. 7 – 16.
2. Баль М. Визуальный эссенциализм и объект визуальных исследований. *Логос*. 2012. №1 (85). С. 227 – 236.
3. Брюховецька О. Візуальний поворот у культурі і культурології. *Культурологія: Могілянська школа. Нац. ун-т "Києво-Могілянська академія*. 2018. С. 130 – 165.

4. Ванеян, С. Архитектурная семантика: типология значения и характерология смысла. Иконология архитектуры в интерпретации Гюнтера Бандманна. *Искусствознание*. 2004. № 1. С. 468 – 476.
5. Ванькович У. «Естетизація політики»: актуальність проблеми співвідношення естетичного й політичного. *Наукові записки*. 2009. Т.95. С. 12–34.
6. Вдовина Т. Визуальные исследования: основные методологические подходы. *Социология*. 2012. №1. С. 17–34.
7. Гюнтер Х. Эстетика государства и трагедия смеха. *Общественные науки и современность*. 1992. № 4. с.89-96.
8. Довіна М. Семіофсера тоталітарного міфу. *Філологічні науки*. 2013. Книга 1. С. 312 - 315.
9. Зелинский К. Идеология и задачи советской архитектуры. *Леф*. 1925. № 3. С. 11–14.
10. Зенкова А. Визуальные исследования как интегральная область социально-гуманитарного знания. *Антиномии: Научный ежегодник Института философии и права УрО РАН*. 2005. № 5. С. 184 –193.
11. Истягина-Елисеева И. Особенности пропаганды физической культуры и спорта в СССР в 1918-1940 гг. *Гуманитарные науки*. 2018. № 7/2. С. 16 – 21.
12. Капустин П. Принцип «правдивости формы» и этика профессии. *Архитектурные исследования*. 2017. № 4 (12). С. 4 –14.
13. Катцер Н. Спорт как идеальный социальный порядок : к вопросу о советской концепции физической культуры. *Социология власти*. 2018. Т. 30. № 2. С. 209 – 215.
14. Ковалевська О. Візуальні дослідження та іконографія: проблема розмежування об'єкта, методу та понятійно-категоріального апарату. *Спеціальні історичні дисципліни*. 2013. № 22. С. 296 – 304.



15. Левченко Я. От полемики к травле: риторика спора вокруг формалистов в 1930-х годах. *Логос*. 2017. №7. С 25 – 44.
16. Люкс Л. Был ли национал-социализм уникальным явлением? Точка зрения Эрнста Нольте Е. *Вопросы философии*. 1995. № 6. С.128 –133.
17. Мазур Л. Визуализация истории: новый поворот в развитии исторического познания. *Quaestio Rossica*. 2015. № 3. С. 161 – 178.
18. Мещеркина-Рождественская Е. Визуальный поворот: анализ и интерпретация изображений. *Интер*. 2007. № 4. С. 23 – 34.
19. Мжельский В. К вопросу об изменениях в стилистике советской архитектуры 1930-х годов. *Вестник ТГАСУ*. 2019. № 4. С. 125 – 137.
20. Миронец Н. Методологические основы источниковедческого анализа произведений искусства. *Перестройка в исторической науке и проблемы источниковедения специальных исторических дисциплин: Тезисы докл. и сообщ. V Всесоюз. конф. 30 мая — 1 июня / Ред. И.Д. Ковальченко*. Киев, 1990. С. 32–43.
21. Мухина В. Архитектурная газета, 1938, № 12. С. 6.
22. Паламарчук Е. Пропагандистский образ фюрера в восприятии немецкого общества(1933-1945) . *Научная мысль*. 2017. № 6. С.65 - 69.
23. Рабенчук О. До питання про візуальне як джерело історичних досліджень. *Україна ХХ ст.: культура, ідеологія, політика*. 2012. № 17. С. 29 – 39.
24. Руцинская И. Типология образов Сталина в советском искусстве послевоенной эпохи. *Человек и культура*. 2019. № 6. С. 41– 49.
25. Сонтаг С. Магический фашизм. *Искусство и кино*. 1991. №6. С. 7 - 15.
26. Троцкий Л. Формальная школа поэзии и марксизм. *Правда*. 1923. № 166, 26 июля. С.6.
27. Boehm G., Mitchell W. Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters. *Culture, Theory and Critique*. 2009. № 50. P. 110 - 115.

28. Mertin E. Presenting Heroes: Athletes as Role Models for the New Soviet Person. *The International Journal of the History of Sport*. 2009. № 26. P. 469 – 483.
29. Mitchell W. J. T. The Pictorial Turn. *ArtForum*. 1992. March. P. 67 - 92.
30. Moxey K. Visual Studies and the Iconic Turn. *Journal of Visual Culture*. 2008. № 7. P. 131 – 146.
31. Visual Culture Questionnaire // October. 1996. Vol. 77. P. 25 –70.

### **Дисертації**

1. Андріанова Н. Концепція “пролетарської культури” і монументальна лєнініана як отраження ідеологічних і ментальних установок в обществє в першіє годѣ советської власті, 1917-1927 гг.: дис. ... канд. іст. наук: 07.00.02 /2001 р. 311 с.
2. Николаева Ж. В. Архитектура с сознании тоталитарной эпохи. : дис. ... канд. ист. наук: 24.0.01/ Санкт-Петербургский гос. университет. Санкт-Петербург. СПбГУ. 2006. 215 с.

### **Електронні ресурси**

1. Б.а. Статуя Сталина – новая хронология. URL: <https://archive.is/20121225144335/bcxb.livejournal.com/37943.html>(дата звернення 11.04.2021).
2. Буланов М. Скульптор и Каменотес. URL: <http://nasledie.dubna.ru/item.asp?idcategory=25&iditem=48> (дата звернення 11.04.2021).
3. Коляструк О. Візуальні документи як особливі джерела історії повсякденності. URL: <http://www.history.org.ua/JournALL/xxx/14/16.pdf> (дата звернення 01.04.2021).

4. Кудинов Д. Сколько памятников Ленину. URL: <http://lenin.tilda.ws/skolko>(дата звернения 11.04.2021).
5. Москвин Д. «Долгая лениниана»: эволюция образа Ленина в отечественной визуальной культуре. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dolgaya-leniniana-evolyutsiya-obraza-lenina-v-otechestvennoy-vizualnoy-kulture> (дата звернения 11.04.2021).
6. Пынина Т. «Рабочий и колхозница» как шедевр искусства, как символ, как тотем. Литературная газета. 2009. 8 июня (№ 28). URL: <https://lgz.ru/article/N28--6232---2009-07-08-/«Rabochiy-i-kolhoznitsa»-kak-shedevr-iskusstva,-kak-simvol,-kak-totem9492/> (дата звернения 11.04.2021).
7. Усманова А. Визуальные исследования как исследовательская парадигма. URL: <https://web.archive.org/web/20071006101629/http://viscult.ehu.lt/article.php?id=108> (дата звернения 01.04.2021).
8. Усманова А. Советская визуальная культура как объект антропологического исследования. URL: // [www.belintellectuals.eu/media/library/vis\\_anth\\_saratov\\_text.doc](http://www.belintellectuals.eu/media/library/vis_anth_saratov_text.doc) (дата звернения 01.04.2021).

## Додатки

**Додаток 1.** Павільйон Третього Райху на Всесвітній виставці в Парижі. А. н., 1937 рік.



Джерело: Album officiel : Exposition internationale des Arts et des techniques appliqués à la vie moderne - Paris 1937 - Copyright "La Photolith", 4 rue Niépce, Paris. URL: Paris-expo-1937-pavillon de l'Allemagne-02.jpg. (дата звернення 24.04.2021).

**Додаток 2.** Павільйон СРСР на Всесвітній виставці в Парижі. А. н., 1937 рік.



Джерело: Album officiel : Exposition internationale des Arts et des techniques appliqués à la vie moderne - Paris 1937 - Copyright "La Photolith", 4 rue Niépce, Paris. URL: Paris-expo-1937-pavillon de l'URSS-13.jpg (дата звернення 24.04.2021).

**Додаток 3.** Павільйони СРСР(справа) та Третього Райху(зліва) на Всесвітній виставці в Парижі. А. н., 1937 рік.





Джерело: Album officiel : Exposition internationale des Arts et des techniques appliqués à la vie moderne - Paris 1937 - Copyright "La Photolith", 4 rue Niépce, Paris, URL: [http://lartnouveau.com/art\\_deco/expo\\_1937/pavillons\\_allemande\\_urss.htm](http://lartnouveau.com/art_deco/expo_1937/pavillons_allemande_urss.htm) (дата звернення 24.04.2021).

Додаток 4. «Ленін». Г. Негода, 1930.



Джерело: Б.а. Какими бывают памятники Ленину. URL:  
<http://lenin.tilda.ws/typology> (дата звернення 24.04.2021).



**Додаток 5.** «Ленін». Г. Постніков, 1930-ті.



Джерело: Б.а. Какими бывают памятники Ленину. URL:  
<http://lenin.tilda.ws/typology> (дата звернення 24.04.2021).

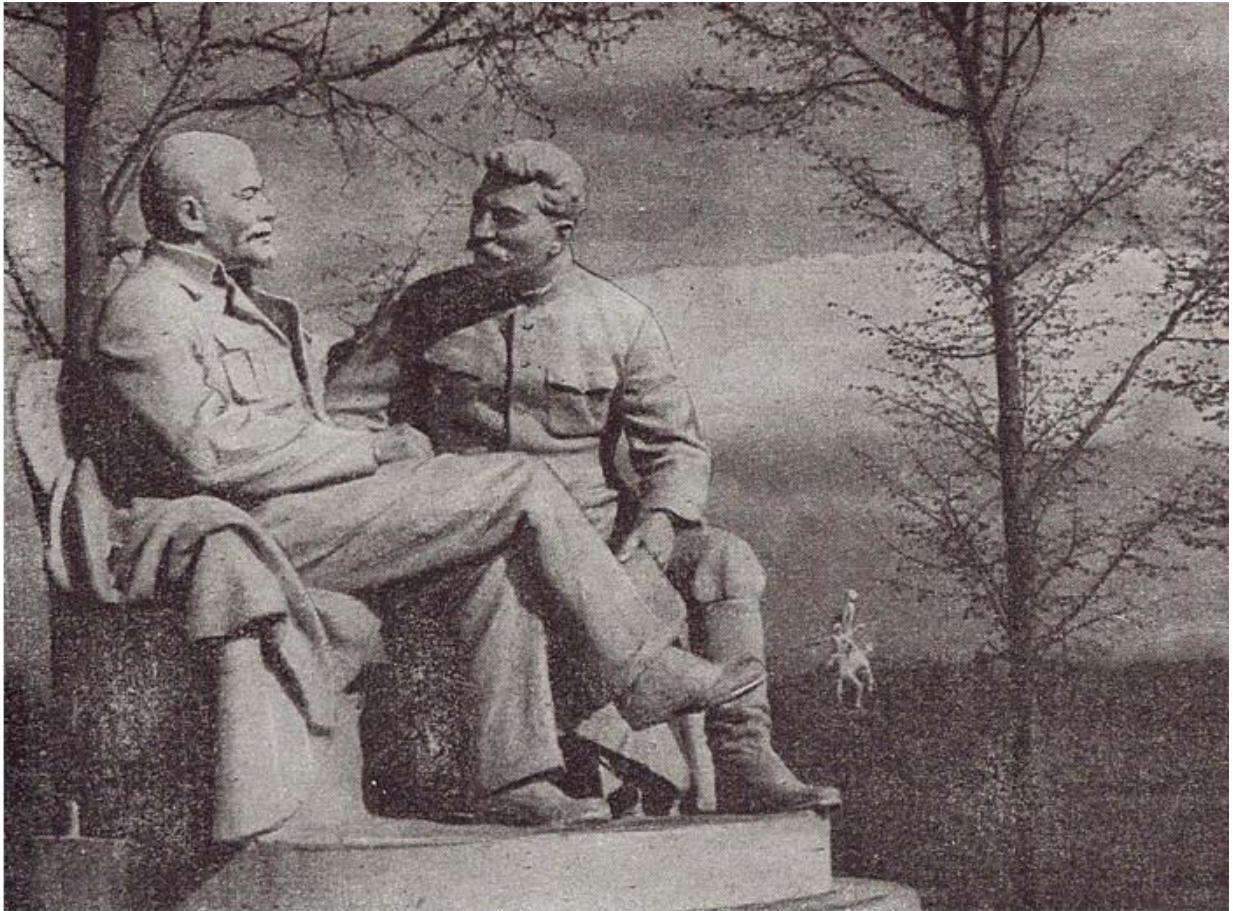


Додаток 6. «Ленін». М. Томський, 1940 р.



Джерело: Б. а. Образ великого Ленина в произведениях советского изобразительного искусства URL: <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000020/st001.shtml> (дата звернення 24.04.2021).

**Додаток 7.** «Ленин и Сталин в Горках». Є. Білостоцький, Г. Пивоваров та Е. Фрідман, 1937 р.



Джерело: Б. а. Ленин и Сталин в монументальной скульптуре Москвы  
URL:[http://ussr.totalarch.com/lenin\\_and\\_stalin\\_in\\_the\\_monumental\\_sculpture\\_of\\_moscow](http://ussr.totalarch.com/lenin_and_stalin_in_the_monumental_sculpture_of_moscow) (дата звернення 24.04.2021).

**Додаток 8.** «Ленин и Сталин в Горках». В. Пінчук, Т. Таурит, 1947 р.



Джерело: Б.а. Лучший памятник жертвам – отсутствие памятника палачам.  
URL: <https://altyn73.livejournal.com/518053.html> (дата звернення 24.04.2021).



**Додаток 9.** «Й.И.Сталин». С. Меркулов, 1936 р.



Джерело: Б. а. Уничтоженные памятники Сталину. URL:  
<https://vyatkawalks.ru/articles/unichtozhennye-pamyatniki-stalinu-v-kirove/>  
(дата звернення 24.04.2021).

Додаток 10. «Монумент И. В. Сталина». С. Меркулов, 1938 р.



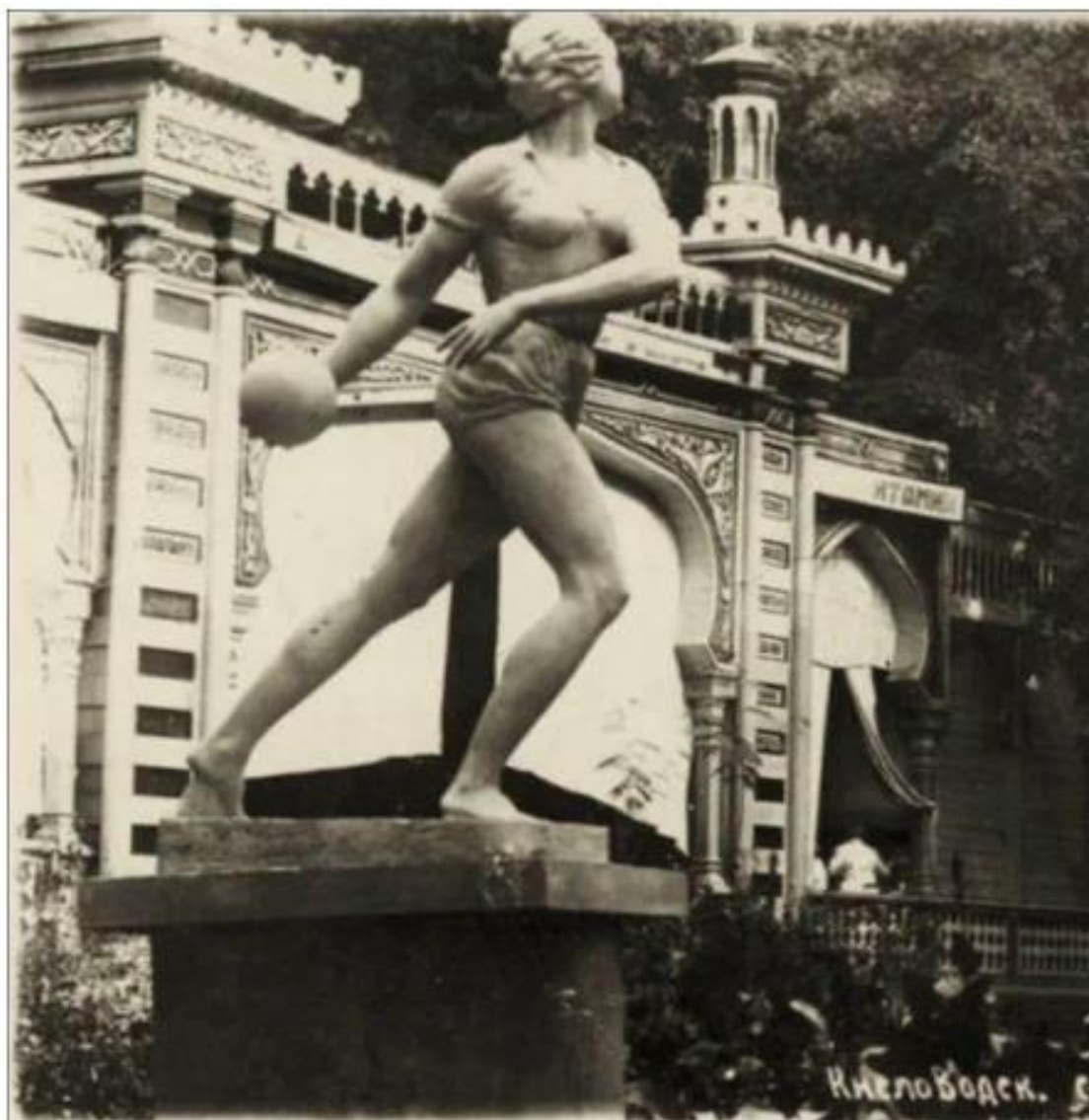
Джерело: Б. а. Уничтоженные памятники Сталину. URL: <https://vyatkawalks.ru/articles/unichtozhennye-pamyatniki-stalinu-v-kirove/> (дата звернення 24.04.2021).

**Додаток 11.** «Сталин – генералиссимус». В. Ингал, 1949-1951 гг.



Джерело: Б. а. Уничтоженные памятники Сталину. URL: <https://vyatkawalks.ru/articles/unichtozhennye-pamyatniki-stalinu-v-kirove/> (дата звернення 24.04.2021).

**Додаток 12.** Физкультурница «Девушка с мячом». К. Степанян, 1935 р.



Джерело: Б. а. Скульптуры сталинских времен.  
Вечерняя Москва. 1935. №205. 5 сентября.

URL: <https://kapuchin.livejournal.com/261398.html> (дата звернення  
24.04.2021).



Додаток 13. «Физкультурники», Н. Митковицер, 1934 р.



Джерело: Джерело: Б.а. Скульптуры сталинских времен.  
журнал «СССР на стройке». 1935. №8.

URL: <https://kapuchin.livejournal.com/261398.html> (дата звернення  
24.04.2021).

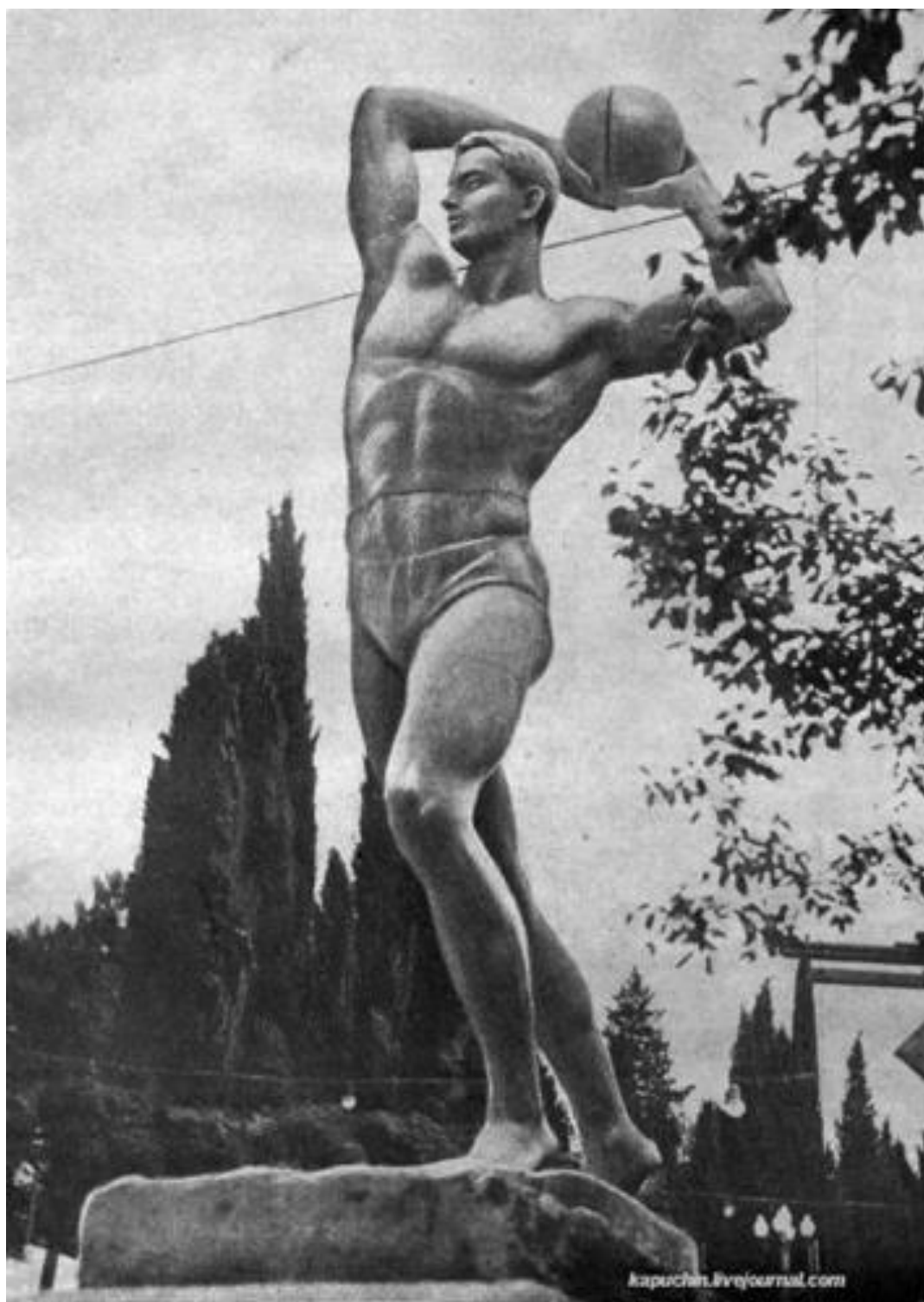


Додаток 14. «Физкультурница», А. Степаньян, 1936 р.



Джерело : Б.а. Скульптуры сталинских времен. URL:  
<https://kapuchin.livejournal.com/261398.html> (дата звернення 24.04.2021).

**Додаток 15:** «Физкультурник», А. Степаньян, 1936 р.



Джерело : Б.а. Скульптуры сталинских времен. URL:  
<https://kapuchin.livejournal.com/261398.html> (дата звернення 24.04.2021).

**Додаток 16.** «Девушка с граблями», В. Догмацкий, 1936 р.



Джерело : Б.а. Скульптуры сталинских времен. URL:  
<https://kapuchin.livejournal.com/261398.html> (дата звернення 24.04.2021).

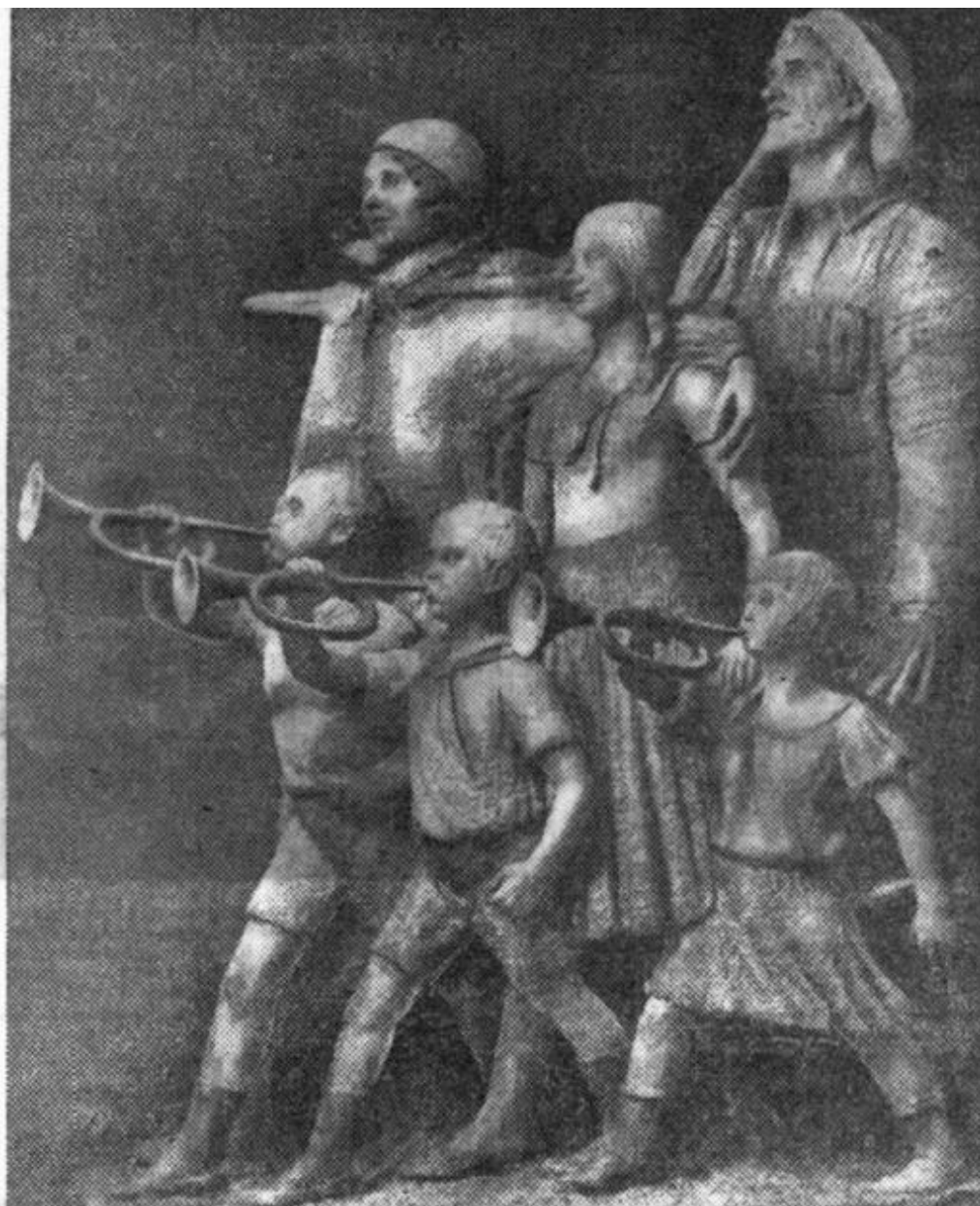


Додаток 17. «Девушка со снопами», В. Догмацкий, 1934 р.



Джерело : Б.а. Скульптуры сталинских времен. Известия. 1934. 30 июня.  
URL: <https://kapuchin.livejournal.com/261398.html> (дата звернення  
24.04.2021).

Додаток 18. «Смена», С. Буланковский, 1935 р.



Джерело : Б.а. Скульптуры сталинских времен.

Известия. 1935. 29 июня.

URL: <https://kapuchin.livejournal.com/261398.html> (дата звернення 24.04.2021).

Додаток 19. «Тракторист и колхозница», О. Буділін, 1939 р.



Джерело : Б.а. Скульптуры сталинских времен. Известия. 1934. 30 июня.  
URL: <https://kapuchin.livejournal.com/261398.html> (дата звернення 24.04.2021).

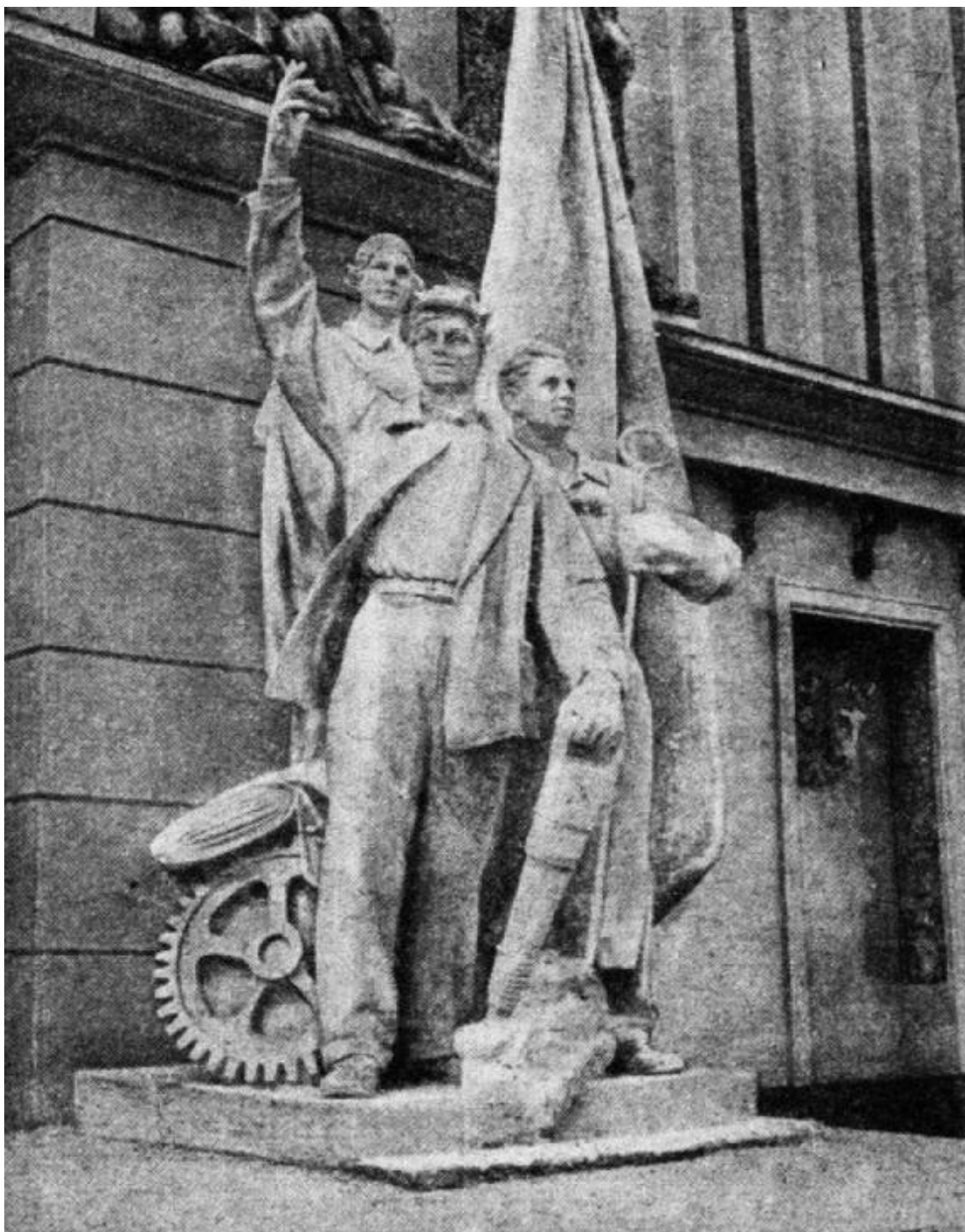


**Додаток 20.** «Стахановцы сельского хозяйства», Е. Белостоцкий, Г. Пивоваров, Ю. Фридман, 1930-ті.



Джерело : Б.а. Скульптуры сталинских времен. URL:  
<https://kapuchin.livejournal.com/261398.html> (дата звернення 24.04.2021).

**Додаток 21.** «Стахановцы промышленности», Е. Белостоцкий, Г. Пивоваров, Ю. Фридман, 1930-ті.



Джерело : Б.а. Скульптуры сталинских времен. URL:  
<https://kapuchin.livejournal.com/261398.html> (дата звернення 24.04.2021).



Додаток 22. «Метростроители», А. Лавінський, 1937 р.



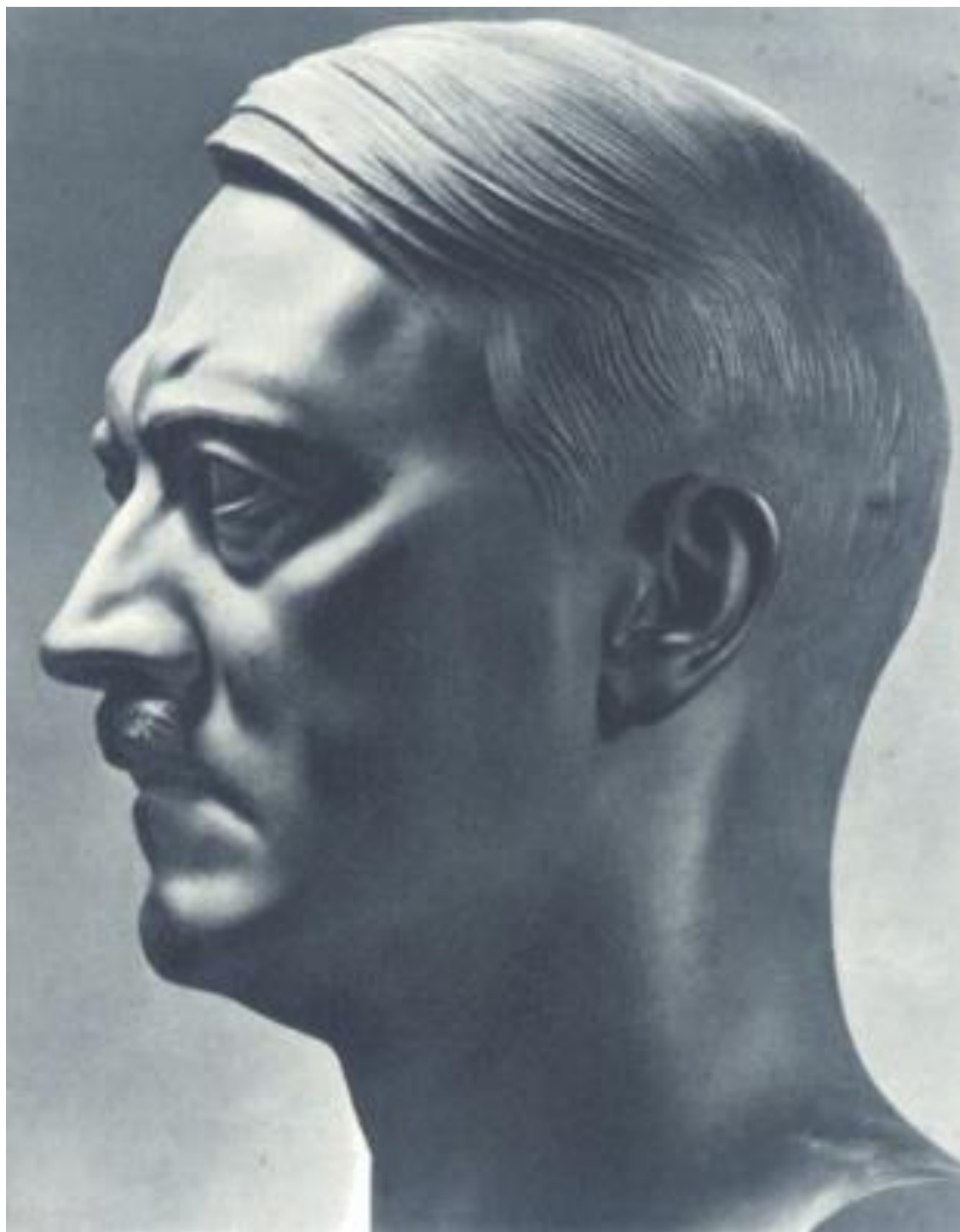
Джерело : Б.а. Скульптуры сталинских времен. Вечерняя Москва. 1937. 30 декабря. URL: <https://kapuchin.livejournal.com/261398.html> (дата звернення 24.04.2021).

Додаток 23. «Рабочий и колхозница», В. Мухіна, 1936.



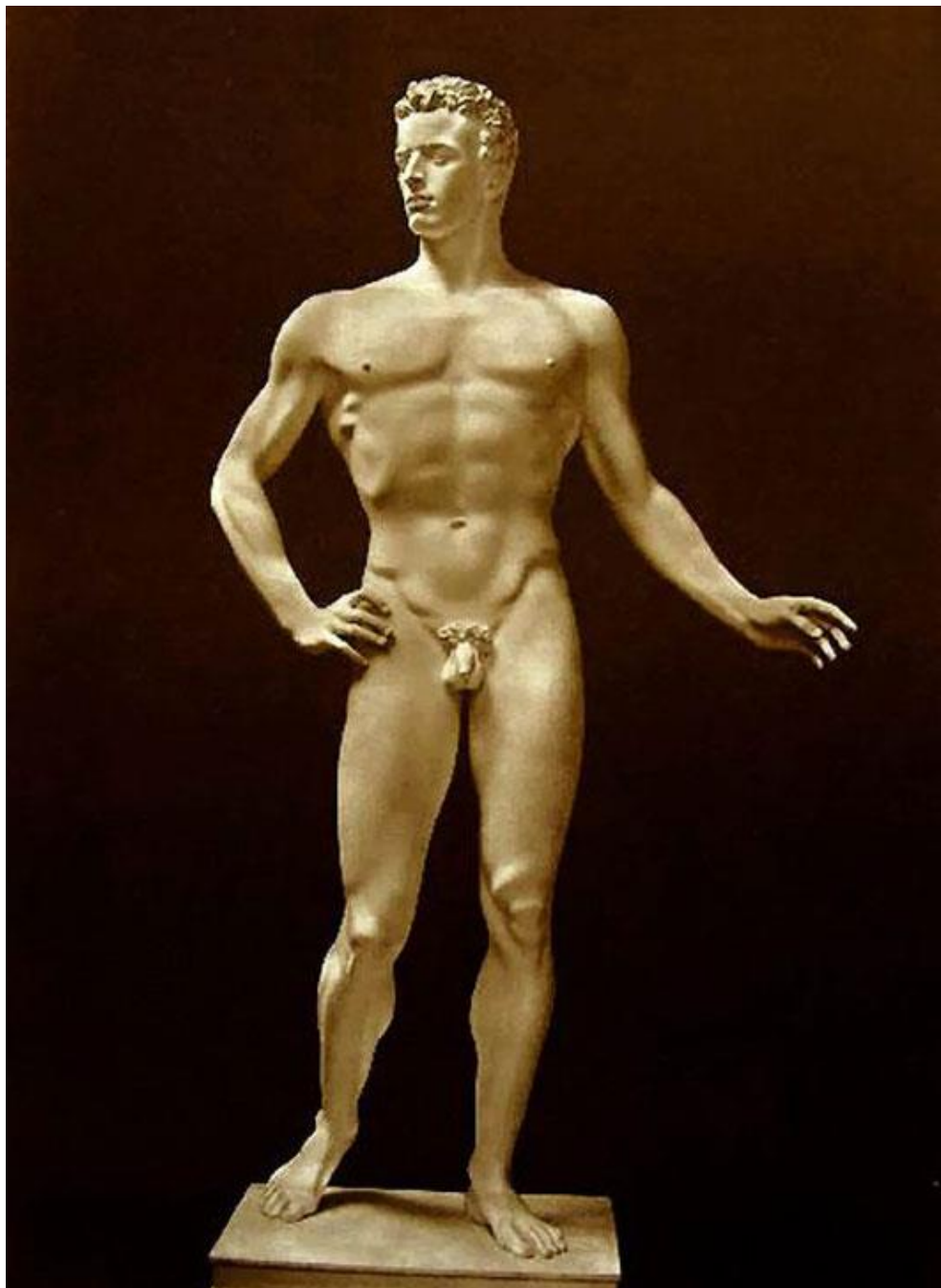
Джерело : Б.а. Скульптуры сталинских времен. Вечерняя Москва. 1937. 30 декабря. URL: <https://kapuchin.livejournal.com/261398.html> (дата звернення 24.04.2021).

Додаток 24. «Бюст фюрера» А. Брекер, 1936р.



Джерело: Тарасов О. "Монументальная пропаганда" Третьего Рейха. Арно Брекер URL: <https://propagandahistory.ru/216/Monumentalnaya-propaganda-Tretego-Reykha--Arno-Breker/> (дата звернення 24.04.2021).

Додаток 24 . «Рішучість». А.Брекер, Кінець 1930-х років.



Джерело: Тарасов О. "Монументальная пропаганда" Третьего Рейха. Арно Брекер URL: <https://propagandahistory.ru/216/Monumentalnaya-propaganda-Tretego-Reykha--Arno-Breker/> (дата звернення 24.04.2021).



Додаток 25 . «Тріумф». А.Брекер, Кінець 1930-х років.



Джерело: Тарасов О. "Монументальная пропаганда" Третьего Рейха. Арно Брекер URL: <https://propagandahistory.ru/216/Monumentalnaya-propaganda-Tretego-Reykha--Arno-Breker/> (дата звернення 24.04.2021).

Додаток 26 . «Промете» А. Брекер 1936р.



Джерело: Тарасов О. "Монументальная пропаганда" Третьего Рейха. Арно Брекер URL: <https://propagandahistory.ru/216/Monumentalnaya-propaganda-Tretego-Reykha--Arno-Breker/> (дата звернення 24.04.2021)

Додаток 27. «Партія» А. Брекер 1937р.



Джерело: Тарасов О. "Монументальная пропаганда" Третьего Рейха. Арно Брекер URL: <https://propagandahistory.ru/216/Monumentalnaya-propaganda-Tretego-Reykha--Arno-Breker/> (дата звернення 24.04.2021)

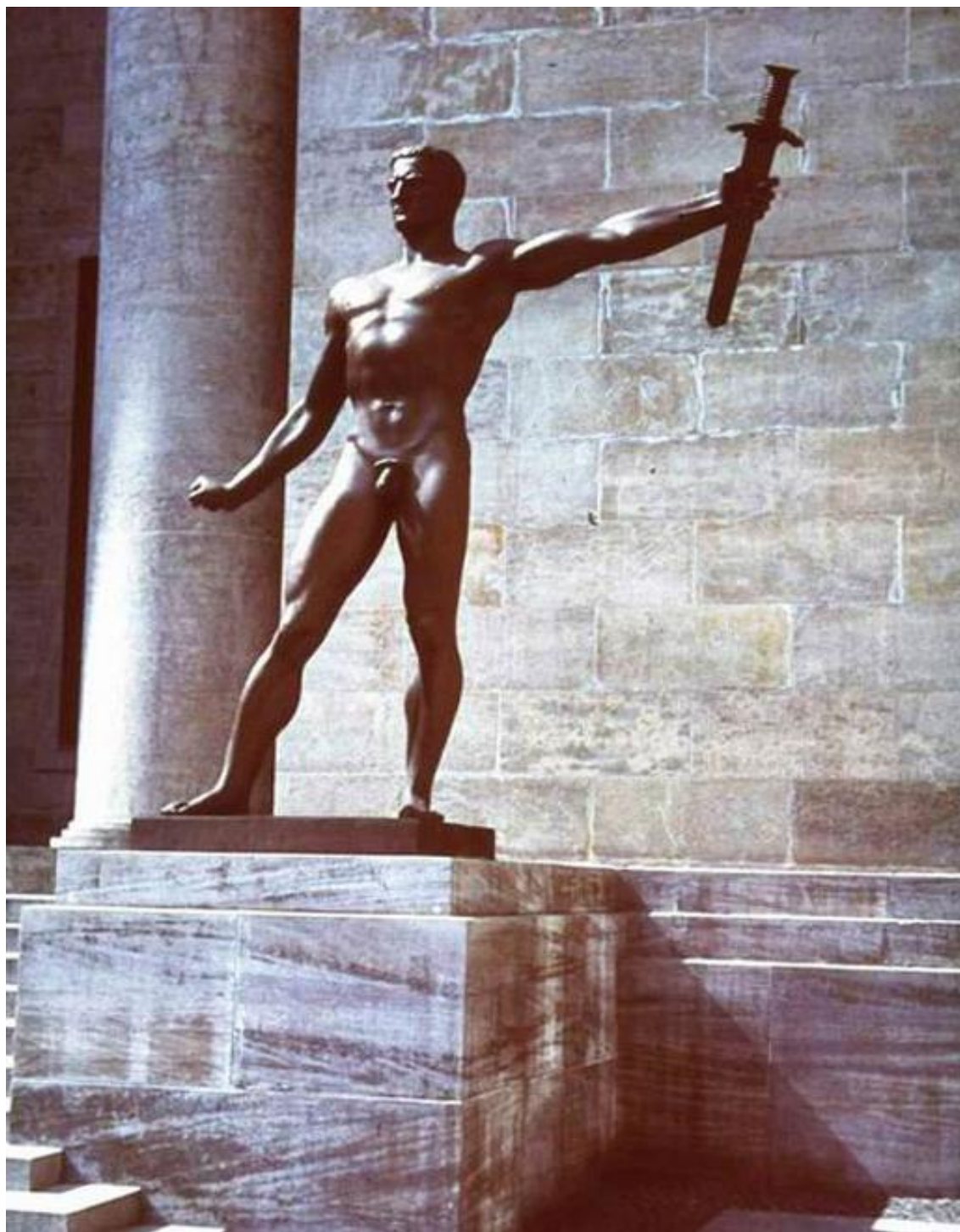
Додаток 28. «Олександр Великий» А. Брекер 1936р.



Джерело: Тарасов О. "Монументальная пропаганда" Третьего Рейха. Арно Брекер URL: <https://propagandahistory.ru/216/Monumentalnaya-propaganda-Tretego-Reykha--Arno-Breker/> (дата звернення 24.04.2021).



Додаток 29. «Вермахт» А. Брекер 1937р.



Джерело: Тарасов О. "Монументальная пропаганда" Третьего Рейха. Арно Брекер URL: <https://propagandahistory.ru/216/Monumentalnaya-propaganda-Tretego-Reykha--Arno-Breker/> (дата звернення 24.04.2021).

Додаток 30. «Товариство» А. Брекер 1940р.



Джерело: Тарасов О. "Монументальная пропаганда" Третьего Рейха. Арно Брекер URL: <https://propagandahistory.ru/216/Monumentalnaya-propaganda-Tretego-Reykha--Arno-Breker/> (дата звернення 24.04.2021).

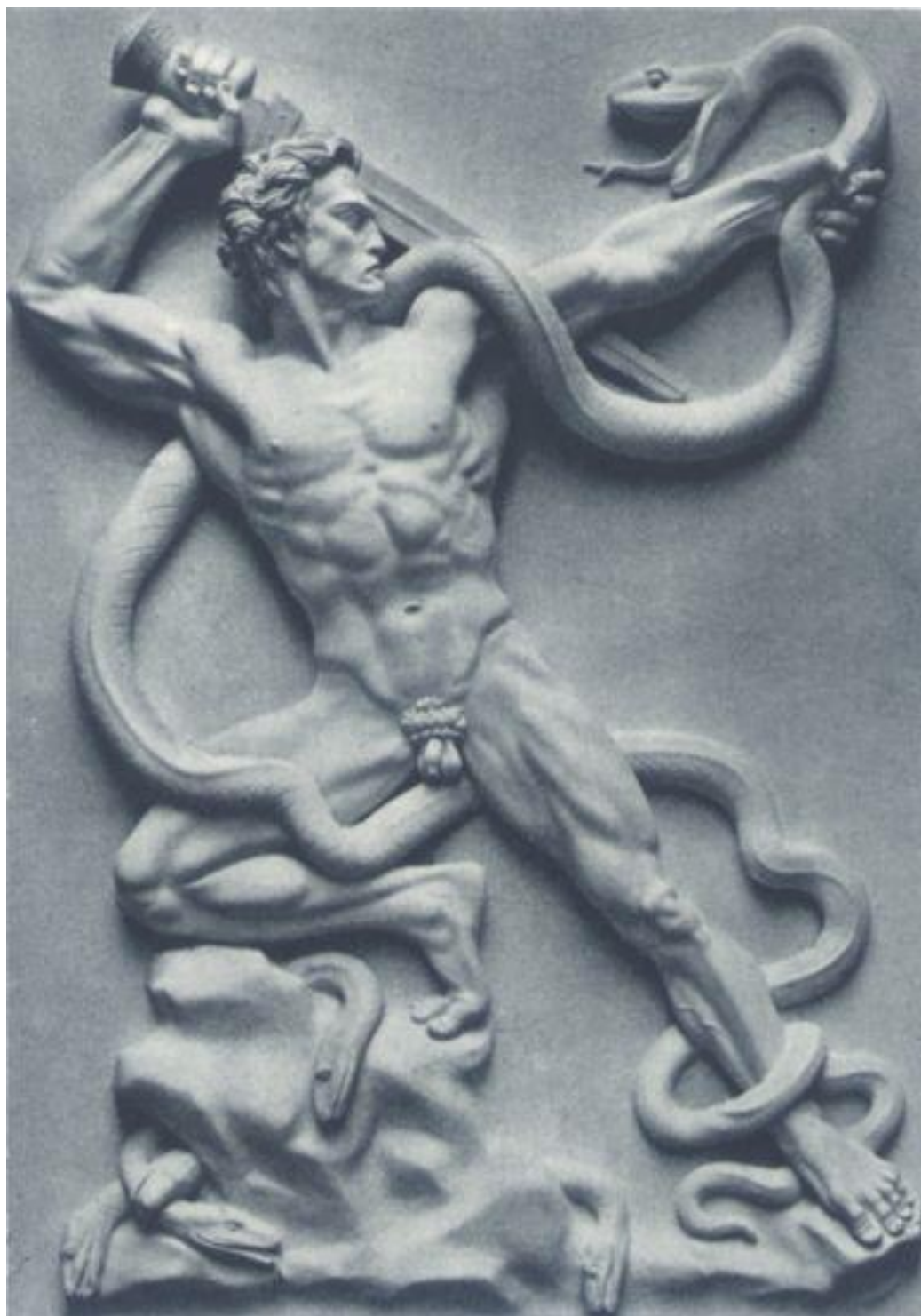
**Додаток 31.** «Жертва» А. Брекер 1940р.



Джерело: Тарасов О. "Монументальная пропаганда" Третьего Рейха. Арно Брекер URL: <https://propagandahistory.ru/216/Monumentalnaya-propaganda-Tretego-Reykha--Arno-Breker/> (дата звернення 24.04.2021).



Додаток 32. «Месник» А. Брекер 1941р.



Джерело: Тарасов О. "Монументальная пропаганда" Третьего Рейха. Арно Брекер URL: <https://propagandahistory.ru/216/Monumentalnaya-propaganda-Tretego-Reykha--Arno-Breker/> (дата звернення 24.04.2021).

Додаток 33. «Захисник» А. Брекер 1941р.



Джерело: Б. а. Художні образи Третього Рейху. Частина II URL: <https://pravdoiskatel77.livejournal.com/1152562.html> (дата звернення 24.04.2021).

**Додаток 34.** «Готовність» А. Брекер 1941р.



Джерело: Б. а. Художні образи Третього Рейху. Частина II URL: <https://pravdoiskatel77.livejournal.com/1152562.html> (дата звернення 24.04.2021).

Додаток 35. «Грація» А. Брекер 1937р.



Джерело: Тарасов О. "Монументальная пропаганда" Третьего Рейха. Арно Брекер URL: <https://propagandahistory.ru/216/Monumentalnaya-propaganda-Tretego-Reykha--Arno-Breker/> (дата звернення 24.04.2021).

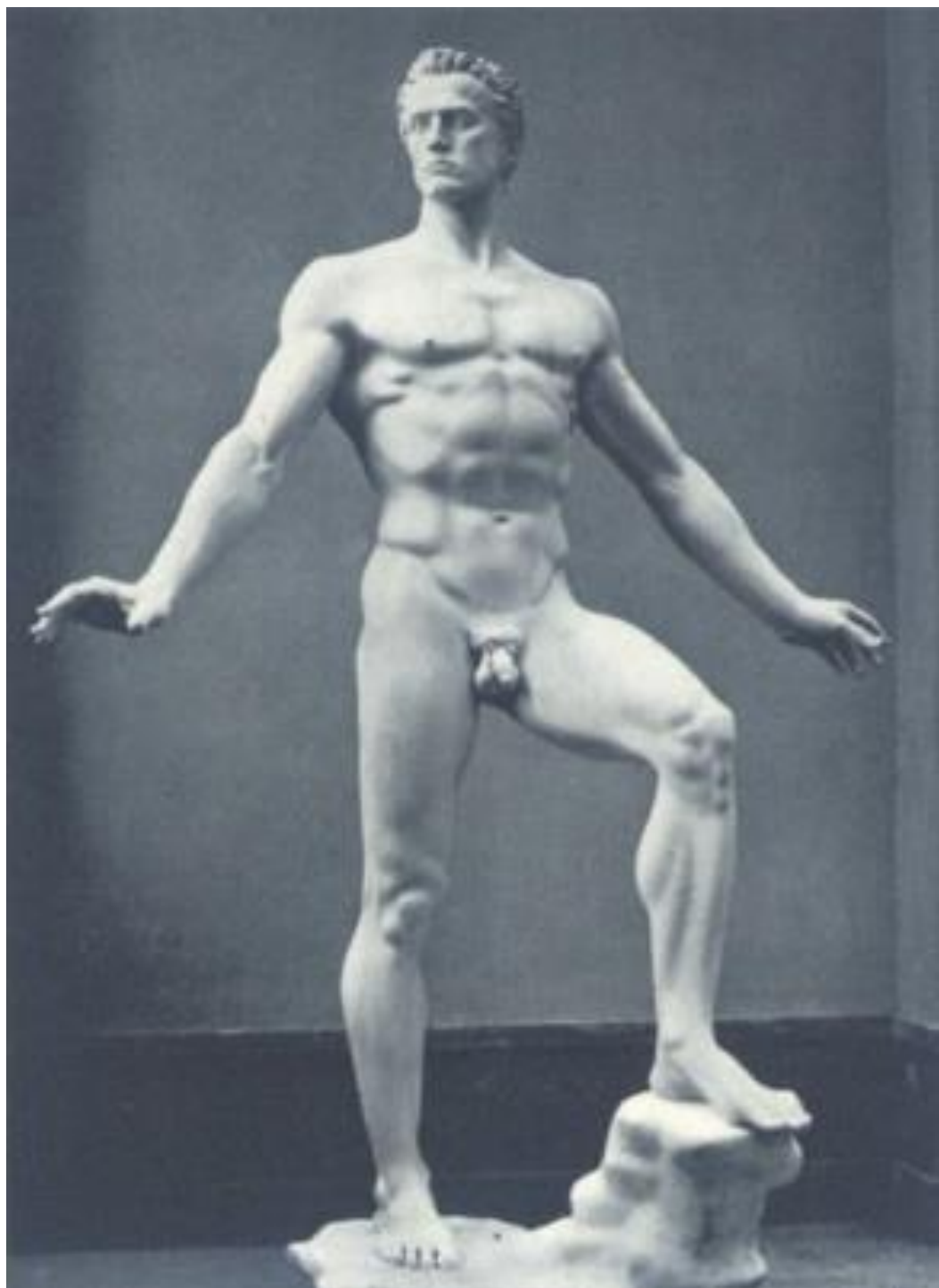
**Додаток 36.** «Психея» А. Брекер 1937р.



Джерело: Тарасов О. "Монументальная пропаганда" Третьего Рейха. Арно Брекер URL: <https://propagandahistory.ru/216/Monumentalnaya-propaganda-Tretego-Reykha--Arno-Breker/> (дата звернення 24.04.2021).



Додаток 37. «Переможець» А. Брекер 1936р.



Джерело: Тарасов О. "Монументальная пропаганда" Третьего Рейха. Арно Брекер URL: <https://propagandahistory.ru/216/Monumentalnaya-propaganda-Tretego-Reykha--Arno-Breker/> (дата звернення 24.04.2021).

**Додаток 38.** «Перемога» А. Брекер 1936р.



Джерело: Тарасов О. "Монументальная пропаганда" Третьего Рейха. Арно Брекер URL: <https://propagandahistory.ru/216/Monumentalnaya-propaganda-Tretego-Reykha--Arno-Breker/> (дата звернення 24.04.2021).