

V. Ф. Калуга

ORCID: 0000-0003-4744-826X

Національний університет біоресурсів і природокористування України

Л. П. Лановюк

ORCID: 0000-0002-6483-101X

Національний університет біоресурсів і природокористування України

А. І. Махінько

ORCID: 0000-0002-1970-797

Національний технічний університет

«Київський політехнічний інститут» імені Ігоря Сікорського

V. Kaluha

National University of Life and Environmental Sciences of Ukraine

L. Lanoviuk

National University of Life and Environmental Sciences of Ukraine

A. Makhinko

National Technical University of Ukraine

«Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute»

РОЛЬ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ ПРИ ФОРМУВАННІ ІСТОРИЧНОЇ РЕАЛЬНОСТІ У ПРОЦЕСІ ІДЕОЛОГІЧНОЇ БОРОТЬБИ ПЕРІОДУ РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ

The Role of the Artistic Image in the Formation of Historical Reality in the Process of the Ideological Struggle in the Period of Soviet Ukraine

У світлі останніх наукових досліджень зростає потреба переосмислити, окрім іншого, базові підходи до розуміння як суті історичного поступу, так і механізмів, що його забезпечують, та рушійних сил і засобів, які приводять у рух згадані механізми. Безумовно, мистецтву, а в його лоні й художньому образу присвячено численні наукові розвідки, зокрема в розрізі зв'язку між художнім образом та пропагандою, тощо. Однак поза прискіпливою увагою дослідників, як правило, залишаються підстави, що уможливають оперування образом, зокрема художнім у ході боротьби за історичну реальність, а також технології оперування образом як інструментом ідеологічної боротьби. Тож ця наукова робота присвячена проясненню згаданих моментів, у т.ч. апелює до підстав соціального розширення та стратифікації, властивості образу бути основою світогляду або картини світу тощо.

Ключові слова: художній образ, соцреалізм, стратифікація, ідентичність, ідеологія, пропаганда, просвітницька діяльність, історія.

Using the example of the artistic image as an instrument of historical reality, the article examines the relationship between the factors of historical progress in Ukraine during the Soviet period. To achieve the study's purpose, the authors employed several general scientific methods (synthesis, induction, deduction, hermeneutic) while considering the functional approach.

Art has always been one of the state ideology's tools that influences identity, becoming a part of it. Since communist ideology targeted the broad masses, the poster was an effective artistic

form of communicating relevant ideas through imagery. The poster's content and plot were primarily designed to purposefully proclaim something, clearly convey a specific idea while fundamentally avoiding any grounds for ambiguity. Poster plots were always meant to be simple and unambiguous, easily perceived and generating associative rows familiar to everyday life. The posters of that time, and artworks in general, varied in their orientation: educational, exposing, directing; by artistic embodiment: impersonal, personified, heroized; and by scope of application: generally informative, industry-specific, etc.

By the mid-twentieth century, when television became widespread, the poster emerged as perhaps the most effective form of purposeful conveyance of a specific content or idea, mediated by an artistic image. The image as a product of creative activity became an integral element and means of propaganda, and the operation of artistic images necessarily combined manipulation of mass sentiments or public opinion. In this context, artworks depicting happy and joyful city and village workers were created, accompanied by eloquent inscriptions.

Thus, the artistic image serves as the fundamental element upon which a holistic worldview is constructed and maintained. This implies that purposeful manipulation of images inevitably leads to manipulation of the world picture, reproduced both by individuals and by masses. In other words, the artistic image is one of the tools of ideological struggle, aimed at establishing a stable, holistic vision of historical reality that is shared by the masses in accordance with predetermined parameters.

Keywords: artistic image, socialist realism, stratification, identity, ideology, propagation, educational activities, history.

Настільки це можливо, незаангажоване мислення дає змогу віддзеркалити хитке становище сучасної людини. Насамперед ідеться про те, що когнітивні, а отже, узагальнено кажучи, інтелектуальні можливості, себто пізнавальна спроможність людини суттєво обмежені. По-суті, вони зведені до інтерпретації на рівні теорії та методу спроб і помилок на рівні практики. З іншого боку, людина принципово не терпить невідомого: безпосереднє зіткнення з невідомим загрожує їй божевіллям. Вихід зі згаданої колізії полягає в системному продукуванні й ротації теорій, версій, припущень, які дають змогу підтримувати перманентну ілюзію обізнаності. Так сформовані на тій чи іншій основі уявлення про будь-що, зокрема людину та (Все)світ загалом підміняють безпосереднє знання. Згадане твердження, очевидно, правдиве і щодо явища історії.

Між тим, історію⁶⁸¹ насамперед прийнято ідентифікувати як темпорально впорядковану сукупність подій і фактів, сполучених причиново-наслідковими зв'язками, а її, історії, висвітлення — як наукову дисципліну.

⁶⁸¹ Історія, окрім іншого, є основою та/або засобом засвідчення ідентичності суб'єкта. Тобто в результаті запиту, ким є суб'єкт, буде сформована в певний спосіб упорядкована оповідь, по-суті, історія.

Саму науку⁶⁸² прийнято вважати сукупністю об'єктивних знань, набутих у різноманітних сферах дослідницької цікавості або перетворювальної активності людини. Однак подібний підхід хибує щонайменше на тенденційність та когнітивниц тоталітаризм: за посередництва механізму сліпої віри ті чи інші явища й факти примусово або частіше шляхом маніпуляцій нав'язуються масам як істинні. Такий спосіб формування «поля масової обізнаності» можна умовно представити як засилля ідеології: комуністичної, позитивістської, релігійної, абощо, а точніше, їх «колоїдної» системи (суміші) в тих чи інших пропорціях.

Такий підхід до формування масової обізнаності не лише не наближає до істини, але й приховує сам факт масового «вченого» невігластва. Останнє проявляється, окрім іншого, в тому, що лєвова частка дослідницької уваги та енергії людини спрямовується не на виявлення суті чогось та пошуку дієвих способів ефективно розпорядитися наявними набутками, а на формування оціночних суджень з приводу тієї чи іншої теми, а отже й на численні суперечки.

Між тим, відсутність можливості встановити справжню основу процесів і подій, окрім іншого, чітко окреслюється з огляду на когнітивний «камінь спотикання»: що в дуальній парі є первинним, а що вторинним, зокрема матерія чи свідомість (дух), людина чи спільнота. З огляду на поступ людства або, як прийнято казати, історичний розвиток дихотомія прослідковується між масами або народами й елітами або колом «обраних». У контексті поточної теми згадана дихотомія проявляється на рівні співвідношення, з одного боку, мистецтва, зокрема художнього образу як засобу впливу та модуляції свідомості мас, а з іншого — настроїв, панівних у той чи інший період у тій чи іншій спільноті, як джерело запиту й стимул продукувати відповідні прояви мистецтва, зокрема художні образи.

⁶⁸² Як варіант у контексті роботи пропонується таке трактування науки: впорядкована сукупність фактів, виявлених експериментальним шляхом або набутих іншим способом і верифікованих на практиці у тій чи іншій сфері людської активності, уявлення про природу та причиновість яких (фактів) представлено у формі конкурентних поміж собою гіпотез та/або теорій.

Очевидно, така постановка питання в розрізі наукової розвідки на перетині таких сфер наукового знання, як історія, політична філософія, філософія історії тощо несе певну новизну, по-перше, виказує і водночас актуалізує усвідомлення неспростовної поліваріативності інтерпретацій причиново-наслідкових зв'язків, сполучених з будь-яким предметом дослідження, зокрема з історичними фактами, процесами та подіями; по-друге, спонукає переглянути роль і місце так званого культурного чинника в історичному поступі суб'єкта, щонайменше вивівши його з «тіні» соціально-економічного чинника; по-третє, формує певні підстави шукати або хоча б усвідомлювати той факт, що за низкою чинників, у т.ч. соціо-економічних та культурно-мистецьких або духовних має бути в основі єдина причина — такий собі спільний знаменник.

Підґрунтям для осмислення обраного предмету наукової цікавості послуговували набутки численних дослідницьких розвідок у різних сферах наукового пошуку. Зокрема, в розрізі історичних розвідок чільне місце належить масштабній роботі Василя Косіва. В його фундаментальній монографії різнобічно висвітлено широчезну за вмістом палітру художніх образів, співмірних українській ідентичності, у т.ч. доби Радянської України, втілених насамперед у сфері образотворчого мистецтва; проаналізовано контексти формування тих чи інших образів та їх семантику. Разом з тим доповненням, уточненням, розширенням спектру бачення згаданої щойно проблематики автори завдячують таким дослідникам: А. В. Авраменко, С. В. Овчаренку, Л. В. Смирні, В. О. Чернецькому та іншим. Також суттєвий вплив на формування змісту цієї статті, особливо з методичного погляду справила модерна наукова робота Л. Д. Чекаленко, вже у назві якої закладено певний імпульс інтриги: «Публічна історія: виклики ХХІ століття», оскільки вона найперше спонукає замислитися над тим, що історія як наукова дисципліна, очевидно, далеко не завжди буває винятково публічною, себто є історія для широких мас — публічна та інша версія історії — непублічна. Особливо згадане припущення набирає певної пізнавальної ваги в контексті того, що

історія як явище може стати основою ідентичності суб'єкта вже хоча б тому, що «те, ким ми є, залежить від того, що ми пам'ятаємо про себе» (Чекаленко, Л. 2021, с. 63) або розповідаємо, в іншому випадку — слухаємо (читаємо) про себе, а також споглядаємо за посередництва мистецтва, кінематографу і т.п.

Відповідно мета нашої роботи полягає в проясненні органічних зв'язків поміж чинниками історичного поступу на прикладі осмислення художнього образу як інструменту формування історичної реальності в ідеологічній боротьбі на теренах України, зокрема в період засилля так званої комуністичної ідеології.

Задля реалізації означеної мети у множині її завдань автори дослідження послуговуються низкою методів, серед яких чинне місце належить компаративістському й герменевтичному. Безумовно, аби сформувати нові змістовні зв'язки в ході роботи з предметом дослідження автори вдаються до індукції та дедукції, попередньо аналізуючи наявну в розпорядженні інформаційну базу. Метод синтезу дає змогу сформувати цілісне бачення як поля дослідження, так і набутків дослідження. Зрештою, усяке дослідження за визначенням принципово не можливе без опору на здоровий глузд, критичне мислення й естетичний смак як базові принципи функціонування послідовного мислення. Своєю чергою, функціональний підхід до осмислення предмету дослідницької уваги дає змогу подивитися на причиново-наслідкові зв'язки, асоційовані з художнім образом як інструментом формування історичної реальності в ідеологічній боротьбі на теренах України під альтернативним до сутнісного підходу кутом.

Щодо процесу та результату запам'ятовування, як встановлюють численні відповідні дослідження і безпосередній досвід чи не кожної розумної істоти свідчить про те саме, то вони значно продуктивніші й вагоміші, коли той чи інший обсяг інформації водночас фіксується за посередництва кількох каналів (органів) сприйняття. Інакше кажучи, якщо текст системно дозується, відтворюється та належно підкріплюється образами, певна частка інформації фіксується в пам'яті настільки глибоко, що фактично її «вміст»

«прописується» як основа світогляду, набираючи форм переконання абощо і водночас стає частиною ідентичності⁶⁸³, як колективної, так і індивідуальної. Відтак стає очевидним, що нехтування образом як певною формою фіксації змістовно-інформаційної одиниці в ході боротьби за розуми та/або свідомість мас, словами одного з неперевершених «гуру» соціальної інженерії та управління Володимира (Ніколая) Леніна, «смерті подібно», себто запрограмоване на неуспіх. Тому низка досліджень щодо особливостей впливу образів на світогляд суб'єкта та настрої мас, їх інтенції й особливості поведінки, а також специфіки роботи з образом, безумовно, надала суттєвий поштовх та дала змогу скоригувати напрямок розгортання наукової думки.

Отже, висхідною тезою або змістовною відправною точкою подальших роздумів з приводу обраної тематики є констатація факту, що образ, переданий за посередництва засобів зображального мистецтва, неспростовно впливає на «конструкцію» ідентичності, практично стаючи її частиною, зокрема інформативною одиницею, з якою з часом себе ідентифікує суб'єкт. Відповідно кожна ідеологічна платформа як деяка стійка світоглядна матриця, поширена на певну масу Homo Sapiens, — умовно, фанатів та представлена її адептами, себто інтерпретаторами і ретрансляторами на маси та/або провідниками, наділеними в той чи інший спосіб владою, неодмінно оперує образами з метою «прошивання» себе на рівні як індивідуальної, так і колективної свідомості і, як наслідок, світогляду.

Тому не дивно, що «війни історичної пам'яті — явище нерідкісне» (Чекаленко, Л. 2021, с. 63), і це при тому, що факт нерідкості війн історичної пам'яті, а, по-суті, «війн ідентичностей» є співмірним поточному стану подій у світі з огляду на версію автора згаданого твердження про те, що «такі війни є особливо тривалими й запеклими в суспільствах, які щойно здобули незалежність після десятиліть панування авторитарного режиму» (Чекаленко,

⁶⁸³ «...Ідентичність є дечим, що запобігає чи врівноважує як природні процеси ентропії, так і соціальні процеси змасовлення, таким чином забезпечуючи онтологічну цілісність, екзистенційну тяглість та есенційну тотожність самій собі кожної без винятку людини, якого б рівня розвитку і досконалості та була» (Калуга, 2014, с. 6).

Л. 2021, с. 63). При цьому «особливістю ж тоталітарних держав є підпорядкованість пропаганди єдиному політичному центру (у СРСР — Комуністичній партії) та практика терору для знищення будь-якої «інакшості» у тих випадках, коли ідейний вплив не діє» (Авраменко, А. 2010, с. 66).

Щодо орієнтації зразків мистецтва, зокрема образотворчого на певну ідеологічну платформу чи тип світогляду, про неї, окрім іншого, свідчить його типовість: за кожним художнім твором простежується певний шаблон, який у згорнутому варіанті несе «букву і дух» тієї чи іншої світоглядної парадигми. Заслуга митця, прояв унікальності його мистецького смаку і майстерності, зокрема здатності радше інтуїтивно, аніж цілеспрямовано «прошити» заборонене в канву дозволеного так, аби того не виявила цензура (у прямому й переносному значеннях) у такому разі проступає в особливостях інтерпретації «букви й духу», якими просякнутий шаблон. Йдеться зокрема про тією чи іншою мірою вдалий підбір палітри кольорів, специфіку комбінації елементів, зрештою про нюанси емоційного заряду, який передає твір мистецтва поза основним шаблонним знову-таки за посередництва вдало підбраної комбінації засобів вираження, що приховує в собі глибинний символізм, який резонує з позасвідомим. Тобто, наприклад, митці, які відчували глибоку спорідненість з українським етнічним началом, виходячи з ситуації засилля хай би й тієї-таки комуністичної ідеології, формально дотримувалися всіх належних шаблонів, проте в роботах зберігали відданість українському колориту. Тоді як митці, що сповідували, наприклад, ойкуменістичні ідеали або панімперські ідеали російського духу чи орієнтувалися на них, за дотримання тих самих шаблонів, насичували твори вже іншим колоритом.

Отже, коли йдеться про образотворче мистецтво, кожен твір, як свідчить досвід, окрім іншого, вирізняється певною шаблонністю та колоритом. Перший, тобто шаблон, задає, умовно кажучи, система. Своєю чергою, колорит суголосний глибинним природним особливостям та/або якостям суб'єкта, як колективного, — наприклад, етнос або неформальна течія, хай би

ті-таки «стиляги» чи «хіпі», так і індивідуального — митця. Відтак колорит радше схоплюється, переживається, апелюючи до ірраціонального в суб'єктові. Своєю чергою, шаблон як інтерсуб'єктивна матриця образу чи твору апелює до здорового глузду, спирається на нього і зазнає раціональної дескрипції та інших мисленнєвих операцій, зокрема класифікації. Останнє дає підстави для системного аналізу загалом, а в контексті даної роботи — художнього образу, зокрема й завдяки класифікації — встановленню відповідності між, з одного боку, особливостями сприйняття серед представників різних соціальних кластерів об'єкту дослідницької уваги, а з іншого — потенціалу образу задовольняти так звані духовні запити та/або естетичні смаки тих таки представників.

Оскільки комуністична ідеологія орієнтувалися насамперед на широкі народні маси, то постало питання щодо системного оперування найефективнішою мистецькою формою донесення за посередництва образу відповідних ідей. Такою формою, безумовно, виявився плакат.

Плакати, як найтиражованіша і водночас легко поширювана та найменше ресурсозатратна, а отже й така, що дає змогу охопити будь-який за масштабами загаль, форма донесення художнього образу в силу специфіки буквально була прошита декларативністю або, що є досить суттєвим особливо в світлі модних тенденцій насамперед у мистецтві та соціально-політичній сфері аж до середини ХХ ст. під збірною назвою «авангардизм», маніфестативністю. Тобто зміст плакату або зафіксований на ньому сюжет насамперед мав щось цілеспрямовано проголошувати, чітко доносити певну ідею до реципієнта, при цьому принципово уникаючи будь-яких підстав для різночитань. Останнє означає, що сюжет плакатів мав завжди бути простим і однозначним, легко сприйматися, породжувати звичні буденності асоціативні ряди та водночас надовго «врізатися» в пам'ять, по-суті, стаючи мемом. Безумовно, яскравим прикладом мемізації образу був і залишається плакат, який написав у розпал громадянської війни (червень 1920 р.) художник Дмитрій Моор, «Ти записався добровольцем?», сюжет якого ще й став

фреймом — платформою чи основою для втілення подібних змістів у наступні десятиліття аж по цей час, що свідчить про потужний емоційний заряд плакату, наділений потенціалом, словами Гюстава Лебона, «заражати» (інформаційно-емоційно пронизувати свідомість, породжуючи відповідний настрій) широкі маси. Не менше ідеологічно зарядженими були образи, зафіксовані на плакатах, спрямованих на пропаганду боротьби з безграмотністю. Книга і школа як символи просвітництва, незряча людина як символ неграмотності, школяр як символ майбутнього та інші мали стимулювати потяг до світла знань. Водночас «темряву» минувшини мали викривати антирелігійні образи, в яких у непривабливому світлі виставлялися священники, релігійні обряди тощо. Образи антирелігійних плакатів періоду хрущовської «відлиги» ілюструють перевагу наукового світогляду над релігійним, а також підносять освоєння космосу, як перемогу науки. Перевага науки засвідчувала правильність тез атеїзму, який був складовою державної ідеологічної політики.

Зрештою до середини ХХ ст., допоки розмаху не набрало телебачення, плакат виявився чи не найефективнішою формою цілеспрямованого донесення певного заданого змісту чи ідеї, опосередкованих художнім образом.

Тогочасні плакати зокрема та мистецькі твори загалом досить чітко розрізнялися, окрім іншого, за спрямуванням: просвітницькі, викривальні, керівні; за художнім втіленням: знеособлені, персоніфіковані, героїзовані; за сферою докладання: загальноінформативні, галузеві, абощо. Щодо художнього стилю, то насамперед слід згадати про так зване високе мистецтво, себто класику, яку, між іншим, у світлі комуністичного біснування, підносили масам, зокрема так званій прогресивній інтелігенції, що за суттю, образно кажучи, переважно була зборищем «князів з грязі», водночас найбезпринципніших і найвантюрніших представників так званих народних мас, не інакше як буржуазний пережиток, місце якого мало бути на «смітнику історії». Альтернативою класиці якийсь час був авангардизм як множина течій

в мистецтві та фрагментарно у соціальному управлінні (той же таки футуризм). А після того, як відбулася певна стабілізація соціального простору, на зміну авангардизму прийшов соцреалізм, яким став просякнутий увесь простір життєдіяльності «радянської людини» або людини-маси з заданими параметрами.

Характерною рисою соцреалізму є те, що будь-які твори згаданого напрямку мистецтва за природою тією чи іншою мірою є симулякрами⁶⁸⁴. Як наслідок, покликанням художнього твору в контексті соцреалізму насамперед було приховати дійсність як вона є за спродукованим образом, який відсилав до реальності, якою б хотілося, аби вона була. Варто відзначити, що при цьому саме в поєднанні радянських символів з національними елементами полягала формула успішності мистецького твору. Не просто вишита сорочка, але з радянськими орденами; не просто успішні й щасливі українці, але під проводом партійних вождів; не просто народні музичні інструменти й танці, а разом з державними прапорами й гербами; не просто здобутки українських селян і робітників, а обов'язково в контексті рішень партійних з'їздів, соціалістичного змагання чи колгоспного життя.

При цьому чи не найефективнішим інструментом подолання несумісності між дійсністю як вона є і реальністю як проектом, поширюваним на маси, виявилася пропаганда. А практично невід'ємним елементом і засобом пропаганди є образ як продукт творчої або хоча б зображувальної діяльності. Тобто художній образ, особливо в тоталітарному середовищі неодмінно «прошитий» пропагандистськими інтенціями. Тож слідом за пропагандою, яка «використовує інформацію та знання для контролю над масами та створення певних суспільних настроїв, стимулювання до відповідних дій» (Thomson, O. 2001, с. 16), оперування художніми образами неодмінно сполучене з маніпулюванням масовими настроями або так званою громадською думкою.

⁶⁸⁴ «Симулякр — знак, що набув свого власного буття, а тому сутнісно перестав бути знаком. Він призводить до реконструкції суб'єкта у просторі соціальних комунікацій: суб'єкт зливається із симулякром, згортається у свій власний симулякр і (хоча матеріально є в координатах дійсності) не є активно присутнім у дійсності, а свою активність витрачає на симуляцію активності» (Ковчак, 2015, с. 63).

Так за посередництва художнього образу в маси просувалася і там же утверджувалася нова реальність, а далі підтримувалася ілюзія тієї-таки нової, в контексті даної роботи, нової, себто соціалістичної реальності не в останню чергу завдяки тому, що «...пересічна людина була оточена символами комунізму і долучалася до його підтримки чи хоча б страху перед ним» (Авраменко, А. 2010, с. 67).

Яскравим унаочненням результативності оперування засобами впливу на свідомість мас, зокрема й засобами мистецтва, внаслідок чого мало місце тотальне «підсаджування» мас на нову реальність, стали численні засвідчення того, що представники тоталітарної спільноти і водночас громадяни тоталітарної держави, себто населення «раділо, що живе у державі з «найдосконалішою демократією у світі», у якій воля людей відіграє помітнішу роль, ніж будь-де» (Lasswell, Н. 1951, р. 67). У згаданому контексті доречно згадати мистецькі «натхненні» твори з зображенням щасливих і радісних трударів міста й села, що супроводжувалися промовистими написами. Державна символіка, рослини (пшениця, калина, соняшник), бандура, орнамент народної вишивки та національний костюм, сільський ландшафт й кілька відомих будівель в українських містах, а також окремі історичні постаті при цьому уособлювали образи України та українців.

Отже, образ, зокрема художній образ як продукт перетворювальної, насамперед сполученої з творчістю, діяльності є базовим елементом, на якому зводиться й підтримується цілісна картина світу, притаманна будь-якому суб'єкту, наділеному здоровим глуздом. Останнє означає, що цілеспрямоване оперування образами неодмінно веде до оперування картиною світу, яку відтворюють як індивід, так і маси. Оперування художнім образом відкриває доступ до застосування так званої м'якої сили. Тобто художній образ є таким собі засобом та інструментом «лагідної» ідеологічної боротьби, метою якої є утвердити стійке цілісне бачення історичної реальності відповідно до заданих параметрів для мас.

Щодо України, то слідом за численними мислителями мусимо визнати, що «найбільша біда України сьогодні — відсутність спільної історичної пам'яті про своє минуле, спільного єдиного погляду, з якого формувалися б упевнені кроки в майбутнє» (Чекаленко, Л. 2021, с. 62). І, очевидно, згаданий стан справ не в останню чергу став результатом системного цілеспрямованого оперування образами, закладеними в основу світогляду українців. Ідеться про численні шляхи і способи «підсаджування» українців у масі своїй на чужинську, тобто нав'язану ззовні, картину світу.

Авраменко, А. В. 2010. Радянський плакат 1920–1930-х рр. як засіб пропаганди. *Наукові записки НаУКМА*. Т. 101: Теорія та історія культури. С. 66–72.

Калуга, В. Ф. 2014. *Ідентичність та самоідентичність в соціальному бутті людини: від конфлікту до єднання*. Ніжин: Лисенко М. М.

Калуга, В. Ф. 2008. *В пошуках шляху із пастки утилітарного світу : ірраціональні чинники облаштування спільного світу як альтернатива засиллю приватного інтересу та надуманого раціоналізму*. Київ: Міленіум.

Ковчак, В. О. 2015. Соціально-філософські аспекти симуляції суспільної активності та суспільної дійсності. *Гілея: науковий вісник*. Т. 95. С. 182–185

Косів, В. 2019. *Українська ідентичність у графічному дизайні 1945–1989 років*. Київ: Родовід.

Овчаренко, С. В. 2023. Соцреалізм як метод і стиль: культурно-історична реконструкція. *Культурологічний альманах*. № 1. С. 188–192.

Чекаленко, Л. Д. 2021. *Публічна історія: виклики XXI століття: монографія*. Київ: АртЕк.

Чернецький, В. О. 2013. *Картографуючи посткомуністичні культури*. Київ: Критика.

Arendt, H. 1982. *Lectures on Kant's Political Philosophy*. Chicago: The University of Chicago Pres.

Lasswell, H. D. 1951. The Strategy of Soviet Propaganda. *Proceedings of the Academy of Political Science*. Vol. 24. P. 66–78.

Thomson, O. 2001. *Historia propagandy*. Warszawa: Książka I Wiedza.

Avramenko, A.V. 2010. Radianskyi plakat 1920–1930-kh rr. yak zasib propahandy. [Soviet Poster of the 1920s and 1930s as a Means of Propaganda]. *Naukovi zapysky NaUKMA*. Т. 101: Teoriia ta istoriia kultury. S. 66–72. [in Ukrainian].

Kaluha, V.F., 2014. *Identychnist ta samoidentychnist v sotsialnomu butti liudyny: vid konfliktu do yednannia*. [Identity and Self-Identity in the Social Being of a Person: from Conflict to Unity]. Nizhyn: Lysenko. [in Ukrainian].

Kaluha, V. F. 2008. *V poshukakh shliakhu iz pastky utylitarnoho svitu : irratsionalni chynnyky oblashtuvannia spilnoho svitu yak alternatyva zasylliu pryvatnoho interesu ta nadumanoho ratsionalizmu*. [In Search of a Way Out of the Trap of the Utilitarian World: Irrational Factors of the Arrangement of the Common World as an Alternative to the Dominance of Private Interest and Far-Fetched Rationalism]. Kyiv: Milenium. [in Ukrainian].

Kovchak, V. O. 2015. Sotsialno-filosofski aspekty symuliacii suspilnoi aktyvnosti ta suspilnoi diisnosti. [Socio-Philosophical Aspects of Simulation of Social Activity and Social Reality]. *Hileia*. T. 95. S. 182–185. [in Ukrainian].

Kosiv, V. 2019. *Ukrainska identychnist u hrafichnomu dyzaini 1945–1989 rokiv*. [Ukrainian Identity in Graphic Design 1945–1989]. Kyiv: Rodovid. [in Ukrainian].

Ovcharenko, S. V. 2023. Sotsrealizm yak metod i styl: kulturno-istorychna rekonstruktsiia. [Social Realism as a Method and style: Cultural and Historical Reconstruction]. *Kulturolohichniy almanakh*. № 1. S. 188–192. [in Ukrainian].

Chekalenko, L. D. 2021. *Publichna istoriia: vyklyky XXI stolittia*. [Public History: Challenges of the 21st Century]: monohrafiia. Kyiv: ArtEk. [in Ukrainian].

Chernetskyi, V. O. 2013. *Kartohrafuiuchy postkomunistychni kultury*. [Mapping Post-Communist Cultures]. Kyiv: Krytyka. [in Ukrainian]

Arendt, H. 1982. *Lectures on Kant's Political Philosophy*. Chicago: The University of Chicago Pres.

Lasswell, H. D. 1951. The Strategy of Soviet Propaganda. *Proceedings of the Academy of Political Science*. Vol. 24. P. 66–78.

Thomson, O. 2001. *Historia propagandy [History of Outreach]*. Warszawa: Książka I Wiedza.