

УДК 7.072.3:323(477)"193"(092)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-13>

Юлія ПІВТОРАК

магістр культурології, старший викладач кафедри культурології, Український католицький університет, вул. Козельницька 2а, 415, м. Львів, Україна, 79013

ORCID: 0000-0001-8778-6322

Бібліографічний опис статті: Півторак, Ю. (2023). Андрій Хвиля як мистецький критик, *Fine Art and Culture Studies*, 5, 92–99, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-13>

АНДРІЙ ХВИЛЯ ЯК МИСТЕЦЬКИЙ КРИТИК

Стаття торкається тематики української художньої культури та мистецької критики 1930-х років. Метою статті є означення основних тенденцій формування нового дискурсу української радянської художньої критики та аналіз його загальних характеристик. Матеріалом для дослідження стали публікації у журналі «Образотворче мистецтво. Альманах» 1934 року, автором яких був комісар УРСР Андрій Хвиля. У тоталітарному режимі влада опосередковано та прямо реалізується та відтворюється у дискурсі та не може бути реальною без комунікації, потребує тексту, знань, переконань та ідеології, що її підтримують та відтворюють. У 1930-х радянська тоталітарна мова поступово заповнювала простір української культури: через переклади, редагування, створення нових «ідеологічно правильних» словників. Паралельно відбувався процес створення канону радянської культури, активними учасниками якого були мистецькі критики.

Поява текстів, авторами яких ставали чиновники найвищого рангу й виконували інквізиторські функції, була прикметною для періоду становлення тоталітаризму в Україні, коли сталінське керівництво змінювало соціально-економічні основи суспільства. Особа автора та рівень його владних повноважень забезпечували особливий спосіб сприйняття тексту. Займаючи гібридну позицію у полі культури, яка поєднувала приналежність до владних органів та право на естетичне висловлювання, Хвиля є зразком «подвійного агента», влада якого походить з-поза цього поля, а висловлювання мають ідеологічний характер. З допомогою аналізу зразків індивідуального доробку критика та порівняння його ідеологізованої оцінки творів із їх нейтральним сучасним мистецтвознавчим аналізом, можна зробити висновки про основні тенденції оцінювання художніх творів з позиції влади а не академічного мистецтвознавства, характерні для декади 1930-х, а також про властивості нового дискурсу критики.

Ключові слова: художня критика, радянська, Хвиля, твір, тоталітаризм, мова.

Yuliya PIVTORAK

MA in Cultural Studies, Assistant Professor at the Department of Cultural Studies, Ukrainian Catholic University, 2a Kozelnytska str., Lviv, Ukraine, 79013

ORCID: 0000-0001-8778-6322

To cite this article: Pivtorak, Yu. (2023). Andriy Kkvylia yak mystetskyi krytyk [Andriy Khvyliya as an Art Critic]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 92–99, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-5-13>

ANDRII KHVYLIA AS AN ART CRITIC

The article concerns the topic of Ukrainian artistic culture and art criticism of the 1930s. The article aims to identify the key trends in the formation of a new discourse of Ukrainian Soviet art criticism and to analyze its general characteristics. The research is conducted on the material of the publications in the "Fine art. Almanac" magazine of 1934, authored by the Ukrainian SSR education commissar Andrii Khvyliya. In a totalitarian regime, power is indirectly and directly realized and reproduced in discourse and cannot be real without communication, it requires text, knowledge, beliefs and ideology that support and reproduce it. In the 1930s, the Soviet totalitarian language was gradually filling the space of Ukrainian culture: through translations, editing, and the creation of new "ideologically correct" dictionaries. Alongside, the process of creating a canon of Soviet culture took place, in which art critics were active participants.

The appearance of texts authored by officials of the highest rank and performing inquisitorial functions was characteristic of the period of formation of totalitarianism in Ukraine, when Stalin's leadership changed the socio-economic foundations of society. The personality of the author and the level of his authority ensured a specific form of text perception.

Occupying a hybrid position in the field of culture, which combined belonging to the authorities and the right to aesthetic expression, Khvyliya is an example of a "double agent", whose power comes from outside this field, and the statements

are ideological in nature. By analyzing samples of the critic's individual work and comparing his ideological evaluation of the works with their neutral art analysis, it is possible to draw conclusions about the key tendencies of art evaluation from the position of the authorities rather than academic art criticism, distinctive for the decade of the 1930s, as well as the properties of the emerging art critical discourse.

Key words: Art criticism, Soviet, Khvyliya, artwork, totalitarianism, language.

Декада 1930-х – один із найдраматичніших періодів історії України та українського мистецтва зокрема. Саме тоді було покладено край розвиткові авангардних течій у мистецтві та вільній мистецтвознавчій пресі, це був початок розвитку соціалістичного реалізму та специфічної мови художньої критики, що описувала візуальні мистецтва та й усі інші мистецькі форми.

Дослідження мистецької критики 1930-х років (наприклад монографія Михайла Криволапова (Криволапов, 2006) дозволяє простежити і окреслити основні напрямки розвитку мистецтва і способів його оцінки – визначити найсуттєвіші ознаки формування образотворчої культури і її осмислення художньою критикою.

Сторінки мистецтвознавчої періодики стали у 1930-ті роки платформою для діяльності радянської мистецької критики, а самі видання перетворилися на інструмент впровадження нових методологічних вказівок згори, критеріїв оцінки мистецьких творів та, часто, вироків митцям. На шпальтах київських фахових часописів «Малярство і скульптура» та «Образотворче мистецтво» велася полеміка, яка, по суті, була не дискусією, а масованою, спочатку прихованою, а потім все більше і більше явною і незаперечною пропагандою, яка переросла у явний відкритий ідеологічний тиск, що з часом обернувся нищівною боротьбою з «формалізмом» та «українським буржуазним націоналізмом».

На особливу увагу тут заслуговують публікації Андрія Хвилі (псевдонім Андрія Олінтера (1898–1938), що певний час був головним редактором журналу «Малярство і скульптура» і активним автором «Образотворчого мистецтва»). Інтерес дослідників до особи Хвилі здебільшого пов'язаний з його участю у редакції українського правопису, що наближала українську мову до російської (1933 р.) та активною позицією у боротьбі проти українського націоналізму, яка призвела до фізичного знищення багатьох діячів української культури часів Павла Постишева.

Актуальність даного дослідження пов'язана з тим, що матеріалом для нього є художньо-критичні тексти Хвилі, які ще не ставали предметом спеціального аналізу. Вони є важливим джерелом для аналізу художньої критики 1930-х а також її співвідношення із полем влади. Аналіз персонального доробку Андрія Хвилі як мистецького критика, на основі текстів, розміщених у альманасі «Образотворче мистецтво» та стосуються малярства, є важливим матеріалом, на основі якого можна робити висновки щодо способу оцінки мистецьких творів з позиції комуністичної партії та трансформації мови художньої критики у Радянській Україні 1930-х.

Андрій Хвиля увійшов в історію українського 20-го століття як активний утверджувач сталінського тоталітаризму. Він очолював кампанії проти української інтелігенції, зокрема С. Єфремова, М. Грушевського, О. Шумського, М. Хвильового, М. Скрипника і, зрештою, сам був розстріляний 1937 р. (Юренко, 2013). За висновками дослідника діяльності радянської номенклатури в Україні 20–30-х років М. Виговського – Хвиля виконував функції владного політцензора, чия публіцистична продуктивність вражала – він значно перевершив інших партійних функціонерів свого часу (Виговський, 2006, с. 25). Дослідниця Наталія Годун пише: «Він встигав писати і видавати брошури з національного питання в Україні, брати участь у «дискусіях» стосовно перспектив розвитку літератури» (Годун, 2006, с. 156).

Андрій Хвиля був одним із тих, хто активно формував і відтворював тоталітарний дискурс українською мовою – робить висновок Наталія Ясакова (Ясакова, 2019, с. 101)

Хвиля був представником того типу радянської людини, що її можна назвати більшовицьким кар'єристом. З 1933 р. по 1936 р. А. Хвиля виконував обов'язки першого заступника наркома освіти УСРР, в 1936–1937 рр. – начальника управління у справах мистецтва при Раднаркомі УСРР. Слід відзначити, що А. Хвиля був не лише одним із фундаторів нової соціалістичної культури, а й посідав не менш значне місце

у створенні «держави-казарми», того нелюдського репресивного механізму, активним ідеологічним рупором, а часто і привідним пасом якого він був, ставши потім і сам його жертвою (8 лютого 1938 р. Військова колегія Верховного Суду СРСР засудила А. Хвилю як одного із «організаторів і керівників антирадянської націонал-фашистської диверсійно-терористичної організації на Україні, яка своєю метою ставила повалення Радянської влади» і «агента польської розвідки» до страти) (Юренко, с. 56).

Комісар Андрій Хвиля був активним автором українських часописів «Малярство і скульптура», а згодом «Образотворче мистецтво». Впливовість його текстів була пов'язана з тим, що вони здебільшого, були аристократичною точкою зору партії та її позиції щодо певних персоналій тогочасного мистецького поля. Перу Хвилі належать як статті з теорії та історії українського мистецтва так і аналітичні, інформаційним приводом яких були виставки певних художників.

Оскільки він займав вагоме положення у партійному апараті, його формулювання, як мистецького критика, могли претендувати на ситуативну істину в першій інстанції і мали прямий вплив на функціонування мистецького світу та долі окремих людей. Поява самих текстів на сторінках мистецтвознавчих періодичних видань була знаком, бо ситуація була вирішена наперед (роботам художника з яким «вела боротьбу» партія не могло бути дано позитивної критичної оцінки), та все ж варто уваги те, якими засобами будувалася аргументація засудження того чи іншого мистецького твору.

В особі Хвилі бачимо яскравий приклад того, як функціонувала постать «мистецького критика» в тоталітарному СРСР – згідно із теорією П'єра Бурдьє (Bourdieu, 1994) у полі художньої продукції він був «подвійним агентом», тобто водночас належав до поля політики і до мистецького поля. Це мало безпосередній відбиток у критичних текстах, які у 1930-х роках почали послуговуватися мовою політичної пропаганди і набувати рис радше політичної публіцистики ніж мистецтвознавчого аналізу.

Розглянемо кілька прикладів критичних оцінок Андрія Хвилі, розміщених у першому числі Альманаху «Образотворче мистецтво», який виходив у Харкові у 1934 році під редакцією мистецтвознавця Євгена Холостенка.



Наприклад: «Ось ілюстрація до Шевченкової «Катерини» Василя Седляра. Ми бачимо тут якісь неприродні рухи, бачимо одяг, який нагадує одяг українських магнаток. Ми бачимо ігнорацію обличчя. Ця картинка являє собою сіру пляму яка нічого не дає, не відтворює доби про яку писав Шевченко. Ця ілюстрація говорить про те, що автор повністю ігнорує добу про яку писав Шевченко» (Хвиля, 1934, с. 91).

Текст критика нічого не говорить про сам твір, випускає з уваги будь-які художні характеристики. Негативний тон та звинувачувальна інтонація акцентує: «неприродні рухи», «ігнорацію обличчя», «ігнорування доби в яку писав Шевченко» – відхід від зображальних засобів і канонів реалізму, «одяг нагадує одяг український магнаток» – натяк на зображення української шляхти, національної інтелігенції – величезний крок у напрямку «буржуазного націоналізму» у якому згодом було звинувачено В. Седляра.

Текст А. Хвилі, імітуючи оцінку художнього критика, виконував роль вироку авторові розглянутої роботи – 1936 року В. Седляра разом з іншими учнями Михайла Бойчука було заарештовано і звинувачено у створенні націонал-фашистської терористичної організації яка планувала терористичні акти проти керівників ВКП(б) і радянського уряду, а також мала тісні

зв'язки з «контрреволюціонерами». По довгих допитах І. Падалка та В. Седляр змушені були визнати, що займали «провідне місце в контрреволюційній фашистській групі Бойчука», що було рівноцінно смертному вироку. 13 липня 1937 року закрите судове засідання Військової Колегії Верховного Суду СРСР засудило митців до розстрілу з конфіскацією майна, того ж дня вирок було виконано – М. Бойчука, І. Падалку та В. Седляра було розстріляно, їх роботи було переважно знищено. Художників було реабілітовано за двадцять років – 1 лютого 1958-го (Енциклопедія українознавства, 1994, с. 187).

Він не був єдиним бойчукістом, що у своїй творчості звертався до «шевченківської» теми. Іван Падалка був автором праці «Тарас Шевченко – художник», опублікованої у журналі «Нове мистецтво», № 10 (19) за 1926 рік, у техніці лубка художник працював над композиціями на тематику «Кобзаря», деякі роботи виконує Оксана Павленко, портрет Шевченка було виконано у техніці фрески у розписах Селянського санаторію ім. ВУЦВК в Одесі на Хаджибейському лимані.

У 1916–1917 роках Василь Седляр навчався у Київському художньому училищі, пізніше, у 192–1922 роках, у Київському інституті пластичних мистецтв (у М. Бойчука), після чого викладав у Межигірському художньо-керамічному технікумі (1923–1928), Межигірському технологічному інституті кераміки й скла (1928–1930), Київському художньому інституті (1930–1936). Василь Седляр брав участь у розписах Луцьких казарм (1919) та Інституту пластичних мистецтв (тепер Українська Академія мистецтв), Межигірського художньо-керамічного технікуму (обидва – 1924), Червонозаводського театру в Харкові (1935–1936). Був автором статей на мистецькі теми у журналах «Нове Мистецтво», «Критика», «Авангард», видавництвах АХРР і АРМУ у 1926–1930-х роках. (Енциклопедія українознавства, 1994, с. 187)

Манері художника властива динамічність і простота – сміливість широкої лінії, якою він моделює найрізноманітніші зображення.

«Катерина» В. Седляра – одна з багатьох його ілюстрацій до «Кобзаря» Т. Шевченка, що вийшов друком 1930-го року. Варто насамперед зазначити, що це – сміливий крок вбік від романтичної традиції зображення персонажів Шевченка та «шевченківських тем». Вона позбавлена солодкавості і конкретності романтичних «катерин» – своїх типологічних попередниць. У графіці В. Седляра героїня промальована узагальнено, динамічна лінія передає рух (поворот тіла, голови), широкими і вільними лініями дано пейзаж і простір. Вцілому композиція врівноважена широкими темними лініями у нижній та верхній частинах.

Цікаво зазначити, що приведений текст розміщено в альманасі, в якому В. Седляр вважається редактором – його ім'я зазначене на титульному аркуші альманаху.

Наступна робота, якій присвятив критичний текст А. Хвиля – це живопис «Гарба» (олія, полотно) художник Вадим Меллер: «В гарбу запряжені воли. В гарбі їде чумак по дорозі. Але коли глянути на цю картину то взагалі неможливо розібрати з якого боку воли, з якого гарба і чи взагалі є там гарба, чи є воли, чи є чумак і чи взагалі є там жива істота. Є лише натяк на колеса а далі взагалі нічого не видно» (Хвиля, 1934, с. 92).

Критик інтерпретує текстову назву роботи, виконуючи роботу вище розглянутого опису, текст «переказує зміст» роботи, перекладаючи візуальний текст нарративом; і вказуючи на недотримання художником правил реалістичного зображення (неможливо розібрати, нічого не видно – неможливо написати такий текст).



Ім'я Вадима Меллера фігурує поруч із терміном «ар деко», але пік творчості художника і сценографа пов'язують із конструктивізмом – течією, найбільш популярною у період революційної ейфорії.

Течія ар-деко у декоративному мистецтві першої половини ХХ століття проявилася в архітектурі, моді та живописі. Вона являла собою синтез модерну та неокласицизму. Її характерними рисами є строга закономірність, етнічні геометричні узори, розкіш, шик, використання дорогих матеріалів (слонова кістка, крокодиляча шкіра, алюміній, рідкісні породи дерева).

Сам термін «ар деко» виник після проведення у 1925 році Міжнародної виставки декоративного та промислового мистецтва («Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes») (Sternau, с. 9). Золотою медаллю цієї виставки було нагороджено Вадима Меллера за оформлення спектаклю у театрі «Березіль» (Коломієць, 2019, с. 71).

Вадиму Меллеру була близька орієнтація на соціально-перетворюючі процеси. Співпрацюючи з Лесем Курбасом (з 1922 року), Меллер пережив період захопленості агітвидовищами, що було властиво «лівим» художникам у 1920-ті. (Коломієць, 80) Робота з Лесем Курбасом була важкою провиною для художника у названий період, вагомою причиною для такого типу відгуків критиків. З арештом Курбаса «епоха експерименту» для Меллера закінчилася і він став консервативнішим у своїх сценографіях, відповідаючи стилеві соціалістичного реалізму. До 1945 року Вадим Меллер залишався головним художником Харківського театру ім. Т. Шевченка, який до 1934 року називався «Березіль». У повоєнному Києві Меллер займав посаду директора Інституту монументального живопису і скульптури при Академії архітектури Української СРСР (1946–1948) – 1948-го року звільнений через звинувачення у космополітизмі (Бібліотека українського мистецтва).

Картина Меллера «Гарба» композиційно структурована навколо центральної діагоналі на площині, з якою співпадає зображення центральної осі воза – гарби. Такий вибір тематики роботи характерний як для стилю ар деко, так і для авангарду – обидва напрямки шукали джерел натхнення у народному мис-

тецтві, темах та орнаментиці. Елементи орнаментів присутні у роботі у правому верхньому та лівому нижньому кутах, що ще раз балансує роботу. Такий геометричний принцип побудови також характерний для стилю ар деко. Симетрично, навколо візуальної осі роботи, збалансовано умовні зображення волів та коліс воза – погляд художника кинуте ніби згори донизу – на возі – фігурка чумака. Перспективу роботи задано відкритим, світлим верхнім правим кутком, у якому розміщено зображення ще одного вола – як цитату з народного наївного малярства.

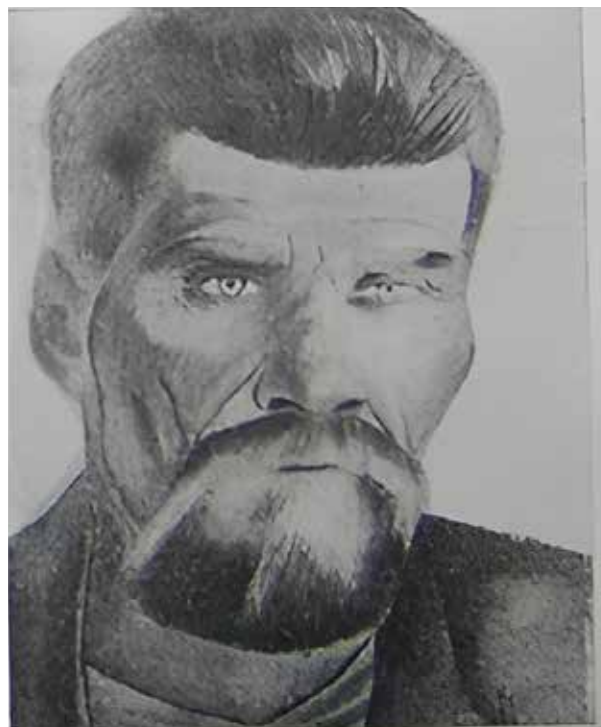
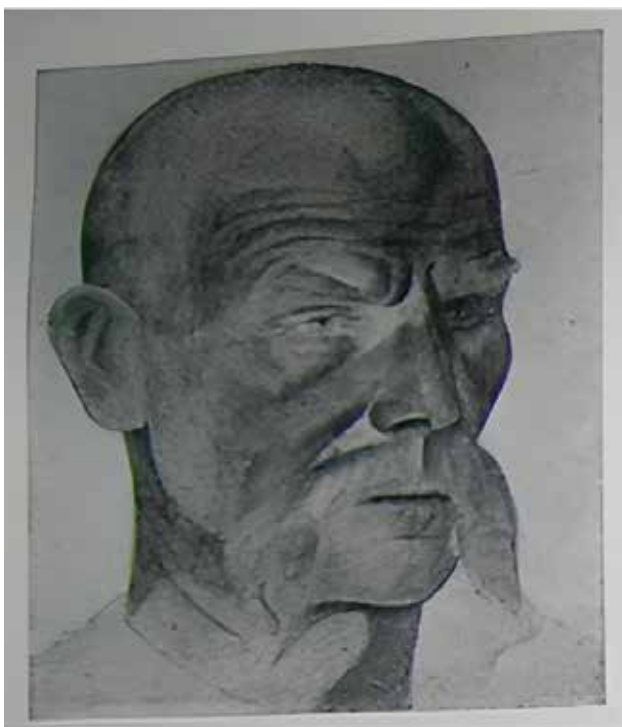
Знову текст А. Хвилі: «Хіба типові для колгоспників-ударників ті обличчя, що їх дав тов. Комашка у своїх роботах-портретах колгоспників? Це якісь дегенеративні обличчя, що аж ніяк не відбивають правдивого обличчя колгоспника-ударника, а навпаки, складають про нього шкідливу уяву.»

Крім того самого звинувачення у відході від правил реалізму (неправдивість, «дегенеративність» образу), художникові закидається відсутність «типовості» у його роботах та злочинні наміри – представити радянського колгоспника-ударника у невідомому, шкідливому для (іміджу) держави, світлі.

Антон Комашка – художник і мистецтвознавець, член АХЧУ-ВУАПМІТ, автор брошури «За пролетарську гегемонію в мистецтві» (Комашка, 1930).

Творча практика української асоціації (художників Червоної України) свідчить про те, що тут не сприймали ні «художнього документалізму» ні «героїчного реалізму» АХРР, з якою її постійно асоціювали. Новітні трансформації реалістичного малярства, провідні митці АХЧУ, виховані переважно російською академічною школою (Ф. Кричевський, Г. Світлицький, К. Трохименко та ін.) розширювали, використовували досягнення імпресіонізму, стилістики модерну та символізму. Реалістичний підхід у них поєднувався з певною умовністю (монументалізація форм в характеристичі образу нового героя), зі зверненням до художньої метафори у відображенні негативних сторін перебігу подій, що розгорталися (Мельникова, 2007, с. 9).

Портрети колгоспників робіт А. Комашки є серією чоловічих портретів різних типажів, колгоспників у яких вказує назва. Основну



частину полотен займає зображення облич. Ці обличчя зображено монументально, риси узагальнено та прорисовано різко. Фон картин світлий, що підкреслює масивність, суворість зображення. Риси облич, зображених чоловіків, – грубі, їх одяг – простий. Підкреслена різкість (як скульптурність, різьбленість) зображення й стала предметом критики А. Хвилі. Можна відзначити героїзацію образу радянського колгоспника, що мало б поставити художника поза загрозою бути сильно розкритикованим, адже в його роботах було витримано стиль соціалістичного реалізму.

Художник Мануїл Шехтман, робота «Бідність і родючість»: «Лише фантазія самого хворого порнографіста може дійти до такого втілення цих образів як це зробив Шехтман у своїй картині. Коли взяти його картини «Євреї на землі» – то це теж не мистецький твір, а карикатура. І в одній і в другій картині показані дегенеративні постаті, що так і тхнуть антисемітизмом» (Хвиля, 1934, с. 112).

При порівнянні двох картин митця (репродукції другої навіть немає у журналі, де розміщено статтю), критик робить висновок про «дегенеративність» (недотримання канону реалістичного зображення, в нейтральних термінах – умовність) образів, зображених героїв, а, оскільки зображено євреїв, то критик прямо

пояснює цей висновок антисемітизмом автора. Цікавим є формулювання «тхнуть антисемітизмом», що перегукується із численними медичними метафорами, властивими політичному дискурсові вказаного часу. Оцінка твору переноситься на персоналію автора, якого іменується «хворим порнографістом». Картині взагалі відмовляється у статусі мистецького твору: «це не мистецький твір, а карикатура».



Мануїл Шехтман у 1922–1926 роках вчився у Київському художньому інституті у майстерні М.Бойчука, що, безперечно, було сильною підставою для підозріливого до нього ставлення з боку влади у подальші роки. У 1928 році у складі бригади «бойчукістів» він брав участь у створенні розписів Селянського санаторію в Одесі (фрески «На панцині» і «Свято урожаю» не збереглися). У 1926 році Шехтман став членом Асоціації революційного мистецтва України, брав участь у ряді її виставок, його роботи неодноразово експонувалися на всесоюзних та міжнародних виставках (Бьенале, Венеція, 1930; виставка радянського мистецтва, Цюріх, 1931, Токіо, 1932). До початку 1930-х років М.Шехтман активно співпрацював з єврейськими культурними організаціями, викладав рисунок у київській художньо-промисловій школі при товаристві «Культур-Ліге». З 1928-го року завідував постановочною частиною Київського єврейського театру робітничої молоді («Югарт») та оформив ряд спектаклів («Голдшпінер» за Шолом-Алейхером, «Степ» за Н.Лурьє та інші)

З початком розгромної компанії проти М. Бойчука його було усунуто з усіх посад – паралельно відбувалася груба ліквідація єврейських культурних установ. 1934 року М. Шехтман був змушений переїхати до Москви, де працював у бригаді з оформлення святкових парадів та парків. У 1939-му М. Шехтман оформив спектакль ГОСЕТа «Гершелє Острополер» за п'єсою М. Гершензона. (Бібліотека українського мистецтва).

Педагогічні методи та художня концепція, фундамент якої складала ідея створення сучасної національної художньої форми на основі творчого переосмислення мистецтва раннього італійського Відродження та Візантії, а також українського мистецтва 16–18 століття, мали величезний вплив на творчість М.Шехтмана. Чутливість його вчителя (М. Бойчука) до проблем національного в мистецтві, інтерес до давньосхідної пластики, були суголосні єврейському самовідчуттю самого М. Шехтмана. Йому вдалося створити оригінальний синтез

художніх прийомів, характерних для школи бойчукістів (робота переважно темперою, статуарність і монументальність форми, локальний відкритий колір) та єврейської тематики.

Зображення у роботі М. Шехтмана «Бідність і плодючість» – площинні, робота виконана під впливом образотворчих принципів школи Бойчука. Вона чітко центрована широкою світлою площиною живота жінки (яка символізує плодючість) та обірваних штанів чоловіка (бідність), й від цього центра збудовано решту композиції. Зображення поділене на дві половини: ліва, із темним верхнім кутом, де візуально домінує монументальне зображення тіла жінки, схиленої над немовлям, – насичена деталями – дитячі обличчя, фігурки на передньому плані; права ж, задана вертикаллю чоловічої фігури у лахмітті (алегорія бідності), – пустельна на контрасті. Позиція М. Шехтмана як саме єврейського художника дозволяє інтерпретувати «Бідність і плодючість» як роботу, у якій використовуються елементи візуальної мови, властивої єврейському мистецтву – характерні риси обличчя, деталі одягу (шапка на чоловікові). У широкому сенсі – ця картина є прикладом поєднання візуальної мови, запропонованої М. Бойчуком та єврейської тематики, що, власне й характеризує творчість М. Шехтмана.

Розглянувши критичні тексти, що містять оцінку художніх творів ряду митців 1930-х років, можна зробити такі висновки. Часто оціночні судження критика, або особи, що виконувала цю роль, не мали нічого спільного із академічним мистецтвознавством. Оскільки сфера критики перебувала під впливом політики, то мова критики насичувалась політичною лексикою. Загальноприйнята модель критики передбачала наратив, що «переказував» візуальний твір вербальними засобами. Твори, не написані у реалістичній манері, яким не підходить цей спосіб, засуджувалися як «незрозумілі», «дегенеративні», «порнографічні». У приведених прикладах бачимо механізм цькування художників, невігідних владі, що відмовлялися приймати соціалістичний реалізм як метод.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Годун Н.І. Політична діяльність А. Хвилі в УСРР (1926–1936): функції і завдання головного цензора. *Проблеми історії України: факти, судження, пошуки*. 2006. Вип. 15, с. 155–167.
2. Коломієць Р. Лесь Курбас. Харків, 2019. С. 70–90.

3. Комашко А. За пролетарську гегемонію у просторовому мистецтві: процеси мистецького руху в УСРР відбудовного періоду. Шляхи розвитку просторового мистецтва реконструктивного періоду. Харків. 1931.
4. Криволапов М.О. Про мистецтво та художню критику України ХХ століття. Київ, 2006. 268 с.
5. Меллер Вадим. *Бібліотека українського мистецтва*. URL: <https://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/meller-vadim/> (дата звернення 7.11.2023)
6. Мельникова У.П. Мистецькі об'єднання в Україні 1920-х – поч. 1930-х років (теоретичні засади та творча практика) : автореферат дисертації...кандидат мистецтвознавства : 17.00.05. Харків, 2007. 20 с.
7. Седляр Василь. *Енциклопедія українознавства*, Київ. 1994, с. 187.
8. Хвиля А.А. Образотворчий фронт. *Образотворче мистецтво. Альманах I*. 1934. № 1, с. 81–115.
9. Шехтман Мануїл. *Бібліотека українського мистецтва*. URL: <https://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/shehtman-manuyil/> (дата звернення 7.11.2023)
10. Юренко О.П. Хвиля Андрій Ананійович. *Енциклопедія історії України*, Т.10. Київ, 2013. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Khvyliya_A (дата звернення 06.11.2023)
11. Ясакова Н.Ю. Мова тоталітаризму в дзеркалі одного тексту: стаття Андрія Хвилі «Від ухилу – у прірву». *Мова: класичне – модерне – постмодерне*. 2019. Вип. 5, с. 98–113.
12. Bourdieu P. The Field of Cultural Production. New York. 1994. P. 29–74.
13. Sternau S. Art Deco: Flights of Artistic Fancy, Todtri Book Publishers, 1997, p. 9.

REFERENCES:

1. Hodun N.I. Politychna diialnist A. Khvyli v USSR (1926–1936): funktsii i zavdannia holovnoho tsenzora [Andrii Khvyliya's political agency in the USSR: functions and objectives of the chief censor]. *Problemy istorii Ukrainy: fakty, sudzhennia, poshuky*. 2006. Vyp. 15, s. 155–167. [in Ukrainian]
2. Kolomiets R. Les Kurbas. Kharkiv, 2019. S. 70–90. [in Ukrainian]
3. Komashko A. Za proletarsku hehemoniiu u prostorovomu mystetstvi: protsesy mystetskoho rukhu v USSR vidbudovnoho periodu. Shliakhy rozvytku prostorovoho mystetstva rekonstruktyvnoho periodu [For the proletarian hegemony in spacial art: USSR art movement processes of the reconstruction period]. Kharkiv. 1931. [in Ukrainian]
4. Kryvolapov M.O. Pro mystetstvo ta khudozhniu krytyku Ukrainy 20 stolittia [Of the art and art criticism of the 20 century Ukraine]. Kyiv, 2006. 268 s. [in Ukrainian]
5. Meller Vadym. *Biblioteka ukrainskoho mystetstva*. URL: <https://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/meller-vadim/> (date of access 7.11.2023) [in Ukrainian]
6. Melnykova U.P. Mystetski obiednannia v Ukraini 1920-kh – poch. 1930-kh rokiv (teoretychni zasady ta tvorcha praktyka) [Artistic unions in Ukraine of 1920-s – early 1930-ies] : avtoreferat dysertatsii...kandydat mystetstvoznavstva : 17.00.05. Kharkiv, 2007. 20 s. [in Ukrainian]
7. Sedliar Vasyi. *Entsyklopediia ukrainoznavstva*, Kyiv. 1994, s. 187. [in Ukrainian]
8. Khvyliya A.A. Obrazotvorchyi front [The artistic front]. *Obrazotvorche mystetstvo. Almanakh I*. 1934. № 1, c. 81–115. [in Ukrainian]
9. Shekhtman Manuil. *Biblioteka ukrainskoho mystetstva*. URL : <https://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/shehtman-manuyil/> (date of access 7.11.2023). [in Ukrainian]
10. Yurenko O.P. Khvyliya Andrii Ananiiovych. *Entsyklopediia istorii Ukrainy*, Т.10. Kyiv, 2013. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Khvyliya_A (date of access 06.11.2023). [in Ukrainian]
11. Yasakova N.Y. Mova totalitaryzmu v dzerkali odnogo tekstu: stattia Andriia Khvyli «Vid ukhyly – u prirvu» [The language of totalitarianism in the mirror of one text: the article «From inclination into the abyss» by Andrii Khvyliya]. *Mova: klasychne – moderne – postmoderne*. 2019. Vyp. 5, s. 98–113. [in Ukrainian]
12. Bourdieu P. The Field of Cultural Production. New York. 1994, p. 29–74.
13. Sternau S. Art Deco: Flights of Artistic Fancy, Todtri Book Publishers, 1997, p. 9.