

Тарас Шевченко у текстах «Образотворчого мистецтва»  
та радянській політиці пам'яті 1930-х  
Taras Shevchenko in the Texts of the *Obrazotvorche*  
*mystetstvo* Journal and Soviet Memory Politics of the 1930s

УДК 7.036(477)Шевченко:94(47+477)«1930/1939»

DOI: 10.31500/2309-8813.20.2024.319101

Юлія Півторак

Старша викладачка кафедри культурології  
Українського католицького університету (Львів)  
e-mail: pivtorak@ucu.edu.ua

Yuliia Pivtorak

Senior Lecturer in the Department of Cultural Studies  
at the Ukrainian Catholic University  
orcid.org/0000-0001-8778-6322

**Анотація.** Стаття присвячена аналізу інтерпретації творчості Тараса Шевченка у журналі «Образотворче мистецтво» в контексті радянської політики пам'яті 1930-х років. У цей період радянська влада активно використовувала постать Шевченка для створення нових ідеологічно прийнятних наративів, що мали відповідати принципам соціалістичного реалізму. Через публікації у мистецтвознавчих виданнях, таких як «Образотворче мистецтво», образ Шевченка зазнав значної ідеологічної трансформації. Поет і художник був репрезентований передусім як революціонер та захисник інтересів робітничого класу, що відповідало радянському тлумаченню його творчості. У статті проаналізовано процес використання владою публіцистики для конструювання політики пам'яті з акцентуванням відповідності Шевченка радянським ідеалам та одночасно з пригніченням або перетворенням національного складника його спадщини. На основі аналізу мистецьких публікацій 1930-х років показано, як радянська влада створювала контрольований канон національних героїв, формуючи офіційну історичну пам'ять, що узгоджувалася з ідеологічними завданнями тоталітарного режиму. Стаття є внеском у розуміння механізмів радянської політики пам'яті та ролі публіцистики у формуванні культурного простору України в добу сталінізму.

**Ключові слова:** мистецька критика, творчість Тараса Шевченка, публіцистика, політика пам'яті.

**Постановка проблеми.** Декада 1930-х — один із найдраматичніших періодів історії України та українського мистецтва зокрема. Саме тоді було покладено край розвитку авангардних течій у мистецтві та вільній мистецтвознавчій пресі, це був початок розвитку соціалістичного реалізму та специфічної мови художньої критики.

На початок 1930-х українські авангардні мистецькі медіа уже були ліквідовані, та місце недовго залишалось порожнім: 1935 року Управління у справах мистецтв при Раднаркомі УРСР заснувало щомісячний часопис «Малярство і скульптура» (1939 року його було перейменовано на «Образотворче мистецтво») — офіційний друкований орган Спілки радянських художників та скульпторів України. Його сторінки ставали

першими прикладами застосування мови соцреалізму в українській мистецькій критиці та водночас інструментом нової політики пам'яті.

Публіцистика в Україні перетворювалася на частину потужної радянської пропагандистської машини. На шпальтах видань велася полеміка, яка була, по суті, спочатку прихованою, а потім вже й явною пропагандою, що згодом переросла у відкритий ідеологічний тиск. З часом він обернувся нищівною боротьбою з «формалізмом» та «українським буржуазним націоналізмом».

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Художня критика та публіцистика є об'єктом дослідження численних українських мистецтвознавців, серед яких Лариса Савицька («Художня критика в Україні: друга половина XIX — початок

XX ст.», 2001); Михайло Криволапов («Про мистецтво та художню критику України XX століття», 2006), Олексій Роготченко («Соціалістичний реалізм і тоталітаризм», 2007) та інші. Вони розглядали мистецьку публіцистику згаданого періоду XX століття як частину художнього процесу. Історик Сергій Єкельчик у монографії «Імперії пам'яті» (2004) детально аналізував вплив сталінської політики пам'яті на українську радянську культуру.

Українська мистецька публіцистика 1930-х років була не тільки місцем творення нової мови про мистецтво та способи його оцінки, а й важливим інструментом сталінської політики пам'яті, яка використовувалася для формування ідеологічно правильних уявлень про минуле і контролю за культурною свідомістю суспільства. Упродовж декади тексти мистецької періодики заохочували українських художників рівнятися на великих майстрів реалізму XIX століття, особливо представників російського критичного реалізму — художників Товариства пересувних художніх виставок («передвижників»): Іллю Рєпіна, Івана Крамського, Віктора Васнецова, Василя Сурикова та інших. Новий наратив стверджував, що «пролетарське мистецтво є історичним спадкоємцем усього, що створили буржуазні художники-реалісти» [8, с. 163]. Разом із цим, їхнім завданням було артикулювати і створювати новий канон для художників та «ідеологічно правильних» творів. Прикладом формування нового образу згідно з каноном є тексти художньої критики про Тараса Шевченка.

Мистецтвознавиця Лариса Савицька пов'язує виникнення самого феномену української мистецької критики із творчістю Шевченка. За словами дослідниці, «його художня спадщина була актом самовизначення української школи мистецтва, яка усвідомлює особливості свого етносу, його історії та природного середовища. А оцінка сучасниками творчості Шевченка стає першими здобутками української критики мистецтва» [17, с. 27].

Дослідженням творчості Шевченка як художника у мистецькій критиці ще не було приділено спеціальної уваги, а вони становлять цікавий

матеріал, що демонструє сам процес творення нової мови. Обраний для аналізу часовий період доволі короткий — від 1935-го до 1941 року, та саме на прикладах цих текстів можемо прослідкувати, як з'являлися формулювання, що у наступних десятиліттях перетворилися на залізні формули, з допомогою яких говорили й писали про митця та його твори. Тексти періодики було прочитано разом із іншими джерелами того часу — підручниками, альбомами, путівниками, історіографічними матеріалами, що усі разом були частинами радянського дискурсу про мистецтво та інструментами політики пам'яті.

Сформований за понад 80 років (починаючи від 1926-го, коли було засновано Інститут Тараса Шевченка) корпус текстів українського радянського та пострадянського шевченкознавства — це поле бою ідеологій. Він відбиває коливання між різними концепціями трактування його творчості. Попри те, що літературній спадщині Шевченка приділяється більше уваги, сказане стосується й інтерпретації його живописних та графічних творів.

Характеризуючи 1930-ті роки у шевченкознавстві, дослідник Петро Одарченко пише, що у той період відбувся розгром наукового шевченкознавства, його повністю взято під контроль партії, тобто будь-які тексти про творчість Шевченка до певної міри корелювали із партійними настановами. За оцінкою Євгена Кирилюка, тридцять років свого часу принесли перелом у шевченкознавство: «Потрібен був певний поворот від академічного, почасти об'єктивістського дослідження спадщини Шевченка до справді партійного, марксистсько-ленінського шевченкознавства». Поворот цей був здійснений у «Тезах до 120-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка» Відділу культури і пропаганди ленінізму ЦК КП(б)У (1934), в статтях В. Затонського, А. Хвилі, Є. Шабліовського, Ю. Йосипчука та ін. Поет, за аналогією з ученням В. І. Леніна про Белінського, Чернишевського, Добролюбова, Некрасова, був названий «селянським революційним демократом» [23, с. 176]. Євгенові Шабліовському належить канонізоване означення Шевченка як революціонера-демократа [22], далі розгорнуте у цілому потоці монографій.

Аналізу творів Шевченка-графіка та живописця присвячували кожен березневий номер журналу «Образотворче мистецтво», а також ряд статей у московському журналі «Искусство». 1939 року у Харкові вийшла монографія С. Є. Раєвського «Тарас Шевченко — малляр», кілька монографій та статей у шевченкознавчих альманахах з'явилися на початку 1940-х. На обкладинці «Програми з історії українського мистецтва. Графіка» розміщено репродукцію офорту Шевченка «Судня рада» [9]. Численні публіцистично-критичні тексти вводили його до пантеону видатних особистостей «радянської України», ставлячи на чолі канону українських радянських художників, подібно як і канону українських радянських письменників.

**Виклад основного матеріалу. Між романтизмом і реалізмом.** У 1937 році остаточно закріпилася ідея (теза) про еволюцію Шевченка-поета від романтизму до реалізму [13, с. 33]. Згідно з виробленою теорією, романтизм сприймався як щось вторинне, другорядне у порівнянні з реалізмом. Крім того, романтизм пов'язувався з «поміщицькою» літературою, а реалізм — з «пролетарською» чи народною [13, с. 338].

Для березневого числа «Маллярства і скульптури» 1937 року журналіст Михайло Агуп пише розлогу статтю «Т. Г. Шевченко — художник», у якій раз по раз карбує формулювання «Шевченко — революціонер-демократ», «поет-революціонер», «будучи реалістом у поезії прийшов до реалізму у мистецтві» [24, с. 11]. Через два роки, у березні 1939-го, Г. Радіонов продовжує цей наратив на сторінках видання, пишучи, зокрема, таке: «Геніальність Ш. і його безсмертна заслуга перед мистецтвом полягає насамперед у тому, що він був першим у Росії художником, який проводив принципи революційно-демократичної естетики в своїй практиці. Естетика революційної демократії — це естетика реалізму» [15, с. 11].

Закінчує статтю автор так: «Вірність художника “вечної красавиці природі”, близькість до реального життя, народність і революційна ідея насиченість творчості Шевченка-художника забезпечують йому почесне місце в історії мистецтва, забезпечують йому любов і шану

мільйонів трудящих народів СРСР, які будують своє нове щасливе життя під життєдайним промінням Сталінської Конституції» [15, с. 13].

Схожу ситуацію бачимо із тогочасним аналізом художніх творів Шевченка. Наполягання на «реалізмі» творчості Шевченка та обхід увагою романтичного складника переходили зі сторінки на сторінку критичних статей.

У радянській інтерпретації Шевченко, учень академіста Карла Брюллова, «відійшов» від доктрини свого учителя, бо хотів «малювати народ», тобто був «народним художником»: «Шевченко рішуче пориває із доктриною свого учителя і в “Живописній Україні” виступає зрілим реалістом. Це один із блискучих проявів революційного демократизму в творчості Шевченка» [4, с. 163].

Як поворотний описується випадок, коли Брюллов не ствердив вибір теми роботи молодого Шевченка: «Шевченко не раз зустрічав протидію свого вчителя, коли брався за сюжети, які не відповідали поглядам Брюллова. “Я накидав ескіз як Петро Пустельник веде натовп перших хрестоносців через одне німецьке містечко. Показав Карлу Петровичу — він мені суворо заборонив брати сюжети із чого б то не було крім Біблії, древньої Греції і Риму”. Шевченко незабаром рішуче пориває із школою свого учителя. Уже в роботах “Хлопчик сирота ділиться милостинею з собакою” (1840), “Катерина” (1842), “Селянська родина на пасіці” (1843) він стає на шлях реалізму» [4, с. 165].

Аби уникнути плутанини із терміном «народний художник» (тому що паралельно «народною художницею» називали й Марію Примаченко), можна звернутися до дослідження Соломії Павличко. За словами дослідниці, першим на народність Шевченка вказав Микола Костомаров ще за життя поета. У розумінні Костомарова та його сучасників поняття «народності» було рецидивом романтичного мислення. Пізніше Драгоманов пропонував це поняття переглянути. В різні часи в це поняття вкладався різний смисл — демократизм (Максим Горький), національність (Леонід Білецький) тощо. До середини 1930-х років, на думку Ю. Івакіна, в українській науці перемогло поняття народності такого змісту: «Під народністю Шевченка слід розуміти

передусім те, що Шевченкова творчість відповідала корінним інтересам народних мас, сприяла визвольній боротьбі народу, відображала його думи і прагнення. Народності змісту Шевченкової поезії відповідала народність його форми — велика простота, близькість до фольклорних джерел (хоч у ті роки не всі ще це питання правильно розуміли)» [21, с. 185]. «Народність» Шевченка підкреслювалася й численними репродукціями його портрета у смушковій шапці і кожусі, що його написав Крамський 1871 року. 1940 року виходить видання «Т. Г. Шевченко в портретах и иллюстрациях. Пособие для учителей средней школы» — підручник для вивчення життя Шевченка, «однотипний» з альбомами про О. С. Пушкіна (1937), М. О. Некрасова (1938), М. Є. Салтикова-Щедріна (1939). Саме як народний художник-реаліст Шевченко входив до шкільної програми.

У передмові до видання автолітографій радянських художників до 125-річчя зі дня народження Шевченка авторства М. Бурачека читаємо: «Горький у своїх лекціях у 1909 вказував, що Шевченко був учителем знаменитого російського жанриста Федотова, який поклав основу школі російських художників-реалістів і хіба не ті самі ідеї висловлені Шевченком щодо художників — поширювати світло істини в народі — здійснювала потім сповна плеяда великих російських реалістів — Рєпін, Крамської, Суриков і багато інших передвижників». Тут бачимо дуже важливу спадкоємність і спорідненість — Шевченко не тільки основоположник реалізму в українській літературі, а й основоположник реалізму в російському живописі. У монографії Скворцова читаємо: «Якщо б не його почин, то заздалегідь російське мистецтво побачило б офорти Шишкіна і багатьох інших офортистів. Реаліст Шевченко відкрив шлях спорідненим йому по духу реалістам-передвижникам» [18, с. 111].

Подібні тези знаходимо у монографії А. Скворцова: «Художник Тарас Шевченко»: «Крізь товщу академічних впливів в його живописних творах чітко проступають реалістичні устремління художника, схильного до жанру, що наближає його до одного з перших російських реалістів — Федотова» [18, с. 5] та, знову ж таки, у статті М. Бурачека: «Все ж Шевченко борюся

за реалізм, за правду в мистецтві. Соратник російських демократів-революціонерів, він служив народові поезією слова, пензля, різця. Підносив його політичну свідомість у боротьбі за визволення від рабства, від найлютіших ворогів — царизму, польських, українських і російських панів» [3, с. 32]. Тут повторюються ідеї, вперше виголошені у «Правді», у статті «Великий син українського народу», — політична і культурна єдність українського народу з російським, залежність України від Росії, «допомога» російського народу українському [12, с. 364].

У виданому 1941 року путівнику-проспекті музею Т. Г. Шевченка у Києві зазначено: «критичний реалізм і революційна романтика як творчий метод Тараса Григоровича Шевченка <...> звернення до гравюри-офорту як радикального способу демократизації мистецтва і наближення його до широких мас народу <...> Шевченко — «русский Рембрандт»» [19, с. 30].

Звертання до графічної творчості Шевченка інтерпретується як намагання поширити «мистецтво у маси», зробити доступним «простим людям» за допомогою масового репродукування, яке дозволяє техніка гравюри. З цим пов'язується «демократизм» Шевченка. Як приклад наводиться серія «Живописна Україна» і лист Шевченка до Куліша, в якому він називає тиражування і продаж за доступною ціною своїх малюнків «благородною думкою». «Як в офорті, так і в малюнку пером, з яким він виступав як ілюстратор ряду видань, Шевченко вбачав не просто різноманітність техніки, а засіб масового поширення мистецтва художника, популяризації історії, життя, побуту і звичаїв народу» [2, с. 163].

Вже згадувана стаття Михайла Агуфа також містить порівняння Шевченка з Рембрандтом, але із цікавою підводкою: Агуф критикує текст історика мистецтва Олексія Новицького «Шевченко як маляр» (1914), де автор стверджує, що «від російських малярів Ш. взагалі стояв осторонь, не зважаючи на оточення». На думку Агуфа, Новицький «хоче зовсім відірвати Ш.-художника від російського мистецтва», стверджуючи, що «українська душа Ш. була близькою до душі голландського народу», чим «прислужується українським націоналістам» [1, с. 14].

За Яном Асманом, Шевченко є одним із героїв радянського пантеону та належить до канону українського образотворчого мистецтва, як і до канону літературного мистецтва [2, с. 118]. Асман визначає канон як принцип, що створює і стабілізує колективну ідентичність, яка як засіб індивідуалізації через соціалізацію є й основою особистісної ідентичності. З точки зору теорії культури будь-яке звернення до традиції з метою відбору, тобто будь-який акт рецепції, є водночас визнанням специфічної системи цінностей.

На окрему увагу заслуговує розгляд фігури Т. Шевченка як місця пам'яті та її репрезентації у 1930-х. Поняття «місця пам'яті» пов'язане з іменем французького історика П'єра Нора, який позначав цим терміном історичні предмети й теми, в яких «сконденсована, втілена чи кристалізована пам'ять нації» [24, с. 11]. При цьому місця пам'яті слід розуміти як метафорично, так і буквально. Це означає, що до них належать історичні постаті, пам'ять про яких впливає на формування ідентичності — наприклад, герої, письменники, святі, правителі, а також свята, історичні події й дати, пам'ятники й архітектурні споруди. Місця пам'яті мають символічну силу та значення для творення ідентичності. Спільнота людей, приміром нація, виявляє таким чином свою пам'ять у знаках і символах — місцях пам'яті, — і ці символи одночасно утримують людей разом [2, с. 224].

Фігура Шевченка апелює до колективної історичної пам'яті, головна функція якої — збереження і відтворення спільноти, та маркує собою й українськість (як народність) і радянськість водночас. У цілій державі споруджуються пам'ятники, засновуються музеї, відзначаються «шевченківські дні», вивчення його творчості входить до шкільної програми, а у багатотомовій «Історії українського мистецтва», виданій у Радянському Союзі, він фігурує як перший український реаліст. Але до того, у 1930-ті — на початку 1940-х, у періодиці і мистецтвознавчій публіцистиці відбувається процес творення цього образу.

**У просторовій політиці пам'яті.** Надзвичайна популярність Шевченка серед українського народу виявилася ще в передреволюційні роки.

Коли царський уряд заборонив святкування 100-річчя від дня його народження, то це викликало бурхливі демонстрації, в яких взяли участь тисячі студентів, представників інтелігенції Києва. Робітники оголосили страйк на знак протесту проти заборони. Російський уряд відповів на демонстрації арештами [10, с. 348].

Під час революції 1917 року культ Шевченка досяг кульмінації. Таку велику популярність Шевченка не могла ігнорувати комуністична влада, яка вирішила використати її для своїх цілей і завдань, намагаючись на перший план висунути соціальні і революційні мотиви його творчості, а не національні. Культ Шевченка доби військового комунізму проходив під гаслом «Шевченко — пророк соціальної революції». Таким чином, «ім'я» Шевченка було просто інтегровано в радянський пантеон, йому надано іншого акценту і в такий спосіб українців прилучено до спільноти «радянського народу».

Шевченко був одним із діячів, пам'ятники яким було вирішено поставити ще у 1918 році (серед інших були — Маркс, Толстой, Достоевський, Гоголь, Лермонтов, Тютчев) [19, с. 12]. У такий спосіб можна було використати популярність цієї постаті серед населення і, просто перенісши акценти, інкорпорувати її до радянського дискурсу.

29 листопада 1918 року В. Луначарський відкрив у Петрограді, на Каменоостровському проспекті, пам'ятник Шевченкові роботи скульптора Яна Тільберга. Гіпсовий пам'ятник стояв на величезному підніжжі з написом: «Великому українському поету-селянину Тарасу Григоровичу Шевченку. 1814–1861. Великий російський народ». Пам'ятник простояв до 1926 року [14, с. 18]. У 1920 році радянський уряд оголосив день смерті Шевченка національним та державним святом, вільним від праці. Текст цього декрету такий: «Рада Народних Комісарів УРСР ухвалює: день одинадцятого березня роковини смерті пролетарського поета Тараса Шевченка — оголошується всенародним святом. В цей день, вільний назавжди від праці, повинні бути проведені лекції, концерти, мітинги, на яких повинно бути з'ясоване велике значення Шевченка як захисника батрацько-селянських інтересів,

і його боротьба за соціальне визволення трудящих мас» [11, с. 350]. Щоправда, закон проіснував лише один рік.

Протягом 1930-х років оголошувалося кілька конкурсів на проєкт пам'ятника Шевченку. В програмі міжнародного конкурсу 1930 року на проєкт пам'ятника у Харкові (столиці радянської України) так була зазначена основна ідея: Шевченко — поет-революціонер, борець за соціальне та національне визволення України. Проєктувальників рішуче застерігали від «хуторянсько-просвітянського» трактування образу. Далі в програмі зазначалося: «мусимо підкреслити поета-революціонера, борця за національне визволення, розуміючи його як визволення трудового народу в соціальній революції проти панів, царів і духівництва. Так само в його творчості мусимо підкреслити протицарські, антирелігійні виступи, мусимо показати його як провідника нової комуністичної цивілізації на основі розвитку машинної техніки та індустріального пролетаріату» [14, с. 22]. Через конфлікт між членами журі процес затягнувся на кілька років і пам'ятник так і не було встановлено.

У 1933-му було швидко організовано закритий всесоюзний конкурс проєктів пам'ятника у Харкові та на могилі Шевченка. Тлом цього конкурсу був сталінський наступ на селянство із колективізацією, штучно створений голод в Україні та самогубства Скрипника та Хвильового. Тепер Шевченка потрібно було представити як «виразника класових прагнень біднішого селянства та наймитства». Державна комісія обрала проєкт М. Манізера, де поет із насупленим сердитим обличчям виглядає «втіленням непохитного сталінського духу». Накинутий наопашки плащ, притримуваний однією рукою, робить постать подібною до повновладного в Україні Павла Постишева, який любив так ходити; друга рука затиснута в кулак. Навколо фігури Шевченка розташовані, піднімаючись все вище на сходах-виступах, постаті — Катерина з дитиною, селяни-повстанці, гайдамаки, кріпаки, російські селяни часів Миколи I, більшовицькі партизани, червоноармієць, і, нарешті, шахтар і комсомолка. Ці фігури мають символізувати революційних борців України різних епох, згуртованих

навколо Шевченка — виразника їхніх прагнень [14, с. 26]. Модель сподобалася Постишеву, 1935 року пам'ятник було відкрито у Харкові (до 120-річчя від дня народження, але із запізненням на рік) [17, с. 2]. У 1936-му модель затвердив Косіор для реалізації пам'ятника у Києві. Але поки йшли роботи, сталися зміни в партійній верхівці — почалась «єжовщина» і скульпторові довелося демонструвати модель уже Хрущову. Хрущов вирішив, що пам'ятник має забагато фігур і наказав залишити лише одну — самого Шевченка. Манізер наспіхвиліпив для Києва постать, схожу на ту, що стоїть у Харкові. Цей пам'ятник відкривали 6 березня 1939 року перед 200-тисячним натовпом, що зібрався з нагоди урочистостей. З промовами до народу звернувся Микита Хрущов та інші партійні керівники. Це був останній пам'ятник Шевченкові, зведений до Другої світової війни. Старий образ Шевченка, «поета селянського повстання», в 1939-му змінюється на новий: відтепер Шевченко — «великий син українського народу», засновник української літератури та батько нації [6, с. 1].

Святкування 125-річчя від дня народження Шевченка того ж таки 1939 року в СРСР в цілому досягло максимуму — було здійснено цілий ряд комеморативних актів: на його честь було названо Київський університет і оперний театр, видано повне зібрання творів, засновано дві іменні стипендії у Ленінградській академії мистецтв [7, с. 75]. Цей ювілей було використано для пропаганди ідей «радянського патріотизму» та прославлення Сталіна. Передовиця «Правди» стала основним керівним матеріалом для всієї радянської преси. Вона цілком відкидає старе партійне трактування Шевченка, висловлене у «Тезах» 1934 року. Нова партійна оцінка відкинула тези про селянську обмеженість і націоналістичні пережитки, буржуазний демократизм, припинила пошуки класовості, а тезу про дружбу Шевченка з революціонерами-демократами значно розширила, повернула йому колишню назву «народний поет» і дала нову оцінку його творам на історичні теми [12, с. 364].

**Висновки.** Протягом 30-х років ХХ століття фігура Т. Шевченка інкорпоровалася до нової культурної канви СРСР за допомогою жестів

канонізації: перейменування на його честь вулиць та державних закладів, уведення його творчості до шкільної програми, державне святкування дат, пов'язаних із життям митця. Постать Шевченка перетворювалася на радянського культурного героя. Для підкреслення єдності українського народу з російським наголошувалась близькість Шевченка до ідей російських революціонерів-демократів, а у мистецтвознавстві та художній критиці цей процес розгортався за рахунок висвітлення творчості майстра не як романтика, а як реаліста та народного художника-демократа.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Агуф М. Т. Г. Шевченко — художник // *Малярство і скульптура*. 1937. № 3. С. 1–14.
2. Альварт Є. «Постколоніальний синдром» і Тарас Шевченко як місце пам'яті // *Схід/Захід*. 2013. Вип. 16–17: Нео-анти-колоніалізм vs нео-імперіалізм: релевантність постколоніального дискурсу на пострадянському просторі. С. 223–231.
3. Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. М. Сокольской. Москва: Языки славянской культуры, 2004. 368 с.
4. Боляний І. «Живописная Украина» Т. Г. Шевченка // *Шевченкові: альманах*. Одеса: Видавництво Одеської обласної філії Спілки радянських письменників України. 1940. 177 с.
5. Бурачек М. Г. Великий народний художник. Харків: Мистецтво. 1939. 156 с.
6. *Вісті*. 06.03.1939. С. 1–3.
7. Гриневич В. Великий український народ — «молодший брат великого російського народу» // *Сучасність*. 2005. № 6. С. 61–84.
8. *Історія України: Короткий курс* / Під ред. С. М. Белоусова [та ін.]. Київ: Вид-во АН УРСР, 1940. 410 с.
9. *История украинского искусства (на правах рукописи)* / Ред. А. Теплякова; Акад. Архитектуры Укр. ССР. Вып. 4: Графика. Киев: Госстройиздат, 1956. 103 с.
10. Криволапов М. Про мистецтво і художню критику України ХХ століття. Київ: Видавничий дім А+С. 2006. 268 с.
11. Нора П. Всемирное торжество памяти // *Неприкосновенный запас*. 2005. № 2–3. С. 40–41.
12. Одарченко П. Тарас Шевченко в радянській літературній критиці (1920–1960) // *Записки товариства імені Шевченка*. Т. 214: Світи Тараса Шевченка. Нью-Йорк; Сідней; Торонто; Львів: [б. в], 1991. С. 348–409.
13. Павличко С. Моделі шевченкознавства в радянській та нерадянській науці // *Записки товариства імені Шевченка*. Т. 214: Світи Тараса Шевченка. Нью-Йорк; Сідней; Торонто; Львів: 1991. С. 335–342.
14. Павловський В. Шевченко в пам'ятниках, 1861–1964. Нью-Йорк: УВАН, Інститут Шевченкознавства, 1966. 56 с.
15. Радіонов Г. Великий народний художник // *Образотворче мистецтво*. 1939. № 3. С. 2–14.
16. Савицька Л. Художня критика в Україні. Друга половина ХІХ — початок ХХ ст. Київ, 2001. 322 с.
17. *Сегодня в Харькове открытие памятника Шевченко* // *Правда*. 23.03.1935. С. 2.
18. Скворцов А. М. Художник Тарас Шевченко. Москва; Ленинград: Искусство. 1941. 120 с.
19. Список лиц, коим предложено поставить монументы в г. Москве и других городах РСФСР, представленный в СНК Отделом изобразительных искусств Народного Комиссариата по просвещению // *Известия ВЦИК*. 02.08.1918. № 163(427).
20. Хальбвакс М. Коллективная и историческая память // *Неприкосновенный запас*. 2005. № 2–3(40–41). С. 8–27.
21. Центральний державний музей Т. Г. Шевченка: проспект. Київ: Наркомос УРСР. 1941. 31 с.

22. Шабліовський Є. Пролетарська революція і Шевченко. Київ; Харків: Література і мистецтво, 1932. 192 с.
23. Шевченкознавство: підсумки і проблеми. Київ: Наукова думка: 1975. 562 с.
24. Nora P. Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire // Representations. Special Issue: Memory and Counter-Memory. Spring 1989. No. 26. P. 7–24. DOI: 10.2307/2928520

## REFERENCES

1. Ahuf, M. (1937). T. H. Shevchenko—khudozhnyk [Taras Shevchenko—The Artist]. *Maliarstvo i skulptura*, 3, 1–14 [in Ukrainian].
2. Alvert, Y. (2013). “Postkolonialnyi syndrom” i Taras Shevchenko yak mistse pamiaty [The “Postcolonial Syndrome” and Taras Shevchenko as a Place of Memory]. *Skhid/Zakhid*, 16–17, 223–231 [in Ukrainian].
3. Assmann, J. (2004). *Kulturnaya pamyat: Pismo, pamyat o proshlom i politicheskaya identichnost v vyisokih kulturah drevnosti* [Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination] (M. Sokolskaya, Trans.). Moscow: Yazyiki slavyanskoj kultury [in Russian].
4. Boliashnyi, I. (1940). “Zhyvopysnaia Ukrainy” T. H. Shevchenka [“Picturesque Ukraine” by Taras Shevchenko]. *Shevchenkovi: almanakh*. Odesa: Vydavnytstvo Odeskoi oblasnoi filii Spilky radianskykh pysmennykh Ukrainy [in Ukrainian].
5. Burachek, M. (1939). *Velykyi narodnyi khudozhnyk* [The Great Folk Artist]. Kharkiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
6. *Visti* (1939, March 6) [in Ukrainian].
7. Grynevych, V. (2005). Velykyi ukrainskyi narod—“molodshyi brat velykoho rosiiskoho narodu” [The Great Ukrainian People are “the Younger Brother of the Great Russian People”]. *Suchasnist*, 6, 61–84 [in Ukrainian].
8. Bielousov, S. et al. (Ed.). (1940). *Istoriia Ukrainy: Korotkyi kurs* [History of Ukraine: A Short Course]. Kyiv: AS USSR Publishing [in Ukrainian].
9. Tepliakova, A. (Ed.). (1956). *Istoriia ukraynskoho iskusstva. Vol. 4: Grafika* [History of Ukrainian Art. Graphics]. Kyiv: Gosstroyizdat [in Russian].
10. Kryvolapov, M. (2006). *Pro mystetstvo i khudozhniu krytyku Ukrainy XX stolittia* [On the Art and Art Criticism of Twentieth-Century Ukraine]. Kyiv: Vydavnychi dim A+C [in Ukrainian].
11. Nora, P. (2005). Vsemirnoe torzhestvo pamyati [The World Triumph of Remembrance]. *Neprikosnovennyi zapas*, 2–3, 40–41 [in Russian].
12. Odarchenko, P. (1991). Taras Shevchenko v radianskii literaturnii krytytsi (1920–1960) [Taras Shevchenko in Soviet Literary Criticism (1920–1960)]. *Zapysky tovarystva imeni Shevchenka*. Vol. 214: Svity Tarasa Shevchenka (pp. 348–409). New York; Sydney; Toronto; Lviv: [n. p.] [in Ukrainian].
13. Pavlychko, S. (1991). Modeli shevchenkoznavstva v radianskii ta neradianskii nauksy [The Models of Shevchenko Studies in Soviet and Non-Soviet Scholarship]. *Zapysky tovarystva imeni Shevchenka*. Vol. 214: Svity Tarasa Shevchenka (pp. 335–342). New York; Sydney; Toronto; Lviv: [n. p.] [in Ukrainian].
14. Pavlovskiy, V. (1966). *Shevchenko v pamiatnykakh, 1861–1964* [Shevchenko in Monuments, 1861–1964]. New York: Ukrainian Free Academy of Sciences, Institute of Shevchenko Studies [in Ukrainian].
15. Radionov, H. (1939). Velykyi narodnyi khudozhnyk [The Great Folk Artist]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 3, 2–14 [in Ukrainian].
16. Savytska, L. (2001). *Khudozhnia krytyka v Ukraini. Druha polovyna XIX—pochatok XX st.* [Art Criticism in Ukraine. The Second Half of the 19th and Early 20th Centuries]. Kyiv [in Ukrainian].
17. Segodnya v Kharkove otkrytie pamyatnika Shevchenko. (1935, March 23). [The Opening of a Shevchenko Monument in Kharkiv Today]. *Pravda* [in Russian].



18. Skvortsov, A. (1941). *Hudozhnik Taras Shevchenko* [The Artist Taras Shevchenko]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo [in Russian].
19. Spisok lits, koim predlozhenno postaviti monumenty v g. Moskve i drugih gorodah RSFSR, predstavlenyiy v SNK Otdelom izobrazitelnykh iskusstv Narodnogo Komissariata po prosvescheniyu (1918, August 2). [The List of Persons to Whom it is Proposed to Erect Monuments in Moscow and Other Cities of the RSFSR, Submitted to the CPC by the Fine Arts Department of the People's Commissariat for Education]. *Izvestiya VTsIK*, 163(427) [in Russian].
20. Halbwachs, M. (2005). Kollektivnaya i istoricheskaya pamyat [Collective and Historical Memory]. *Neprikosnovennyiy zapas*, 2–3(40–41), 8–27 [in Russian].
21. *Tsentralnyi derzhavnyi muzei T. H. Shevchenka: prospekt* (1941). [Taras Shevchenko Central State Museum: A Guide]. Kyiv: People's Commissariat of the Ukrainian SSR [in Ukrainian].
22. Shabliovskiy, Y. (1932). *Proletarska revoliutsiia i Shevchenko* [The Proletarian Revolution and Shevchenko]. Kyiv; Kharkiv: Literatura i mystetstvo [in Ukrainian].
23. *Shevchenkoznavstvo: pidsumky i problemy* (1975). [Shevchenko Studies: Findings and Challenges]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
24. Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, 26, 7–24. DOI:10.2307/2928520 [in English].

---

YULIIA PIVTORAK  
TARAS SHEVCHENKO IN THE TEXTS OF THE *OBRAZOTVORCHE MYSTETSTVO* JOURNAL AND  
SOVIET MEMORY POLITICS OF THE 1930S

**Abstract.** This article analyzes the interpretation of Taras Shevchenko's work in the *Obrazotvorche mystetstvo* journal within the context of Soviet memory policy in the 1930s. During this period, Soviet authorities actively utilized Shevchenko's figure to construct new ideologically acceptable narratives aligned with the principles of socialist realism. Through publications in art criticism journals such as *Obrazotvorche mystetstvo*, Shevchenko's image underwent significant ideological transformation. He was primarily portrayed as a revolutionary and a defender of the working class, which aligned with the Soviet interpretation of his work.

The article examines how Soviet authorities used media to shape memory policy, emphasizing Shevchenko's conformity to Soviet ideals while simultaneously suppressing or reshaping the national aspects of his legacy. Based on an analysis of 1930s art publications, the author demonstrates how the Soviet regime established a controlled canon of national heroes, constructing an official historical memory that served the ideological goals of the totalitarian state. This study contributes to a broader understanding of Soviet memory policy and the role of journalism in shaping Ukraine's cultural space during the Stalinist era.

*Keywords:* art criticism, Taras Shevchenko, journalism, memory policy.

*Стаття надійшла до редакції 15.11.2024*