

ЧИННИКИ ВПЛИВУ НА УКРАЇНСЬКУ ОБРАЗОТВОРЧІСТЬ ПЕРІОДУ ПЕРШОЇ ФАЗИ РОЗВИТКУ СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ (1930–1950-ті)

Після проголошення соціалістичного реалізму єдиним творчим методом на I Всесоюзному з'їзді радянських письменників, що відбувся у Москві у серпні 1934 року, в культурі УРСР, що була частиною СРСР, відбулися активні зміни. В першу чергу це означало остаточну ліквідацію усіх мистецьких (літературних та художніх) угруповань. Така ситуація зміцнювала позиції фрондувочої групи митців, які схвально сприйняли перемогу нового стилю, що зовсім скоро перетворився на метод реалізації більшості мистецьких процесів. Насильницька перемога одного мистецтва над іншими викличе спротив тих митців, які сповідували інші цінності. Щоправда, спротив не стане масовим, а офіційно проголошений соціалістичний реалізм запаанує в усіх видах, підвидах та напрямках образотворчого мистецтва країни. Історія знала випадки, коли мистецтво служило правлячому класу. Звичайно, це мистецтво Римської імперії, грецька скульптура та архітектура, практично усе російське мистецтво від XVIII сторіччя до XX. Західна Європа прославляла через творчість придворних митців правлячі династії, але такого розмаху, який трапився з радянським мистецтвом, не знала жодна країна світу. Політика зуміла не лише підкорити, але й примусити мистецтво служити державі. Парадоксальним було те, що художня якість творів при такому розвитку не лише не знизилася, а у багатьох випадках досягла значних вершин. Неістотний розвиток мистецького процесу привів до низки протиріч, які не зустрічалися у мистецтві інших країн та інших періодів. Так, наприклад, літературна розповідь у живописі, графіці, плакаті, скульптурі доби 30–60-х виходить на перше місце. Об'єднання політики з ідеологією призвело до народження мистецтва, раніше небаченого. Цей феномен не має конкретної адреси, бо схожі мистецькі процеси відбувалися одночасно в різних місцях і в різних країнах з принципово іншими мистецькими традиціями, соціальними орієнтирами, віросповіданням і географічним розташуванням.

Від повенної доби і донині про мистецтво соціалістичного реалізму і явища, які відбувалися навколо, було написано чимало мистецтвознавчих розвідок. Акцент в оцінюванні позитивних рис такого мистецтва докорінно змінювався.

Мета цієї розвідки — простежити деякі аспекти розвитку методу мистецької практики, що проіснував як єдино правильний, з точки зору офіційної мистецької доктрини, від 1930 до 1990-х років минулого століття.

Проаналізувавши вітчизняну, російську і перекладну зарубіжну культурологічну та мистецтвознавчу літературу щодо предмета дослідження, можемо зробити висновок, що однозначної відповіді на переважну більшість запитань, що виникають у процесі вивчення, не існує — різні погляди, різні трактування одних і тих самих явищ, протилежні думки, спогади заводять в оману і віддаляють від істини. Багато в чому новиною постають розсекречені після 60-річного нерозголошення документи, які передані зараз у цілком доступні для роботи музеї та архіви для вивчення мистецтвознавцями і істориками, де віддзеркалюється формотворчий процес української культури 30–60-х. Усе частіше на конференціях та зі сторінок мистецтвознавчих досліджень сьогодні лунають думки, що минуло мало часу, і поки ще неможливо правильно зрозуміти усе, що трапилося з вітчизняною образотворчістю у зазначений період. Сьогодні, окрім професійного мистецтвознавчого аналізу, необхідно вжити заходів для збереження творів на слайдах та фотокопіях, на електронних носіях і, що дуже важливо, зафіксувати свідчення учасників художнього процесу, які ще живуть і працюють, адже вік творців «єдино правильного напрямку в мистецтві» вже більш ніж поважний, і, на жаль, вже відходить покоління, чие життя зіткане з протиріч, голоду, страждань фізичних і моральних, з непокори і героїзму, з таланту і його невизнання.

Такий підхід, зрозуміло, доволі часто викликає незадоволення, а подекуди — роздратування і нерозуміння. Але ж мистецтвознавство межує з історією, політикою, культурологією, літературознавством, журналістикою, які в науково-дослідницькому процесі стають необхідними ланками для здобуття істини. Образотворче мистецтво періоду, що досліджується, пов'язане з низкою дотичних до мистецтва проблем. Провідною ланкою для пояснення і розуміння багатьох процесів у такий спосіб залишається політична складова. В Україні трапилося те, чого в такій кількості не було практично ніде. Революції, братовбивчої війни, голод, голодомор, насильницька праця, депортація, концтабори, а також механізми залякування — ось чинники, які спровокували таке мистецтво, яке продукувалося в державі протягом 60 років. Все вищезгадане, а також насильницьке знищення релігії, відмова від історичної правди, заохочування доносів, застосування психотропних препаратів для «інакомислячих» перетворили суспільство на незнану раніше формацію з ознаками рабського, феодального і тоталітарного устрою одночасно. Збочення в історичному розвитку нищили

одні науки (наприклад, генетику), призупиняли розвиток інших (кібернетики) і дали можливість утвердитися псевдонаукам і псевдовченням, як, наприклад, радянському атеїзму, науковому комунізму, історії КПРС, яка зробилася чи не найголовнішою з усіх гуманітарних наук в СРСР. Отже, вся культура держави — література, музика, образотворче мистецтво, архітектура — потрапила під тиск провідної комуністичної ідеології, під недремне око каральних органів і розгалуженої системи партконтролю. Страх фізичного знищення за непокору, за необережно сказане слово, викликаний арештами, починаючи з кінця 20-х, що набули масового характеру уже в перші роки третього десятиліття ХХ ст. по всьому СРСР і по Україні зокрема, практична ізоляція від світових культурних процесів сформували особливий шлях розвитку вітчизняного мистецтва.

Інші, «некомуністичні» шляхи розвитку образотворчості, зазнавали нищівної критики і закінчувалися в'язницею, як у випадках з колом Михайла Бойчука та багатьма іншими митцями. Між 30-ми і 60-ми роками минулого сторіччя в Україні, як і на всій території СРСР у мистецтві панував єдиний творчий метод, визначений як «соціалістичний реалізм». Він був винайдений не митцями, а спрограмований тодішніми політиками і штучно нав'язаний літераторам, художникам та іншим діячам культури. Боротьба партії за використання мистецтва як політичного інструменту почалася ще за життя Леніна і вперше набула ознак «державного піклування та підтримки» 1925 року у резолюції ЦК РКП(б) «Про політику в галузі художньої літератури». У ній, зокрема, говорилося, що партія в цілому не може залежати від прихильності митця до якогось певного напрямку в мистецтві. Письменники і художники мусять творити мистецтво, яке має бути зрозумілим мільйонам трудящих, звісно, і форма цього мистецтва має бути зрозумілою. Згодом проголошена теза про те, що мистецтво «мусять бути зрозумілим» народним масам, була перефразована тодішніми ідеологами у твердження, що не маси мусять дорости до розуміння творів мистецтва, а навпаки, художні твори мають наблизитися до рівня, зрозумілого народу. Звідси з'явився термін «народність» (мистецтво, що твориться народом і для народу, — народне).

Термін «соціалістичний реалізм» вперше з'явився у травні 1932 року на сторінках «Літературної газети», а за кілька місяців його засади були запропоновані як головні ідеологічні настанови для всього радянського мистецтва.

Академічне мистецтво на засадах соцреалізму у період між 1930-ми і Другою світовою війною практично одночасно поширилося у країнах тоталітарних режимів. СРСР зовсім не був лідером такої соцреалістичної образотворчості ані в пластичних мистецтвах, ані в архітектурі. Як уже згадували, у Радянському Союзі соціалістичний реалізм головним державним художнім методом було проголошено 30 серпня 1934 року на I Всесоюзному з'їзді радянських письменників. Отож, вивчати, досліджувати і робити висновки про мистецтво цього періоду можна, лише пам'ятаючи про політичну ситуацію країни, про місце митця у тодішньому соціумі й умови, в яких йому доводилось творити. Тільки у такий спосіб можна наблизитись до розуміння творчості переважної більшості українських художників радянського періоду та дати відповідь на низку запитань стосовно тем, образів, технік виконання, тодішньої філософії та психології митців. При вивченні процесу необхідно пам'ятати про ідеологію всієї держави і про технології утримання мас у покорі.

У літературі та образотворчому мистецтві революційна тема і тема трударя з'являються з середини ХІХ століття. Механічне змалювання тяжкої праці у країні переможеного капіталізму було б лише частковим вирішенням художньо-політичної проблеми. Йшлося не про картинку з виставки, а про методологію утримання у покорі двохсотмільйонної імперії. Ідеолог нового методу М. Горький пропонує розділяти мистецький процес за гуманістичними принципами. Виникають два полюси споконвічних проблем: любов — ненависть. Власне, на перший погляд, нічого нового класик не придумав. Та це знову ж лише на перший погляд. Насправді усе нове мистецтво підпорядковується двом модулям. Перший — любов до народу, партії, Сталіна (далі — до переможця соцзмагання, колгоспника, військового, спортсмена, трударя). Другий — ненависть. Ненависть до ворогів — бракоробів, куркулів, п'яниць, шпигунів (якими можна оголосити чи не кожного), до колишніх царських військових, чиновників, вихідців з інтелігенції, священиків, до політ'язнів, школярів-двієчників, митців, які не дотримуються методу соцреалізму. Звідси беруть витoki принципи класовості в оцінках того, що відбувається у громадському житті країни. А згодом будуть виправдані і, більше того, оспівані дії — злочини, пов'язані із руйнуванням церковних споруд (зокрема, Михайлівський Золотоверхий собор у Києві і сотні храмів по всій Україні), нищення окремих стилів в образотворчому мистецтві і самих митців (Бойчук, Налепінська-Бойчук, Падалка, Седляр), у художній літературі (Хвильовий, Драй-Хмара та ін.). Те, що політика державної влади, яка практично завжди є опозиціонером до мистецтва, зуміла підкорити художню творчість і примусити її виконувати соціальне замовлення сьогодні можна розцінювати як один із найнезрозуміліших досі феноменів тоталітарних країн. Звичайно, страх за життя змушував підкоритися і працювати у канонах, запропонованих урядом. Мається на увазі не лише СРСР. Адже відомо, що на початку 1930-х Гітлер розігнав, а фактично знищив Баухауз — найцікавіший архітектурно-мистецький осередок-лабораторію тодішньої Європи — через нелюб до архітекторів-євреїв. (Головним аргументом фюрера було те, що дах не може бути пласким. Плаский дах, за його висловом, міг придумати тільки єврей.)

Незрозумілим лишається й інший феномен: опір митців-нереалістів практично припинився у 1932 році, після масових арештів інтелігенції в Україні (в цей же час «героїчний реалізм» перемагає в Італії, Іспанії, Німеччині), а переважна більшість художників не лише сприймає, але й поступово починає сповідувати соцреалізм. Виставки другої половини 1930-х у Москві та Києві свідчать про остаточну перемогу нового напрямку в країні. Водночас, за свідченням Лєні Ріфеншталь, сотні художників стояли у черзі до кабінету Гітлера за пропозиціями увічнення «світлих» образів. Творчість митців Берліна, Москви, Києва, Харкова, Мадрида, Рима до самого початку Другої світової стає ідентично схожою у магістральних напрямках. Зрозуміле зображення конкретного героя у конкретних обставинах для свідомості та підсвідомості пересічного німця, росіянина, українця чи італійця після страждань Першої світової війни, голоду, революційних заколотів, змін урядів та правлячих династій відіграло роль бажаного й очікуваного. У Німеччині — в образах кінних воїнів, в СРСР — в образах хліборобів, сталеварів, колгоспників, піонерів, комсомольців, дніпробудівців глядач бачив себе. Сподіваність смаків найбільш переконливо виявилась у довоєнній архітектурі.

Тогочасні засоби масової інформації — газети, радіо, а пізніше кіно — допомогли новому мистецтву стати «своїм», зрозумілим. Насправді ж корегування мистецьких уподобань і настроїв відбувалося зовсім не так примітивно, як це може здаватися на перший погляд чи зображатися декотрими з сучасних теоретиків, що вивчають минулу епоху. Найпоширенішими є праці колишнього російського, а зараз німецького мистецтвознавця Бориса Гройса. Це його фантазії належить словосполучення «стиль Сталін».

У центральних ЗМІ СРСР (у Москві — в «Правді», у Києві — в «Правді України», «Радянській Україні», «Радянському слові», а практично — в кожній газеті), починаючи з 1930-х, майже в кожному номері поряд із шельмуванням «ворогів народу», позасвідомим двадцять п'ять кадром, з'являлась лірично-сентиментальна інформація про державного діяча. Більше — про Сталіна, а в союзних республіках — про першу партійну особу (Кагановича, Хрущова, Молотова тощо): вождь із дівчинкою, вождь зі щасливими колгоспниками, трударями. (Як навмисне віддзеркалення у довоєнній Німеччині — Гітлер з дівчинкою, Гітлер з білочкою і т. ін.) І обов'язковий лист до уряду чи особисто до вождя від трудового колективу або переможця соціалістичного змагання. У такий спосіб розповідь про розстріл «ворога народу» нівелюється позитивним настроєм інших повідомлень, більше того, складається враження, що це на прохання трудового колективу знищено пухлину на здоровому тілі нації — з'являється колективна причетність до скоєного. У державі патологічної жорстокості, де існували реальні можливості знищення цілих народів, віросповідань, храмів, поселень і навіть міст (згадаймо операцію «Вісла» чи виселення з історичної батьківщини кримських татар в рекордно короткі терміни — за тиждень), у державі узаконених доносів раптом з'являється «світло в темряві». Тодішні ідеологи підхоплюють і, кажучи сьогоднішньою мовою, розкручують новий бренд — можливість особистої зустрічі, розмови, листування із самим Сталіном! А у митців — політичне замовлення. Особливо популярними стають сюжети на зразок листа до Сталіна (яскравим прикладом українського листа є твір-плакат М. Солом'яного «Дівчинка пише листа Сталіну»). У бесіді з Миколою Солом'яним, який був членом секції критики та мистецтвознавства КОНСХУ, автор розвідки спитав про відомий плакат. Художник розказав доволі запутану історію: виявляється, пропозиції створення таких плакатів надходили від видавництва, з якими співпрацювали митці, — не погодитись було неможливо.

Кінематограф з його потенціалом багатомірної ілюзії та безмежними ресурсами масової ейфорії легко перебрав на себе роль вищого втілення амбіцій радянського мистецтва. У фільмі «Поєма про море» високий красивий воєначальник часів Другої світової війни приїздить до села, яке мусять ось-ось затопити, створивши Кременчуцьке море. Генерал у розмовах з односельцями, яких він уже практично не пам'ятає, постає рівним серед рівних. Намагаючись перейнятися проблемами колгоспного сьогодення, він згадує часи минулої війни у колі живих свідків. Після невимушеної і ніяк у сюжетній лінії далі не окресленої розмови гість так само загадково зникає. Стає зрозумілим, що він дуже великий державний начальник, але інтим його поведінки підкоряє «звичайного трударя». Разом з тим керівникові все важче відриватися від державних справ для зустрічей з народом. Тому з'являється новий акт інтимної дії: народ їде до вождя (високого керівника).

Виставка передового досвіду — «Випердос» (1939) — новий мікрокосмос. Сюди звозять досягнення країни, тут будується нове радянське суспільство і нове життя. Сюди на урочисті заходи приїзять на ЗІСах, а згодом на «Чайках» найвищі посадовці, приїзять ненадовго — хвилин на 15–20, але ж який розголос! У Києві — всеукраїнський, у Москві — всесоюзний. І звичайно — підтримка кіно: обов'язковий документальний фільм, що потім демонструється у всіх кінозалах сіл і міст.

Рік 1949-й. У країні голод, а на екрані — комунізм. Реквізит здебільшого штучний, у ярмаркових магазинах є абсолютно все, необхідне для життя (продукти, тканини, сільгоспобладнання) і для задоволення культурних потреб — книги, радіоприймачі, піаніно. Легке відчуття юнацької любові сорокарічних голів колгоспів завершує картину свята. Інтимного, зрозуміло. Свідком стає вся велика країна. На всесоюзних ярмарках відбувається ще одне дійство — утвердження доктрини рівності: у Москві — між народами СРСР (грузин закохується у росіянку), в Києві — між областями (трударі Полтавщини, Херсонщини та Буковини

вітають на першотравневій демонстрації рідний уряд). І зовсім не обов'язково, щоб хтось на власні очі побачив вождя. Його міг бачити близький друг, вчитель, директор школи чи бригадир. Побачити — і розказати знайомим. Це був технологічний прийом приборкування населення на випадок можливих (лише можливих!) виступів проти існуючої реальності дійсності. Розповіді тих, хто спілкувався з вищими ешелонами влади, наближали всіх до партійної і радянської еліти. Практично у кожному селі чи містечку була особа, яка бачила чи навіть спілкувалася з високими урядовцями на параді, на виставці, на концерті. А обов'язкове закінчення: «Вам усім передавали вітання», — можна було сприйняти цілком адресно: це ж особисто мені через мого сусіда чи односельця вождь передав вітання! Засоби масової інформації та художня література підтримували наміряне.

Міф про вождя-трудівника — наступна домашня заготовка ідеологічного пресингу. Сталін любив працювати вночі. Цю індивідуальну схильність організму людини було поставлено у ранг державної значущості. А тому робочий день для працівників ЦК КПРС, Ради Міністрів, міськомів, обкомів, великих підприємств тривав далеко за північ, принаймні для вищого керівного складу та чільних партійних працівників. Сталін любив зателефонувати серед ночі, і якщо дзвінок залишався без відповіді, керівник вранці міг опинитися за ґратами. Населення великої країни знало, що керманічі працюють більше від усіх, турбуючись про народ, його долю. Насправді ж перебування на робочому місці у нічні години не було зумовлене необхідністю. Щоб якось згаяти час, урядовці і керівники вищого ешелону почали оздоблювати установи кінозалами, кімнатами відпочинку, більярдами, закритими від стороннього ока ресторанами з обслуговувальним персоналом виключно жіночої статі, басейнами та банями. Наступним кроком змужнілої партократії стають спецсанаторії та будинки відпочинку — спочатку у примиській зоні (Пуща-Водиця, Межигір'я, Конча-Заспа під Києвом), згодом — більш вишукані і комфортні у Криму та на Кавказі (переважно у приміщеннях маєтків XIX ст.), а після приєднання Прибалтики — на балтійському узбережжі. Паркани санаторіїв та будинків відпочинку сягали чотирьох-шести метрів і охоронялися особливим підрозділом НКВС, а пізніше КДБ. До лікарень шостого управління у Теофанії, а також до закритих їдалень, де вартість обіду з п'яти-шести страв у 1960–1970-ті не перевищувала карбованця, стороннім особам вхід було суворо заборонено, бо це могло стати причиною незадоволення чинною владою.

Мине зовсім небагато часу і вся країна дружно заспіває: «Вместе — дружная семья! В слове “мы” — сто тысяч “я”...». Так і співали ж недарма. Підґрунтя масового психозу готувалося протягом трьох десятиліть. Підвалини образу «світлого майбутнього» закладалися у 1930-ті, а технологія «праці з населенням» була зовсім і не радянським винаходом. Гітлер, Муссоліні, Франко також полюбили з'являтися серед людей. Муссоліні перевдягався у скромний одяг і їздив нічними дорогами Італії, роздивляючись, як живе країна, влаштовував зустрічі з народом. Фотографія Гітлера з дівчинкою стала у Німеччині майже хрестоматійною. Зрозуміло, що це могла бути будь-чия доня, а факт міг трапитися будь-де. Це був образ раннього Гітлера. Пізніше, наприкінці війни, з'явилась ще одна агітка — фото, на якому дуже постарілий фюрер торкається долонею щоки хлопчика з гітлер'югенду — юнацького військового загону.

Позасвідомо любов до вождя — один з найбільш складних аспектів побудови покірного суспільства. Мистецтво радянського періоду від перемоги реалізму початку 30-х і особливо зі змужнілим соціалістичним реалізмом 1940–1950-х конструє новий образ героя. Першим героєм стає Сталін. Звичайно, спочатку був Ленін, але прожив він зовсім мало при радянській владі, і хоча скульптор Андреев та живописець Бродський встигли зробити натурні зображення, митці після його смерті свідомо чи підсвідомо залишають його на другому плані: Ленін не повинен бути розумнішим, кращим, красивішим за діючого вождя. (Усі ці риси вождь світового пролетаріату здобуде пізніше, після проголошення культу особи Сталіна, у всіх можливих видах, підвидах образотворчих мистецтв та літератури.) А під час правління Йосифа Віссаріоновича закохатися у лідера держави почесно! Пізніше знайомий профільтатуєватимуть на грудях, коло серця, хоча від смерті це нікого не врятує. Зомбіювання людських почуттів — процес, що матиме найважливіші наслідки у вихованні нової радянської людини. Так, в СРСР серед комсомольської молоді, а в Німеччині — серед членів гітлер'югенду любов відповідно до Сталіна і до Гітлера мала визначальне значення у вихованні патріотизму, спонукала до безстрашних подвигів під час війни, коли молоді люди йшли на смерть, вигукуючи ім'я керівника держави.

У створенні образу керманіча-надлюдини велику роль відіграє живопис, а під час війни ще більш значущим і впливовішим стає плакат. Та найбільш впливовою силою масового зомбування залишалась література.

Сьогодні мистецтвознавці та культурологи України стримано цікавляться реалістичними творами 1930–1970-х. Напевне, правим був Борис Лобановський, який ще наприкінці 1990-х пророкував, що «соцреалізм, дбайливо викоханий у тепличних умовах радянського тоталітаризму, наказав довго жити». А найпершою і найголовнішою ознакою нового часу і нового суспільства стало те, що митці вже перестали боятися. Соціалістичний реалізм сталінсько-брежнєвського зразка трансформувався в академічний напрям зображення дійсності без політичної складової. І сьогодні, у 2014 році, на художніх виставках є достатня кількість реалістичних

творів, але ніхто вже цей напрям не називає «соціалістичним». Більше того, підсвідомість творців старшого покоління відображала дійсність згаданого періоду кризь потаємні, сховані почуття пригніченого, знищеного і заляканого митця. Страх фізичного знищення ніколи не давав можливості таланту розкритися повністю. Ідеологічний пресинг впливав навіть на найміцніших. Недарма серед творчої інтелігенції, особливо повоєнного періоду, була така кількість залежних від алкоголю людей. З медичної точки зору, тут все тривіально і зрозуміло. Тоді ж про це вголос ніхто не говорив. Спогади про репресованого батька, бажання сподобатися на худфондівській художній раді робили з митця подвійного мученика. Стейкими залишалися одиниці. Борючись із системою, київські студенти-однокурсники Ада Рибачук та Володимир Мельниченко їдуть 1954 року на практику на Далеку Північ на маленький острів Колгуєв, що у морі Баренця. А через два роки повертаються до острова, живуть там в тяжких умовах майже рік і роблять свої дипломи. Їхні твори реалістичні, звичайно, у способі виконання, але новаторські у запропонованих темах. Художники привозять понад двісті картин і у стінах КДХІ роблять першу масштабну персональну виставку. Їхні образи — межують із недозволеними, і результатом надтяжкої плідної художньої акції стає стаття без підпису «Искусство не терпит шумихи». Володимир Микита — живописець з Ужгорода — у розмові з автором дослідження у 2000 році, згадуючи кінець 1950-х, зізнався, що мусив малювати картини з комуністичною тематикою, аби не голодувати. Система безжално карала неслухняних. Явні, таємні, підсвідомі чинники ідеологічної війни проти «неслухняних» митців (майже завжди розроблені у кремлівських стінах) сприяли формуванню єдиного шляху в мистецтві. Спочатку боялися втрати, пізніше боялися голоду, вічної можливості залишитися без грошей через відсутність замовлень, що впливало на психіку, примушувало творців залишатися у покорі.

Московський критик Дмитро Пригов виокремлює такі модифікації соціалістичного реалізму: післяреволюційна, непівська, періоду колективізації та індустріалізації до 1934 року, передвоєнна, воєнна, повоєнна, хрущовська, брежневська. Можливо, у полон страху не потрапила лише перша. Про морально-психічні деформації в образотворчому мистецтві України першим на початку нового тисячоліття згадає львівський мистецтвознавець Орест Голубець. Сьогодні ця тема дедалі більше розробляється. З'явилася ціла низка мистецтвознавчих досліджень молодих вчених із кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА. Разом з тим штучний ажіотаж щодо засад соціалістичного реалізму зник. Це цілком нормально, адже мистецтвознавча та культурологічна практики — науки точні. Час усе розставляє на свої місця.

Арендт Х. Джерела тоталітаризму. — К., 2002.

Афанасьєв В. Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві. — К., 1967.

Афанасьєв В. Українське радянське образотворче мистецтво 1917–1941 рр.: Проблеми становлення: Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. — К., 1984.

Белічко Ю. Тема — ідея — образ: Тенденції розвитку сучасного українського образотворчого мистецтва (1945–1972). — К., 1975.

Бойчук М. До перебудови образотворчого фронту: Виступ на Першому пленумі Оргбюро Спілки художників та скульпторів УРСР. — К., 1934.

Веселовська Г. Метод як стиль, а стиль як метод: Формальні пошуки в теорії та практиці соцреалістичної доби (1930–1950) // Український театр ХХ століття. — К., 2003. — С. 276–321.

Владич Л. Майстри плаката: Альбом. — К., 1989.

Гитлер А. Моя боротьба. — Х., 2003.

Голомисток И. Соцреализм и изобразительное искусство // Соцреалистический канон / Сб. статей под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. — СПб., 2000. — С. 134–145.

Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. — Львів, 2001.

Гройс Б. Рождение соцреализма из духа русского авангарда // Вопр. л-ры. — 1992. — № 1. — С. 42–61.

Лагутенко О. Неовізантизм та ідеї сакралізації життя у творчості Михайла Бойчука // Студії мистецтвознавчі. — К., 2003. — № 1. — С. 87–97.

Лобановський Б. Український живопис у лабетах перебудов: від джерел соцреалізму до 1980-х років // Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу. — К., 1998.

Пучков А. А. Сомнения об архитектурном стиле // Пучков А. А. Архитектуроведческие этюды. — К., 1996. — С. 36–52.

Роготченко О. Сьогоднішнє мистецтво здалеку й зблизька // Укр. мистецтво. — 2003. — № 1. — С. 54–55.

Сидор-Гібелінда О. В., Вишеславський Г. А. Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізи сучасного візуального мистецтва України. — Париж; К., 2010.

Соловійов О. Турбулентні шлюзи. — К., 2006.

Анотація. У дослідженні проаналізовані дотичні до образотворчого мистецтва процеси, які формували творчість українських митців між 1930-ми та 1960-ми в Україні.

Ключові слова: соціалістичний реалізм, образотворче мистецтво.

Аннотация. В настоящем исследовании сделан анализ процессов, которые влияли на творчество художников, работавших между 1930-ми и 1960-ми в Украине.

Ключевые слова: социалистический реализм, изобразительное искусство.

Summary. This artistic studies indirect processes that affected the work of artists working between the 1930s and the 1960s in Ukraine.

Keywords: socialist realism art.