

УДК 75.052((47+57)+72)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-27>**Дмитро СОЛОВЙОВ,**
orcid.org/0009-0003-4376-0835

аспірант

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
(Київ, Україна) *d.solovyov@ukr.net***РАДЯНСЬКИЙ ПЛАН МОНУМЕНТАЛЬНОЇ ПРОПАГАНДИ
ТА МЕКСИКАНСЬКА ДЕРЖАВНА ПРОГРАМА СТІНОПІСУ:
ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ**

У статті здійснено порівняльний аналіз двох державних програм монументального мистецтва початку ХХ століття – радянського плану монументальної пропаганди Леніна та Луначарського (1918) та мексиканської програми стінопису, започаткованої міністром освіти Хосе Васконселосом у 1921 році.

Метою статті є виявлення спільних і відмінних рис цих програм як форм масової освіти та політичного виховання через мистецтво, з'ясування їхнього значення для формування нових моделей суспільної свідомості в українському та мексиканському контекстах.

У роботі аналізується теоретичне підґрунтя ленінського плану, зокрема звернення до утопічних ідей Томмазо Кампанелли, аналізується механізм реалізації кампанії у 1918–1922 роках, зокрема в Києві та Харкові, а також роль українських митців, які адаптували концепцію монументальної пропаганди до українських умов.

Мексиканська частина аналізу зосереджена на освітній політиці Васконселоса, який перейняв ранні радянські культурні та освітні експерименти як модель і водночас розвинув власне бачення виховної ролі мистецтва. Показано, як мексиканський рух стінопису став засобом створення нової національної ідентичності через поєднання революційних мотивів із доколоніальною індіанською спадщиною.

У висновках підкреслюється, що обидві програми, попри різні політичні контексти й художні форми, виходили зі спільного революційного коріння та ідеї просвіти та пропаганди через мистецтво. Радянський проєкт виявився короткотривалим і переважно тимчасовим за матеріальним втіленням, але вплинув на масштабну інтеграцію монументального мистецтва в архітектуру в післясталінський період СРСР.

Мексиканський проєкт став тривалою культурною традицією, що глибоко вплинула на міжнародні мистецькі процеси.

Дослідження окреслює ці ініціативи як паралельні експерименти у сфері масової освіти та політичного виховання через мистецтво, які засвідчили нову роль мистецтва у формуванні суспільної свідомості.

Ключові слова: монументальне мистецтво, пропаганда, авангард, стінопис, Михайло Бойчук, Хосе Васконселос, Дієго Рівера.

Dmytro SOLOVIOV,
orcid.org/0009-0003-4376-0835

PhD student

National Academy of Fine Arts and Architecture
(Kyiv, Ukraine) *d.solovyov@ukr.net***THE SOVIET PLAN OF MONUMENTAL PROPAGANDA AND THE MEXICAN
STATE MURAL PROGRAM: A COMPARATIVE ANALYSIS**

The article provides a comparative analysis of two state programs of monumental art of the early 20th century: the Soviet plan of monumental propaganda by Lenin and Lunacharsky (1918) and the Mexican mural program initiated by Minister of Education José Vasconcelos in 1921. The article aims to identify the common and distinctive features of these programs as forms of mass education and political education through art, and to clarify their significance for the formation of new models of public consciousness in the Ukrainian and Mexican contexts.

The work analyzes the theoretical basis of Lenin's plan, in particular the appeal to the utopian ideas of Tommaso Campanella, analyzes the mechanism of implementation of the campaign in 1918–1922, in particular in Kyiv and Kharkiv, as well as the role of Ukrainian artists who adapted the concept of monumental propaganda to Ukrainian conditions.

The Mexican part of the analysis focuses on the educational policy of Vasconcelos, who adopted early Soviet cultural and educational experiments as a model and at the same time developed his own vision of the educational role of art. It shows how the Mexican mural movement became a means of creating a new national identity by combining revolutionary motifs with the pre-colonial Indian heritage.

The conclusions emphasize that both programs, despite their different political contexts and artistic forms, stemmed from common revolutionary roots and the idea of enlightenment and propaganda through art. The Soviet project proved to be short-lived and largely temporary in its material embodiment, but it influenced the large-scale integration of monumental art into architecture in the post-Stalin period of the USSR. While the Mexican project became a lasting cultural tradition that profoundly influenced international artistic processes. The study outlines these initiatives as parallel experiments in the field of mass education and political education through art, which demonstrated the new role of art in shaping public consciousness.

Key words: *monumental art, propaganda, avant-garde, mural painting, Mykhailo Boichuk, José Vasconcelos, Diego Rivera.*

Постановка проблеми. У першій чверті ХХ століття революційні трансформації в різних країнах породили масштабні культурні експерименти, спрямовані на перебудову суспільної свідомості засобами мистецтва. В Росії та Україні це втілювалося у «Плані монументальної пропаганди» (1918), ініційованому В. Леніним і розробленому А. Луначарським, який передбачав використання монументального мистецтва для політичної освіти та формування нового колективного досвіду. В Мексиці аналогічну роль відіграла державна програма стінопису, започаткована міністром освіти Хосе Васконселосом у 1921 році, що мала на меті створити нову національну ідентичність і поширити ідеали соціальної справедливості серед широких мас. Попри очевидну спорідненість цих проєктів за часом виникнення, функціями та освітньо-ідеологічними завданнями, у науковій літературі їх досі розглядають відокремлено. Дослідники зосереджуються переважно на локальному контексті – радянському чи мексиканському, – тоді як системне порівняння майже відсутнє. Бракує аналізу, який дозволив би простежити не лише паралелі й відмінності у змісті та формах реалізації, а й ширші закономірності постреволюційних монументальних практик як феномену глобальної культури ХХ ст.

Аналіз досліджень. Питання взаємодії мистецтва і політики у ранньорадянському середовищі докладно розглянуто в працях К. Лоддер, яка аналізує роль більшовицької преси та Наркомпросу у формуванні культурної політики й поширенні ленінського плану монументальної пропаганди. Сучасні студії, як-от дослідження А. Томашевич (*Sculpture in Socialist Realism—Soviet Patterns and the Polish Reality*), дозволяють зрозуміти трансформацію ленінської програми у сталінську добу та механізми її поширення на країни «соціалістичного табору», зокрема у сфері монументальної скульптури.

Український варіант Плану набув особливого забарвлення у творчості бойчукістів, які поєднували візантійсько-іконописні традиції з революційною тематикою. Їхня участь в агітпропі була частиною експериментів у галузі монументаль-

ного живопису та декору громадських просторів, що пізніше стало об'єктом репресій. Сучасна інтерпретація цієї спадщини подана у статті І. Ковалю, яка розглядає бойчукізм крізь призму деколоніальних практик

Важливим джерелом також є видання *Історія українського мистецтва ХХ століття*, де систематизовано матеріал про участь українських художників у революційних культурних проєктах.

Новий погляд на взаємодію авангарду з радянськими культурними експериментами презентовано в працях Інни Прокопчук. У статті *Шляхи розвитку художньої педагогіки та мистецтва авангарду в політично-ідеологічних умовах 1917 – початку 1930-х років* авторка аналізує становлення художньої освіти та пошук нових методик у Києві, Харкові й Одесі, акцентуючи на зв'язках із кубофутуризмом, конструктивізмом та супрематизмом. У дослідженні *Мистецтво Василя Єрмилова в контексті «радянського культурного експерименту»* простежено, як роботи харківського авангардиста стали лабораторією для поєднання футуристичних утопій із завданнями революційної доби.

Фундаментальні дослідження мексиканського руху містяться у збірнику *Mexican Muralism: A Critical History* під ред. А. Анреуса, Л. Фолгарайта та Р. Грілі, де окреслено ідеологічні рамки державної програми, творчість Рівери, Ороско, Сікейроса, а також транснаціональні впливи.

Праця М. Малотт (*How a Few Individuals Brought about a Cultural Cusp*) показує, як саме невелика група діячів заклала підвалини для культурного «зламу», що створив унікальний рух в публічному мистецтві, та як Хосе Васконселос спирався на радянський досвід Луначарського, але трансформував його відповідно до мексиканських умов.

Попри значну кількість досліджень, присвячених ленінському плану монументальної пропаганди (1918) та мексиканській державній програмі монументального живопису (1921–1924), на сьогоднішній день не існує жодної наукової роботи, яка б систематично порівнювала ці дві унікальні за масштабом державні мистецькі ініціативи. У науковій літературі простежуються лише поодинокі паралелі – наприклад, згадка про роль

проектів А. Луначарського як моделі для культурної політики Х. Васконселоса. Таким чином, запропоноване в цій статті співставлення є новим аналітичним підходом, що дозволяє розглянути згадані ініціативи у ширшому контексті постреволюційних монументальних практик.

Мета статті – здійснити порівняльний аналіз радянського «Плану монументальної пропаганди» (1918) та мексиканської державної програми стінопису (1921–1924), окреслити їхні ідейні витoki, художні форми й механізми організації, а також з'ясувати, як ці ініціативи впливали на формування нових моделей культурної політики. Особливий акцент робиться на українському контексті, де ідеї пропаганди були адаптовані Михайлом Бойчуком, Василем Єрмиловим та іншими митцями, що надало проекту національно забарвленої форми. У статті простежується, як обидві програми використовували мистецтво як інструмент візуальної педагогіки, але водночас відрізнялися у своїй іконографії, тривалості та впливу.

Виклад основного матеріалу. У післяреволюційний період в Мексиці та країнах з радянською владою (РСФСР, Україна, Білорусь) були започатковані державні мистецькі програми, спрямовані для освіти та мобілізації переважно неписьменного населення. Навесні 1918 року В. Ленін озвучив ідеї «монументальної пропаганди» наркомом просвіти РРФСР А. Луначарському: «Я назвав би те, про що думаю, монументальною пропагандою. Наш клімат навряд дозволить фрески, про які мріє Кампанелла. У помітних місцях, на відповідних стінах або спеціальних спорудах, можна було б розмішувати короткі, але виразні надписи, що містять основні принципи та лозунги марксизму, а також оцінки важливим історичним подіям. Набагато важливіше надписів є пам'ятники: бюсти або цілі фігури, барельєфи, групи. Важливо, щоб ці пам'ятники були доступні масам, кидалися в очі і були хоч трохи стійкі до нашого клімату.» Ідеї Леніна були натхненні утопічним баченням Томмазо Кампанелли, італійського філософа, який у «Місті Сонця» описував ідеальне місто протокомуністичної утопічної візії централізовано організованої, колективістської держави, де приватна власність та традиційні сімейні структури були відкинуті. (Ehrig, 2023: 131). Стіни Міста Сонця розписані фресками, які виконують функцію всеосяжної наочної енциклопедії, створюючи комплексне освітнє середовище для мешканців. Ієрархічно організовані по контурам міста, фрески охоплюють усі сфери знань – від математики й астрономії до технологій і історичних постатей – і супроводжуються пояснювальними написами.

(Tomaszewicz, 2022: 4). Фрески служили «наочним уроком для молоді і виховували громадянську свідомість», що особливо зацікавило Леніна і надихнуло його на створення плану «монументальної пропаганди», в якому публічне мистецтво мало слугувати дидактичним інструментом для «популяризації соціалістичних ідей і попередників соціалізму та увічнення героїв культури – видатних діячів науки, філософії та мистецтва». Ленін підкреслив, що ці ідеї не є наївними й за певних змін можуть бути реалізовані вже в сучасних умовах. На основі думок Леніна Луначарський підготував декрет Ради народних комісарів «Про пам'ятники республіки», опублікований 12 квітня 1918 року.

Декрет передбачав демонтувати окремі царські статуї, які не мали історичної чи художньої цінності, і доручив спеціальній комісії організувати конкурси на створення пам'ятників на честь соціалістичної революції. Він закликав до швидкого встановлення моделей нових пам'ятників на розсуд мас та символічного переобладнання міського простору (декорування, зміна назв вулиць, емблем і написів) до 1 травня 1918 року.

Втім кампанія від початку зіткнулася з істотними труднощами через економічні обмеження, відсутність чітких механізмів реалізації, обмежений час на виконання та відомчу плутанину. (Tomaszewicz, 2022: 4) Лише 2 серпня 1918 був опублікований остаточний список осіб, яким мали встановити пам'ятники, включно з Тарасом Шевченком та Григорієм Сковородою.

У складних умовах післявоєнної нестачі ресурсів, політики воєнного комунізму й розпаду громадянської війни більшість творів були тимчасовими або недосконалими за виконанням (здебільшого їх виготовляли з бетону чи гіпсу): «Ми сподіваємося, що в більш спокійний час багато з цих пам'яток перетворяться на вічні мармури та бронзи. Поки що цим гіпсам і теракотам належить, перш за все, зіграти живу роль у живій дійсності.»

Перший пам'ятник, Радіщеву, був встановлений в Петрограді 22 вересня 1918 року (Lodder, 1983: 54). Активна реалізація плану тривала з осені 1918 до 1922 року. В Москві, Петрограді, Києві та інших міста з'явилися десятки тимчасових пам'ятників філософам, революціонерам та поетам, а також сюжетно-символічні рельєфи і агітаційні написи.

В Москві за реалізацію Плану монументальної пропаганди відповідав Володимир Татлін, український художник-авангардист, професор НАОМА в 1925–1927 роках, на посаді керівника Відділу образотворчих мистецтв Наркомпросу (ІЗО). В червні 1918 року Татлін подав до Ради народних комісарів

звіт по реалізації Ленінського плану монументальної пропаганди в Москві, де підкреслював складність швидкого виконання без шкоди для художньої якості. Татлін попередив, що держава «не може і не повинна бути ініціатором поганого смаку». Він запропонував залучити «свіжі та молоді художні таланти», забезпечити їм доступ до матеріалів, скасувати традиційну систему журі та запровадити «міжнародний огляд» для визначення проєктів, які заслуговують на реалізацію з використанням міцних матеріалів. (Lodder, 1983: 55). У листі написаному наприкінці серпня 1918 року, Татлін наголосив, що пам'ятники в соціалістичній державі повинні бути «вільними творіннями». Він уявляв собі не тільки твори, присвячені видатним діячам, а й меморіали, присвячені самій революції та відносинам між мистецтвом і державою. (Lodder, 1983: 55). На початку 1919 року на замовлення Московського ІЗО Татлін отримав завдання спроектувати пам'ятник Революції і незабаром переїхав до Петроград. (Lodder, 1983: 54). Цей проєкт (1919–1920), також відомий як Башта Татліна, який Татлін невдовзі перепосвятив Третьому Інтернаціоналу, став однією з найвідоміших робіт Татліна в рамках Плану монументальної пропаганди, символом конструктивізму та іконою революції (Dickerman, 2018: 4), хоча і залишився нереалізованим. Башта планувалася як гігантська спіральна металічна конструкція заввишки понад 400 метрів, на якій передбачалися рухомі платформи для засідань Комінтерна та демонстрацій, що підкреслювали б динаміку нової радянської держави. У той час як в Росії Ленінський план монументальної пропаганди фокусувався на тимчасових пам'ятниках, які були піддані критиці авангардними художниками за застарілі, фігуративні форми (Lodder, 1993: 31), в Україні ця ідея набула іншого розвитку.

Журнал «Искусство коммуни» критикував саму ідею встановлення пам'ятників окремим особам, наголошуючи, що це суперечить колективістському духові соціалізму та відтворює монументальні практики царського часу (Lodder, 1993: 31).

В Україні основним засобом досягнення освітніх і агітаційних цілей Плану став стінопис, що більш відповідало баченню Кампанелли. Агітаційно-пропагандистське мистецтво, що виникло в Україні під безпосереднім впливом ленінського «Плану монументальної пропаганди», також охоплювало плакат, вуличні декорації, настінні розписи, оформлення агітпоїздів та агіткораблів, скульптуру (Скрипник, 2007: 129–130). В Україні його розвиток забезпечували державні замовлення Наркомпросу і Наркомвійська УСРР, Бюро преси, місцеві відділення УкРОСТА (Горбачов, 2001).

В Україні центральною фігурою в монументальному мистецтві та в реалізації ленінського плану був художник-монументаліст Михайло Бойчук, співзасновник і професор Української академії мистецтв (нині НАОМА).

Дослідник Ілля Коваль так аргументував ідеологічну спільність у поглядах на мистецтво з більшовиками, результатом якої стали 16 років співпраці і численні плакати, портрети, та монументальні оздоблення громадських об'єктів (зокрема Луцькі казарми в Києві (1919), агітаційний пароплав «Більшовик», український павільйон на Всесоюзній сільськогосподарській і кустарно-промисловій виставці (1923), клуб працівників НКВС (1923), та інші):

«Ключовими принципами концепції Бойчука були колективність процесу створення твору, орієнтованість мистецтва на широкі соціальні маси; віра у те, що мистецтво здатне перевиховувати суспільство та формувати у нього нові естетичні бачення. У подальшому для бойчукістів ідеї більшовиків про спільне колективне будівництво майбутнього та виховну роль мистецтва у суспільстві видавалися привабливими» (Коваль, 2025: 249).

Бойчукіст Василь Седляр, співзасновник та ідеолог Асоціації революційного мистецтва України (АРМУ), наголошував, що творення радянської мистецької культури актуалізувало питання національного відродження та вимагало розвитку українських мистецьких форм, водночас підкреслюючи ідейну близькість бойчукістів і більшовиків у розумінні ролі мистецтва як суспільної ідеології, підпорядкованої класовій боротьбі пролетаріату під проводом компартії (Седляр, 1926: 8).

Це одним ключовим актором в реалізації Плану в Україні був харківський художник-авангардист Василь Єрмилов. З грудня 1918 р. він працював у Комітеті мистецтв харківської Губнаросвіти, прикрашав центральний майдан Харкова та прилеглі будівлі щитами, трафаретними портретами, арками та гаслами в стилі кубізму та супрематизму. Від початку 1920 р. Єрмилов приєднався до художнього відділу УкРОСТА, створюючи плакати, агітки та монументальні панно, а також зблизився з бойчукістами. У цей період він виконав розписи темперою «Сільське господарство. Будівництво. Індустрія» в Центральному червоноармійському клубі Харкова, прагнучи надати образам національної своєрідності через трактування фігур у дусі старого українського живопису та гравюри. (Прокопчук, 2012: 348–349) У 1920–1921 рр. Єрмилов розписав вагон агітпоїзда «Червона Україна», поєднуючи експериментальні форми авангарду з мотивами українського

народного мистецтва, а також створив серію портретів темпераю Тараса Шевченка, Артема, Івана Франка та інших відомих постатей на стінах харківських будинків.

Окрім бойчукістів та Єрмилова, агітаційне мистецтво творили авангардисти О. Богомазов, О. Хвостенко-Хвостов, О. Екстер, А. Петрицький, С. Нікритін, графіки на чолі з Г. Нарбутом. Ці практики поєднували авангардні експерименти з народно-декоративними мотивами й революційною символікою, створюючи своєрідний український варіант монументальної пропаганди. (Горбачов, 2001). Як згадували сучасники, українські авангардисти менше дбали про ідеологічну програму, вирішуючи в першу чергу формальні та колористичні завдання. (Скрипник, 2007: 130). Значну роль в реалізації Плану в Україні відіграли скульптори, зокрема Іван Кавалеридзе, який в 1918–1924 роках створив чотири пам'ятника з бетону: Тарасові Шевченкові (1918) та Героям Революції (1918–1921) у Ромнах, Григорію Сковороді в Лохвиці (1922), Артему в Бахмуті (1923–1924). (Горбачов, 2001). Усе це свідчить про масштабність і багатожанровість українського варіанту монументальної пропаганди, а авангардне формотворення стало визначальною рисою українського внеску до Плану монументальної пропаганди. В рамках Плану в Україні також інтенсивно розвивалася архітектура малих форм, пов'язана з оформленням свят і масових дійств, з продажем агітаційної літератури: переносні установки, естради, кіоски, стаціонарні трибуни й тумби з гаслами (Прокопчук, 2017: 93). Хоча чіткої межі завершення робіт над проєктами Плану монументальної пропаганди не існує, реалізація уповільнилась по мірі відходу Леніну від політичного управління і зупинилася після його смерті. Про це свідчить нотатка Луначарського за 1933 рік, де він ставить питання про можливість повернення до ідеї монументальної пропаганди в умовах нового, масштабного будівництва. За сталінського режиму монументальне мистецтво продовжувало розвиватися, але в тенденціях і формах, що суперечили ідеям «монументальної пропаганди». Гігантomanія, помпезність і псевдокласичні форми зводили мистецтво до декоративного й безідейного прикрашання, віддаляючи його від повсякденного життя народу. Постанова ЦК КПРС 1955 року про усунення надмірностей у будівництві розкритикувала ці хибні тенденції й наголосила на необхідності повернення до принципів народності та ідейно-виховної функції. Ця постанова знаменувала новий етап розвитку монументального мистецтва, масштаби якого різко розширилися. Радянська історіогра-

фія після 1955 року схильна була пов'язувати весь розвиток монументального мистецтва СРСР з ленінським планом монументальної пропаганди. Хоча теза про його безперервне виконання з 1918 по 1991 рік викликає сумнів, простежується тяглість ленінських засад у післясталінський період, зокрема ідея виховної ролі мистецтва та його органічного включення в міське середовище. У цей час підкреслювалося, що можливості реалізації ленінської програми значно зросли завдяки масштабному будівництву: нові соціалістичні міста й реконструйовані старі центри вимагали цілісних архітектурно-художніх ансамблів, здатних виражати радянський спосіб життя та естетичні ідеали, із застосуванням красивих, довговічних і доступних матеріалів. Хоча ленінський план монументальної пропаганди 1917–1924 років був амбітною спробою використати публічне мистецтво в ідеологічних цілях, його погане планування, економічні обмеження та поспішне впровадження призвели до того, що він не досягнув бажаного ефекту. Тим часом в 1955–1991 рр. План слугував ідеологічним обґрунтуванням для урізноманітнення типової індустріальної архітектури та розвитку масового мистецтва в соціалістичній системі. Якщо в СРСР ленінський план започаткував нову модель державної візуальної культури, то в Мексиці художники звернулися до вже наявної традиції стінопису, поєднавши її з революційними ідеями національного відродження. Від доісторичних наскельних малюнків у Сонорі до монументальних муралів у Теотіуакані та місті майя Бонампак, стінопис завжди був найбільш характерною формою мистецтва Мексики. Після іспанського завоювання традиції стінопису збереглися в релігійному та народному мистецтві, виживши у віддалених церквах і тавернах. Національні і революційні рухи кінця XIX століття створили запит на нове мистецтво, здатне репрезентувати ідеали національного відродження та соціальної справедливості (Rodriguez, 1969: 1). Цей запит не міг реалізуватися за диктатури Порфіріо Діаса, який віддавав перевагу європейському мистецтву, маргіналізуючи місцеві художні традиції. Проти цього виступав художник і теоретик Херардо Мурільйо (Доктор Атьль), чії маніфести та педагогічна діяльність закликали відмовитися від європейських канонів і повернутися до монументального живопису, вкоріненого в національних та індіанських традиціях, сприяючи формуванню нового покоління митців і готуючи підґрунтя майбутнього руху муралізму (Malott, 2019: 777). Кульмінацією його діяльності стало створення в 1910 році першого сучасного мексиканського муралу. Соці-

альне напруження досягло свого апогею у збройному повстанні, яке повалило диктатуру Діаса в 1911 році. Революція і подальша громадянська війна, яка тривала до 1920 року, стала каталізатором появи нового мистецтва. Вже на початку 1920-х років ці ідеї отримали інституційне втілення у програмі Міністерства освіти під проводом Хосе Васконселоса, яка започаткувало мексиканський муралізм як масштабний державний проєкт. Нова Конституція 1917 року проголосила безкоштовну, обов'язкову світську освіту. Для її реалізації президент Обрегон створив федеральне Міністерство освіти в 1921 році та призначив його очільником філософа і письменника Хосе Васконселоса. За два роки роботи Васконселоса бюджет міністерства збільшився більш ніж удвічі, до 15% національного бюджету в 1923 році, а також було засновано новий Департамент образотворчого мистецтва (Malott, 2019: 780). Невдовзі Васконселос започаткував державну програму стінописів: він виділив фасади громадських будівель як вільні простори для муралів, забезпечив художникам стабільний дохід за їхню працю і став офіційним меценатом монументального живопису. Його метою було «надавати просвіту через публічне мистецтво». (Malott, 2019: 780). В своїх мемуарах Васконселос зазначав, що вивчав ідеї Анатолія Луначарського та надихався його експериментами: «Я завдячую своїм планом йому більшою мірою, ніж будь-кому іншому ззовні. Але вважаю, що мій план вийшов простішим і краще організованим» (Malott, 2019: 780).

Васконселос запросив долучитися до своєї програми провідних мексиканських художників: Дієго Ріверу, Давіда Альфаро Сікейроса та Хосе Клементе Ороско. Втім перші замовлення стінописів від Міністерства освіти під керівництвом Васконселоса підкреслювали його власні бачення духовного поєднання європейських і корінних традицій та символічної культурної легітимності, а не революційної пропаганди. (Anreus, 2012: 16–17) Хоча термін повноважень Васконселоса на посаді міністра освіти був коротким (1921–1924), але він твердо визначив курс розвитку програми стінопису. Деякі джерела вважають що Васконселос одноосібно створив цей рух (Malott, 2019: 781). Його реформи поставили мистецтво в центр національного життя, надавши програмі достатнього імпульсу, щоб вона змогла жити без нього. Пізніше відома як «мексиканський ренесанс», його програма заклала міцний фундамент для пістолітньої традиції популістських муралів і навіть сприяла міжнародному попиту на мексиканські мурали, особливо в США (Locke, 2013: 100). Після від-

ставки Васконселоса програма була децентралізована і перетворилася на ширший, більш політизований рух, сформований особистими баченнями його лідерів – художників Рівери, Сікейроса та Ороско. Бачення Васконселоса було відкинуто, і з 1923 року муралісти прагнули створювати монументальне, дидактичне мистецтво для робітників, селян та корінних громад, яке мало явно соціальну та ідеологічну функцію, відмовляючись при цьому від станкового живопису та буржуазного індивідуалізму (Siqueiros, 1975: 25).

Наступні уряди продовжували замовляти мурали аж до 1970-х років, проте швидко виник парадокс. Лідери руху – Рівера, Сікейрос і Ороско – схилилися до марксизму, причому Рівера та Сікейрос були активними діячами Мексиканської комуністичної партії. Водночас сама держава ставала дедалі більш націоналістичною, авторитарною і капіталістичною. За правління Каллеса Комуністичну партію було заборонено, а художники-комуністи піддавалися цензурі та переслідуванням, навіть попри те, що їхні роботи продовжували використовувати для риторики національної єдності. У 1930-х роках, за каденції соціаліста Ласаро Карденаса, замовлення на створення муралів відновилися, тоді як наступні, консервативні режими Авіли Камачо та Алемана після 1940 року деполітизували муралізм, використовуючи його для проєктування єдиного національного етосу боротьби за права мас у той час, коли держава фактично відвернулася від цих мас. Таким чином, мексиканський муралізм ілюструє напругу між радикальним художнім авангардом і прагматичною, некомуністичною державою: мурали часто прославляли робітників і селян крізь марксистські наративи, але їхня інституційна функція полягала у стабілізації режиму, який відкинув соціалізм (Anreus, 2012: 27).

Висновки. Як радянський план монументальної пропаганди, так і мексиканська державна програма стінопису з'явилися на хвилі революцій з метою формування колективної свідомості за допомогою візуального мистецтва. Однак їхні траєкторії різко розійшлися. У Радянській Росії декрет Леніна 1918 року закликав до швидкого спорудження сотень тимчасових гіпсових пам'ятників революційним героям. Задумані як дидактичні символи нового порядку, недовговічність і неякісне виконання часто підривали їхній вплив, і авангардні проєкти стикалися з нерозумінням громадськості та знищенням. В Україні, однак, цей план набув особливого локального характеру. Художники, такі як Михайло Бойчук і Василь Єрмилов, поєднували революційні теми з візантійським і народ-

ним мистецтвом, створюючи в 1919–1931 роках художні роботи для громадських просторів, які втілювали специфічно український варіант плану монументальної пропаганди. Цей творчий розквіт був жорстоко перерваний в 1930-х роках: Бойчук, Седляр і Падалка були страчені під час сталінських репресій, їхні роботи знищені. Після 1955 року, за хрущовської відлиги та епохи масового будівництва, яке вимагало гуманізуючих елементів, план Леніна був переосмислений як ідеологічна основа для другої хвилі монументально-декоративного мистецтва в СРСР. Інтеграція мозаїк і рельєфів з іконографією праці, науки та колективного прогресу у стандартизовані ансамблі перетворила архітектуру на інструмент ідеологічного виховання, міського оздоблення та формування повсякденного ідейно-художнього середовища. Мексиканська державна програма стінопису, започаткована Хосе Васконселосом у 1921 році, також прагнула використовувати мистецтво як засіб громадської освіти. Васконселос доручив Рівері, Ороско та Сікейросу розписувати громадські установи для формування нової національної ідентичності. Однак, в час сталінський режим в СРСР запровадив сувору ідеологічну і стилістичну конформність мистецтва, у Мексиці рух децентралізувався після відставки Васконселоса. Провідні муралісти насичували

своє мистецтво власними політичним поглядами, часто марксистського спрямування, тоді як уряди то підтримували, то цензурували, то підпорядковували їхню творчість власним цілям. Це призвело до парадоксу: протягом десятиліть, зберігаючи художню автономію, муралісти прославляли робітників і селян у марксистських наративах, водночас інституційно сприяючи стабілізації націоналістичної і дедалі більш капіталістичної держави.

Це демонструє дивергентні траєкторії революційного мистецтва, народженого спільними ідеалами, яке може бути або знищене авторитарним контролем, або зберегтися як парадоксальне поєднання сміливих ідеологічних й художніх прагнень та державного прагматизму, що з часом набував виразнішої орієнтації на бізнес-еліти.

У глобальному вимірі ці дві програми можна трактувати як паралельні експерименти, що визначили нову роль мистецтва у ХХ столітті: перетворення його з елітарної практики на інструмент масової освіти, політичної мобілізації та символічного упорядкування публічного простору.

Проведений порівняльний аналіз генези двох наймасштабніших рухів в монументальному мистецтві ХХ століття створює підґрунтя для подальшого вивчення діалогу художніх традицій між Україною та Мексикою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ehrig S. Circular Utopia(s): Alfred Wellm's Morisco and the Socialist City. *Forum for Modern Language Studies*. 2023. Т. 59, вип. 1. С. 131. <https://doi.org/10.1093/fmls/cqad008>
2. Tomaszewicz A. Sculpture in Socialist Realism—Soviet Patterns and the Polish Reality. *Arts*. 2022. Т. 11, вип. 1. С. 4. <https://doi.org/10.3390/arts11010006>
3. Lodder C. Russian Constructivism. New Haven, London : Yale University Press, 1983. С. 54.
4. Dickerman L. Monumental Propaganda. *October*. 2018. Т. 165. С. 4. https://doi.org/10.1162/octo_a_00328
5. Lodder C. Art of the Commune: Politics and Art in Soviet Journals, 1917-20. *Art Journal*. 1993. Т. 52, вип. 1 : Political Journals and Art, 1910-40. С. 31.
6. Скрипник Г., Кара-Васильєва Т. Історія українського мистецтва : у 5 т. Київ : НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2007. Т. 5 : Мистецтво ХХ століття. С. 129–130.
7. Горбачов Д. Агітпроп. Енциклопедія Сучасної України, 2001. Т. 1. URL: <https://esu.com.ua/article-42543> (дата звернення: 01.09.2025).
8. Коваль І. Пропагандистські твори школи бойчукістів в українських мистецьких деколоніальних практиках. *Старожитності Лукомор'я*. 2025. вип. 1. С. 249. <https://doi.org/10.33782/2708-4116.2025.1.325>
9. Седляр В. АХРР та АРМУ. Київ : Ц.Б.АРМУ, 1926. С. 8.
10. Прокопчук І. Мистецтво Василя Єрмилова в контексті «Радянського культурного експерименту». *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2012. Т. 23. С. 348–349.
11. Прокопчук І. Шляхи розвитку художньої педагогіки та мистецтва авангарду в політично-ідеологічних умовах 1917–початку 1930-х років в Україні. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2017. Т. 31. С. 93. <http://doi.org/10.5281/zenodo.573806>
12. Rodriguez A. A History of Mexican Mural Painting. London : Thames & Hudson, 1969. С. 1.
13. Malott M. E. How a Few Individuals Brought about a Cultural Cusp: From a Mexican Mural Program to a Movement. *Perspectives on Behavior Science*. 2019. Т. 42. С. 780. <https://doi.org/10.1007/s40614-019-00211-4>
14. Anreus A., Greeley R. A., Folgarait L. Mexican Muralism: A Critical History. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 2012. С. 16.
15. Locke A. Mexico: A Revolution in Art, 1910-1940. London : Royal Academy of Arts, 2013. С. 100. ISBN 978-1907533303.
16. Siqueiros D. A. Art and Revolution. London : Lawrence & Wishart, 1975. С. 25.

REFERENCES

1. Ehrig S. (2023) Circular Utopia(s): Alfred Wellm's Morisco and the Socialist City. *Forum for Modern Language Studies*, 59(1). 131. <https://doi.org/10.1093/fmls/cqad008>
2. Tomaszewicz A. (2022) Sculpture in Socialist Realism – Soviet Patterns and the Polish Reality. *Arts*, 11(1), 4. <https://doi.org/10.3390/arts11010006>
3. Lodder C. (1983) *Russian Constructivism*. New Haven, London: Yale University Press. 54.
4. Dickerman L. (2018) Monumental Propaganda. October, 165. 4. https://doi.org/10.1162/octo_a_00328
5. Lodder C. (1993) Art of the Commune: Politics and Art in Soviet Journals, 1917–1920. *Art Journal*, 52(1): Political Journals and Art, 1910–1940. 31.
6. Skrypnyk H., Kara-Vasylieva T. (2007) *Istoriia ukrainskoho mystetstva*.
17. [History of Ukrainian Art]. U 5 t., Vol. 5: *Mystetstvo XX stolittia*. Kyiv: NAN Ukrainy, IMFE im. M. T. Rylskoho. 129–130. [in Ukrainian].
7. Horbachov D. (2001) Ahitprop. [Agitprop]. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy*, Vol. 1. URL: <https://esu.com.ua/article-42543> [in Ukrainian].
8. Koval I. (2025) Propahandystski tvory shkoly boichukistiv v ukrainskykh mystetskykh dekolonialnykh praktykakh. [Propaganda works of the Boychukist school in Ukrainian decolonial artistic practices]. *Starozhytnosti Lukomoria*, 1. 249. <https://doi.org/10.33782/2708-4116.2025.1.325> [in Ukrainian].
9. Sedliar V. (1926) AKhRR ta ARMU. [AHR and ARMU]. Kyiv: Ts.B. ARMU. 8. [in Ukrainian].
10. Prokopchuk I. (2012) *Mystetstvo Vasylia Yermlyova v konteksti «Radianskoho kulturnoho eksperymentu»* [The art of Vasyl Yermlyov in the context of the Soviet cultural experiment]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*, 23. 348–349. [in Ukrainian].
11. Prokopchuk I. (2017) *Shliakhy rozvytku khudozhnoi pedahohiky ta mystetstva avanhardu v politychno-ideolohichnykh umovakh 1917 – pochatku 1930-kh rokiv v Ukraini*. [Development of artistic pedagogy and avant-garde art under political and ideological conditions from 1917 to the early 1930s in Ukraine]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*, 31. 93. <https://doi.org/10.5281/zenodo.573806> [in Ukrainian].
12. Rodriguez A. (1969) *A History of Mexican Mural Painting*. London: Thames & Hudson. 1.
13. Malott M. E. (2019) How a Few Individuals Brought about a Cultural Cusp: From a Mexican Mural Program to a Movement. *Perspectives on Behavior Science*, 42. 780. <https://doi.org/10.1007/s40614-019-00211-4>
14. Anreus A., Greeley R. A., Folgarait L. (2012) *Mexican Muralism: A Critical History*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. 16.
15. Locke A. (2013) *Mexico: A Revolution in Art, 1910–1940*. London: Royal Academy of Arts. 100. ISBN 978-1907533303.
16. Siqueiros D. A. (1975) *Art and Revolution*. London: Lawrence & Wishart. 25.

Дата першого надходження рукопису до видання: 19.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025