

Олексій РОГОТЧЕНКО

головний науковий співробітник ІПСМ НАМ України,
заслужений діяч мистецтв України,
доктор мистецтвознавства, старш. наук. співроб.

КУЛЬТУРОЛОГІЧНЕ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Позиція перша

Досліджуючи власний архів, часом ловиш себе на думці, що роки, проведені в бібліотеках та архівах, розмови-інтерв'ю з учасниками мистецького процесу, а також матеріали здобуті копіткою працею читання поживклих сторінок листів, газетних і журнальних публікацій, перекладів з іноземних мов залишаються непідйомним вантажем власних спогадів і сподівань, і чи стане усе це комусь у пригоді. Особливо це стосується вузькопрофільних тем культурологічного мистецтвознавства, які цікаві десятку (чи двом) фахівців. І тоді звідкись з гори підсвідомості падає на голову питання: А навіщо було витратити життя на дослідження важких чи ще гірше — провокативних тем нашої елітарної науки, коли відповіді часом ніхто і не чекає? Ба більше — вона, відповідь, інколи заперечує чи, навіть, нівелює усталені догми про розвиток тих чи інших подій в образотворчому мистецтві, яке не тотожне жодній з відомих людству наук. Образотворче мистецтво в моїй уяві є найбільш недослідженою і незрозумілою до кінця ланкою людських знань, тим комплексом інформації, де кінцевої відповіді ніхто дати не може. Від початку 1970-х я досліджую проблеми образотворчого мистецтва взагалі і соціалістичного реалізму зокрема в контексті його трансформацій і пристосування до навколишньої дійсності. Дарма існує думка, що с.р.¹ почив у бозі. Це зовсім не так. Він (с.р.) видозминився, пристосувався і, як і раніше має своїх героїв, виконавців, послідовників, шанувальників. Думаю, що переважну більшість написаного про цей феномен я дослідив. Та й сам оприлюднив чимало. Але сказати, що можу дати відповідь на усі запитання, що стосуються вітчизняного мистецтва минулого століття і вже майже п'ятої частини століття нинішнього — не можу. Феномен будь-якої, і вітчизняної зокрема, образотворчості полягає в тому, що досліджувати кожного разу треба не одну, а щонайменше три проблеми, пов'язаних з, навіть, найпростішим твором. Дуалізм «митець — мистецький соціум» щоразу завертає майже детективний сюжет, де учасники декларують одне,

¹ С.р. — соціалістичний реалізм.

роблять друге, а насправді думають про третє чи четверте. Пояснити логіку мистецького твору, не зрозумівши соціокультурної, моральної, матеріальної, філософської та особистої складової митця і його шанувальника практично не можливо. Доволі нова наука — культурологія трішки підняла завісу, дозволивши вченим посилатися на листи, газетні статті, економічні та бухгалтерські звіти, документи каральних органів, томи з кабінетів слідчих, доповідні «стукачів». Такі допоміжні, а насправді головні, документи проливають світло і часто пояснюють чому саме так, у такий спосіб митець чи група митців виконали той чи інший твір, звідки взялася така, а не інша кольорова гама на полотні. Це від власного миттєвого настрою митця, чи від нестачі інших фарб. Що вже казати про вплив інших чинників. Ось незрозумілий, здавалося б, твір професійного живописця, сильного колориста і композитора, що зовсім не схожий на його попередні роботи. А відповідь проста. Товариші з художньої ради попередили, що імпресіоністичне буяння фарб не на часі. Головні кольори — сірі, коричневі, темно-зелені. Це кольори землі, шахтарського спецодягу, військової форми. За інших умов твір не потрапить на художню виставку і не буде закуплений. Ось і початок трагедії. Не закуплений твір — голодна родина, сварки з дружиною, пошук примирення з собою через алкоголь. Отже треба робити так, як вимагає соціум. Або тема. Худфонд пропонує потрібну тему майбутнього великого твору для чергової виставки. Вісім метрових фігур — це вісім тисяч карбованців плюс пейзаж з хатинками і конем на другому плані — ще дві. Мінус податки — дев'ять чистих. Заробіток інженера за місяць — 140 карбованців, а тут можливість заробляти по 750 протягом року. Щоправда пропозиція сюжету брехлива і не відповідає дійсності. Герой, якого треба зобразити в колі товаришів, насправді ніколи не був на фронті і подвигів не здійснював. Але перспектива високого заробітку, безкоштовної творчої групи у Седневі чи Гурзуфі, ситі діти і спокій у родині бере гору. Сотнями, а часом тисячами, на всесоюзних і республіканських виставках другої половини ХХ століття з'являються конформістські твори часом непоганого живописного чи графічного чи скульптурного виконання. Роздивляючись твір з позицій класичного мистецтвознавства, такого висновку можна і не дійти. Особисто я намагаюся звернутися до культурологічного мистецтвознавства — такого собі нового симбіозу наук, що дозволяє залучити дотичні, геть не мистецтвознавчі чинники до розв'язання поставлених задач. Хоча такі задачі можна і не ставити. Помилки не буде. Так робить навдивовижу чимала кількість колег, претензії до яких висунути неможливо. Вони формально праві.

Пропонований далі матеріал — нотатки моєї докторської дисертації, які ніколи не були оприлюднені для широкого загалу. Сподіваюся, що інформація буде корисною для науковців.

Культурологічний та мистецтвознавчий розгляд образотворчого мистецтва України 1940–1960-х неможливо здійснити без детального усвідомлення ключових мистецьких термінів і явищ, характерних для тогочасного суспільства. Серед таких перше місце посідає панівний метод образотворчого мистецтва радянської України — складової частини СРСР — соціалістичний реалізм. Наступним за значенням терміном мистецького життя періоду, що досліджується, є антипод соціалістичного реалізму, його опозиція — нонконформізм. Це головне дуалістичне дійство культури періоду невеликого соціуму, яке можна означити як «згода і незгода». Окрім аналізу цих ключових понять, важливе місце у з'ясуванні контексту мистецького життя посідає трактування з точки зору офіційності й неофіційності таких термінів, як «формалізм», «абстракціонізм», «авангардизм», «модерн», «академічне мистецтво», «театральне дійство», «театральний художник», «металопластика», «пластичне мистецтво», «декоративно-ужиткове мистецтво» та інших, притаманних для характеристики мистецького процесу середини минулого століття.

Вивчаючи панораму художнього життя України 1940–1960-х, необхідно насамперед зупинитися на детальній характеристиці панівного на той час «єдиного творчого методу» — соціалістичного реалізму. Насильницька перемога одного мистецтва над іншими спричинила спротив тих митців, які сповідували відмінні цінності. Щоправда, спротив не ставав масовим, а офіційно проголошений соціалістичний реалізм запанував в усіх видах, підвидах та напрямках образотворчого мистецтва країни, демонструючи провідні технології тримання мас у покорі.

Вважається, що соціалістичний реалізм складався з кількох основних етапів у своєму існуванні і розвитку. Першим етапом позначені 1930–1945 роки; другим — 1945–1960-і; третім, останнім — 1970-і — початок 1990-х. Попри усю умовність такого розподілу, з ним можна погодитися.

У термінологічному означенні метод увійшов до світової історії мистецтва як соціалістичний реалізм. «Що таке соціалістичний реалізм? Що означає це дивне, різке для вуха словосполучення? — запитував лідер “Самвидаву” 1950–1960-х А. Синявський. — Хіба ж буває реалізм соціалістичним, капіталістичним, християнським, магометанським? Та чи й існує в природі це ірраціональне поняття? Може, його й немає? Може, це тільки сон, що приснився переляканому інтелігенту в темну, чарівну ніч сталінської диктатури? Груба демагогія Жданова чи стареча примха Горького? Фікція, міф, пропаганда? <...> Тисячі критиків, теоретиків, мистецтвознавців, педагогів ламають голову та напружують голос, щоб обґрунтувати, пояснити і втамувати його матеріалістичну сутність і діалектичне буття. І сам глава держави, Перший секретар ЦК, відриває себе від невідкладних

господарських справ, щоб висловити вагоме слово з естетичних проблем країни» [1, с. 3–4].

Виникнення новітнього художнього методу в першій у світі державі соціалістичної спрямованості було цілком логічним явищем. Адже, попри намагання радянських ідеологів репрезентувати новостворену державу як суспільство рівних людей і рівних можливостей, насправді СРСР та УРСР були феодально-рабовласницькими утвореннями з міцним апаратом поліційного ґатунку, які перебували на сторожі інтересів правлячої верхівки. Зрозумілим було бажання керівництва не лише тримати в покорі населення великої держави, яке вже на початок ХХ сторіччя нараховувало понад сто мільйонів, а й формувати його світогляд. Від повоєнної доби до нашого часу про мистецтво соціалістичного реалізму і явища, які відбувалися навколо нього, було написано чимало мистецтвознавчих розвідок. Акцент в оцінюванні позитивних якостей такого мистецтва докорінно змінювався.

Отже — соціалістичний реалізм. Максим Горький, якого вважали «першим пролетарським» діячем, підтримав появу влучного словосполучення у 1934 році. Тоді письменник написав: «Соціалістичний реалізм утверджує буття як діяння, як творчість, мета якого — безперервний розвиток найцінніших індивідуальних здібностей людини заради перемоги її над силами природи, заради її здоров'я та довголіття, заради великого щастя жити на землі, яку вона, відповідно до дедалі більшого зростання її потреб, хоче обробляти...» [2, с. 390] (переклад з російської — *О. Р.*).

Щодо нового стилю висловився і голова держави Й. Сталін (він не був, звичайно, його винахідником, як це намагалися запропонувати «правильні» мистецтвознавці): «...творчі принципи на основі вивчення досвіду переможного будівництва соціалізму та росту соціалістичної культури знайшли своє основне вираження в принципах соціалістичного реалізму» [3, с. 28]. І далі: «Так поняття “соціалістичний реалізм” набувало все більшої ваги. І саме тому, що поняття це узагальнювало реальні, ті, що виявилися на практиці, особливості радянської літератури і було знайдене в процесі колективних теоретичних пошуків, воно було підтримане партією та здобуло широке визнання радянських письменників та діячів мистецтва» [3, с. 31] (переклад з російської — *О. Р.*).

Дослідження російських і українських мистецтвознавців повоєнного періоду повсякчас підтверджують свої висновки цитатами з творів К. Маркса, Ф. Енгельса, В. Леніна, Й. Сталіна. «Недарма питання про художній метод, про реалістичний спосіб підходу до відображення дійсності, а саме питання про метод соціалістичного реалізму — найбільше критикується буржуазними теоретиками мистецтва та їх ревізіоністськими прислужниками» [4, с. 174].

Культура повоєнної України потерпала не лише від статей та доповідей «мистецтвознавців у цивільному», партійних діячів і керівництва творчих спілок. Багато критики йшло з Москви. Російські мистецтвознавці разом із московським партійним керівництвом цькували українських митців набагато дужче, ніж представників інших союзних республік.

Вивчаючи іншу складову соцреалізму — «народність», слід зазначити, що офіційні московські радянські мистецтвознавчі інституції до мистецтва національних меншин ставилися зверхньо. Водночас, розуміючи свою перевагу і не боячись потрапити під місцеву критику, вони дозволяли собі висловлювати й доволі прогресивні думки: «“Національний ухил” в цей час позначився явно (хоча, звичайно, не всі мистецтвознавці та критики поділяли його) і в деяких інших республіках...» [5, с. 251].

Період, що вивчається є одним з найменш досліджених у вітчизняному і світовому мистецтвознавстві. Це пояснюється передусім тим, що переважна частина джерельної бази — архіви, досі не є доступними. Ускладнює розробку теми й те, що переважної більшості учасників процесу вже немає серед живих. Також відсутній доступ до багатьох художніх творів доби, що досліджується. Ґрунтовних робіт у вітчизняному та світовому мистецтвознавстві про розвиток українського мистецтва 1940–1960-х вкрай мало. Автор виокремлює три групи джерел, які найчастіше використовуються дослідниками образотворчого мистецтва другої половини ХХ сторіччя. До першої групи належать видання, що вийшли друком протягом 1940–1960-х. Такі газети, журнали, каталоги виставок, монографії та збірки мистецтвознавчих досліджень є безпосередніми свідками подій. Перш за все, йдеться про періодику, дотичну до образотворчого мистецтва вказаного періоду. Їхня кількість невелика, проте зміст кожного є вкрай важливим, оскільки несе відбиток часу. В Росії виходили журнали «Творчество», «Искусство», в Україні — «Образотворче мистецтво», «Малярство і скульптура», «Нова генерація», «Українське мистецтво». Питаннями образотворчого мистецтва також опікувалися журнали «Будівництво і архітектура» та «Київ соціалістичний», на сторінках яких доволі часто з'являлися розповіді про митців як українських, так і закордонних. На шпальтах цих видань у перші повоєнні роки велася неприхована пропаганда соціалістичного реалізму, яка за своєю суттю являла собою ідеологічний тиск. Власне, нічого нового у такому висновку й не могло бути, адже статутною нормою радянських видань, особливо українських, залишалася боротьба з проявами імперіалістичного минулого — насамперед з формалізмом та імпресіонізмом, з українським буржуазним націоналізмом та космополітизмом.

Переважна більшість статей повчали митців працювати в дусі постанов партійних з'їздів та персональних виступів керівників держави,

у промовах яких референти обов'язково згадували «культурні» питання. Мистецтвознавчі статті і розвідки мали відповідати духові часу і виконувати політичні замовлення. Ідеологія мала розгалужену систему, у якій надійним помічником було друковане слово. В ієрархії засобів тримання в покорі працівників культурного фронту, до появи телебачення і розгалуження радіомережі територією республіки, преса являла собою найбільш дієвий інструмент ідеологічної пропаганди. Схема була відпрацьована до дрібниць. Спершу з'являлася стаття в газеті чи журналі, яка розвінчувала негативні аспекти творчості окремого митця чи групи митців. Одразу після оприлюднення критики друкувався матеріал-відповідь, який, як правило, мало скидався на полеміку чи обговорення. Були зафіксовані випадки, коли дописувачі використовували прийом так званої езопової мови, але таких проявів вільнодумства було вкрай мало. Численні архівні матеріали, що дійшли до нашого часу, підтверджують сказане. Траплялися публікації котрі нищили митців та мистецтвознавців, творчість яких не узгоджувалася з магістральною лінією комуністичної партії. Численні публікації в газетах і журналах ставали об'єктами неодмінних обговорень з відповідними реакціями. Нерідко серйозні наукові статті містили елементи езопової мови — про дійсний стан речей можна було «прочитати» лише поміж рядками. Після повернення до України з евакуації, по закінченню війни, державних установ, театрів, видавництва, після відновлення, а точніше з початком нового етапу роботи творчих спілок — художників, письменників, театральних діячів, композиторів, архітекторів суттєво зросла активність культурних процесів. Стали до роботи зруйновані під час війни художні технікуми та училища в Луганську, Донецьку, Дніпропетровську, Миргороді, Львові, Сімферополі. Активно почала відроджуватися творча робота в мистецьких вишах Харкова, Львова, Києва, Одеси. З трибуни з'їзду комуністичної партії України перший секретар Олексій Іларіонович Кириченко звітував про створення при Академії наук УРСР нового наукового інституту, що вивчатиме мистецтвознавство, фольклористику та етнографію. Останні слова — «фольклористика та етнографія» — вселяли надію щодо правильності рішень уряду, але, як з'ясувалося згодом не надовго. Мистецтвознавча практика активізувалася, але одразу ж потрапила під пильне око служб безпеки. Те ж стосувалося і мистецтвознавчої роботи спеціалістів, згуртованих навколо Спілки художників та художніх вишів — Харківського, Львівського та Київського. 1950-і увійшли в історію української образотворчості появою плеяди професійних мистецтвознавців, які плідно працювали й оприлюднювали численні матеріали про творчість митців-співвітчизників, та меншою мірою досліджували мистецькі процеси інших країн та інших періодів. Сьогодні слід пам'ятати, що усі без винятку мистецькі

критики, працівники музеїв, редакцій газет та журналів складали так званий «передовий ідеологічний загін» і перебували під безпосереднім наглядом секретарів партійних та комсомольських організацій, які в обов'язковому порядку доповідали представникам КДБ про кожного з учених.

Отже, переважна більшість мистецтвознавчих досліджень, що вийшла друком у 1940–1950-і перебувала під жорстким ідеологічним пресингом. Зразком «правильних текстів» були московські мистецтвознавчі видання. Приклад тому — друге видання «Нарисів марксистсько-ленінської естетики», підготовлене до друку Академією мистецтв СРСР разом з Науково-дослідним інститутом теорії та історії образотворчих мистецтв. Воно побачило світ 1960 року (перше було датоване 1956 роком). Порівняно із першим, на 429 сторінках нового видання, були відсутні хіба що цитати зі сталінських робіт. Концепція, стиль і бачення проблем соціалістичного реалізму, залишилися незмінними. Отже, колектив найвідоміших тоді мислителів нового часу — К. Ситник, Н. Дмитрієв, Е. Мартинова, Ю. Колпинський, В. Зименко, Б. Никифоров, І. Масєєв, Ф. Калошин — видав доповнений посібник, обов'язковий для вивчення в усіх творчих і мистецьких середніх та вищих навчальних закладах. У Москві протягом 1950-х стало спочатку модним, а згодом — обов'язковим залучати провідних художників до мистецтвознавчої діяльності. Переважно така практика проявлялася у формі виступів митців у центральній пресі. Для Росії такі виступи мали передусім повчальний характер, оскільки охопити усю величезну територію федерації, де не лише у великих, але й у тисячах маленьких міст і селищ працювали митці, було нереально. Так, виступи усім відомих придворних художників: О. Герасимова, А. Пластова, Д. Лактіонова, Ф. Решетникова, М. Авілова, Д. Коріна, Б. Йогансона чи Кукриніксів — у центральній пресі спрацьовували як правильний дороговказ.

Радянська Україна, зрозуміло, запозичила таку практику, і в центральній українській пресі почали з'являтися розлогі статті, які стосувалися культурних та мистецьких проблем. Власне, така практика траплялася й раніше, але мала характер поодиноких прикладів. З кінця 1940-х виступи в пресі та на радіо корифеїв радянського мистецтва, музики і літератури стали повсякденною нормою. Доволі часто такі матеріали ставали виразом незгодним, як це трапилося з художниками А. Рибачук та В. Мельниченком після розгромної статті «Мистецтво не терпить шумихи». Це характерний приклад спеціального «художнього мистецтвознавства» періоду. «Війна перешкодила відкриттю виставки “Ленін, Сталін і Україна”. Митці не встигли закінчити розпочаті твори, переважна більшість полотен, творів скульптури і графіки загинула. Але праця над ними не минула марно і втілюється в нових творах українських митців, презентованих на великих післявоєнних

виставках, де глядачі побачили ряд полотен про більшовицьку партію і її вождів. Радянські митці не мислять своєї творчості без глибокого вивчення “Короткого курсу історії ВКП(б)”, що став нашою настільною книгою. Сталінська книга допомогла і мені в роботі над гравюрами з серії “Ленін і Україна”, де я прагнув показати історичну роль більшовицької партії і її вождів у створенні і зміцненні Української радянської держави!» — писав В. Касян у статті «Настільна книга радянського митця» [6].

Багато українських мистецтвознавців намагалися донести правду до читача на сторінках місцевих газет і в мистецтвознавчих збірниках, що видавалися Інститутом мистецтвознавства, фольклору та етнографії Академії наук УРСР. Але навіть найменший відхід від комуністичної лінії в українському радянському мистецтвознавстві у бік вивчення національних традицій, навіть згадка про імпресіонізм чи дореволюційне авангардне мистецтво наражались на повчальну статтю з Москви.

«Народ нашої країни, першим зробивши соціалістичну революцію і збудувавши соціалізм, вписав нову сторінку і в історію художнього розвитку людства», — читав студент 1960 року в «Основах марксистсько-ленінської естетики» [8, с. 303].

Як бачимо, теоретики мистецтва Радянського Союзу опікувалися не лише внутрішньою мистецькою політикою, а й зовнішньою світовою. Термін «соціалістичний реалізм» охоплював дві сторони мистецтва: методологію, тобто метод, і кінцевий його результат — твір, що був виконаний у «соцреалістичній» манері. Таке трактування «переможної» манери в пластичних мистецтвах теоретиками післявоєнного часу було насильно зараховане до творчого принципу, тобто методу: «Соціалістичний реалізм як творчий метод характеризується перш за все якісно зміненим ступенем усвідомлення художником його творчих установок, його громадської позиції, естетичного та світоглядного ставлення до дійсності. Соціалістичний реалізм — це метод художньої творчості з позицій наукового комуністичного світобачення, боротьби за перемогу соціалістичного та комуністичного суспільства. Свідоме використання наукової ідеології в процесі художнього пізнання дійсності, ясність та послідовність суспільно-політичної, етичної та естетичної позиції художника — все це створює в мистецтві соціалістичного реалізму небувало широкі можливості для реалістичного образного відображення життя порівняно із реалістичним мистецтвом минулого» [9, с. 304].

У такій ситуації годі було б сподіватися на схвальні відгуки з приводу автентичності українського мистецтва. У 1949 році недотримання настанов доктрини «Україна — молодша сестра Росії» цілком реально могло закінчитися в'язницею: «Давній ворог російського реалістичного живопи-

су, І. Врона і тут користується з нагоди, щоб звести новий наклеп на органічний зв'язок українського живопису з традиціями славної російської реалістичної школи. Знову він діє випробуваним дворушницьким методом. В одному місці пише, що збереження майстрами-реалістами своїх творчих принципів і передача їх молодшому поколінню були “живою традицією, живим вкладом у радянський живопис кращої спадщини російського реалістичного живопису, на якій виховалися ці старі художники в дореволюційні часи”. А кількома рядками нижче заявляє: “З часу 6-ї Всеукраїнської виставки цілком ясно визначилися реалістичні позиції живопису. Великим кроком було тут посилення і зміцнення творчих зв'язків з мистецтвом великого російського народу, що змінили нездорові попередні тенденції до ізоляції”. Важко уявити собі зухваліший наклеп на радянське мистецтво! Ні у російських, ні в українських радянських художників ніколи не було тенденцій до ізоляції. Ці тенденції марно намагалися насадити вороги радянського народу — українські буржуазні націоналісти і формалісти. Але партія Леніна-Сталіна, на щастя радянського народу, на щастя радянського мистецтва, розгромила цих виродків» [10, с. 3].

У горезвісній редакційній статті «На антипартійних позиціях» написано таке: «... чого варта, наприклад, така брехлива ворожа “теорія”, вигадана І. Вроною. У відбудовний період, обмежена у своїй практиці і зосереджена на підготовці молодих кадрів, архітектура пережила період боротьби між старою академічною та еkleктичною школою і модними течіями функціоналізму і конструктивізму. Перемогли останні. Брехня, наклеп! Ворожий радянському мистецтву конструктивізм, яким була заражена свого часу певна група архітекторів, ніколи не перемагав у Радянському Союзі, у тому числі й у Радянській Україні. Він був засуджений партією, яка повела радянських архітекторів шляхом соціалістичного реалізму. Соціалістичний реалізм, основний творчий метод радянського мистецтва, І. Врона розглядає лише як мистецьку течію. На його думку, ворожі радянському мистецтву течії і впливи не шкодять, а... сприяють становленню соціалістичного реалізму. Він пише, що радянська архітектура “часом в чужих і викривлених формах являє живий і безперервний процес (!) складання і формування соціалістичного реалізму”. Він і тут не розкрив керівної ролі партії в розвитку архітектури, а обмежився лише переліком деяких партійних рішень з цих питань. Антипатріотам, безрідним космополітам, підголоскам буржуазних націоналістів не вдасться збити радянських художників з цього шляху, не вдасться принизити, спалюжити досягнення радянського мистецтва — найпрогресивнішого, найдухотворенішого у світі. Естетствуючі формалісти, безрідні космополіти будуть до кінця викриті і розгромлені» [10, с. 3].

О. Ігнатов у 1954 році захистив дисертацію «Борьба за социалистический реализм в архитектуре Украины в период построения социализма 1917–1937 гг.». В авторефераті О. Ігнатов пояснював, що (подаємо мовою оригіналу — *О.Р.*) «борьба за социалистический реализм рассматривается в связи с возникновением и разрешением общественных противоречий, как процесс развития, становления и победы социалистического реализма, противостоящего формализму всяких оттенков» [11, с. 3]. В іншому місці він зазначав: «Социалистический реализм как творческий метод проявлялся в основных своих чертах с первых послереволюционных лет, хотя эти черты еще не были сформулированы. Борьба за социалистический реализм являлась закономерным процессом его становления, защиты его принципов от формалистических извращений. Как идеологическая она была одной из форм классово-борьбы» [11, с. 13].

У даній статті автор звертався лише до передвоєнного і перших років повоєнного періоду, який умовно завершується на початку 1960-х — з приходом до влади клану Микити Хрущова. Інший етап розвитку вітчизняного мистецтвознавства охоплює три десятиліття і умовно триває до початку 1990-х. Про мистецтвознавство цього періоду автор напише в наступних розвідках.

Література.

1. *Абрам Терц* [Синявский А.]. Что такое социалистический реализм? Париж, 1988. 64 с.
2. *Горький М.* О литературе. Москва: Советский писатель, 1953. 868 с.
3. *Дементьев А.* Вопросы социалистического реализма на первом всесоюзном съезде советских писателей // Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов. Москва: Искусство, 1977. С. 26–63.
4. *Роготченко О.* Розповідь про неспокій (соціальні явища у формуванні елітарної науки): Мистецтвознавство // Український керамологічний журнал. 2003. № 2/4. С. 121–126.
5. *Червоная С.* Проблемы национальных культур народов СССР в художественной критике // Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов / под ред. В. Ванслова, Л. Денисовой. Москва: Искусство, 1977. С. 250–318.
6. *Касян В.* Настольна книга радянського митця // Мистецтво. 1948. № 39. С. 4–17.
7. *Кодьева Е.* Петр Кодьев. Киев: Ал. Макс, 2012. 221 с.
8. Основы марксистско-ленинской эстетики. Москва: Политиздат, 1960. 638 с.
9. На антипатріотичних позиціях // Радянське мистецтво. 1949. 23 лют. С. 3.
10. *Ігнатов О.* Борьба за социалистический реализм в архитектуре Украины в период построения социализма 1917–1937 гг.: автореф. дис. ... канд. архитектуры / АН УССР, Ин-т аспирантуры. Киев, 1954. 24 с.