

2. KAMINSCHUK, T. P. (ed.) (2012) *Poriadok otsyfovuvannia fonodokumentiv*. Kyiv: Central State CinePhotoPhono Archives of Ukraine named after G. S. Pshenychnyi.

3. HOLENKO, L. A. (ed.) (2011) *Poriadok otsyfovuvannia fotodokumentiv*. Kyiv: Central State CinePhotoPhono Archives of Ukraine named after G. S. Pshenychnyi.

4. SCHÜLLER, D. (ed.) (2005) *The Safeguarding of the Audio Heritage: Ethics, Principles and Preservation Strategy*. Version 3, December 2005 [Online]. Available from: http://www.iasa-web.org/special_publications/IASA_TC03/IASA_TC03.pdf [Accessed 07th March 2016].

5. WENGSTRÖM, J. (2013) Access to film heritage in the digital era – Challenges and opportunities. *Nordisk kulturpolitisk tidskrift*. 16 (1), 125-137.

Надійшла до редколегії 19.07.16

T. Yemelianova, Ph.D. in History
Central CinePhotoPhono Archives of Ukraine
named after G. S. Pshenychnyi, Kyiv, Ukraine

AUDIOVISUAL COLLECTIONS: DIGITIZATION AND ACCESS (AS EXEMPLIFIED IN THE CENTRAL STATE CINEPHOTOPHONO ARCHIVES OF UKRAINE NAMED AFTER G. S. PSHENYCHNYI)

In this paper, we have presented the experience of the Central State CinePhotoPhono Archives of Ukraine named after G. S. Pshenychnyi on archiving and updating of audiovisual collections in the digital environment. Digitization of documents was considered to be one of the priority directions in the field of preservation and access to the archival collections. This scientific work highlights the basic methodological and technological solutions on making digital copies of documents and fund formation. There was shown the main role of online publications and virtual exhibitions in updating audiovisual collections. The condition and prospects of electronic catalogues creation in order to respond rapidly and effectively to user's requests were defined and the main features of the electronic film and video catalogue described. We drafted proposals on priority tasks which are necessary for the formation of complex digital resources of audiovisual heritage. We also emphasized the need for professional review and improving the legislative framework. Special emphasis was made on the advisability of elaborating and adopting of financially supported national program for preservation of digital heritage focusing on the interaction between archives, libraries and museums that would contribute to the reconstruction scattered between these institutions audiovisual segment and could prevented unnecessary duplication of documentary resources.

Keywords: audiovisual collections, digitalization, access, Central CinePhotoPhono Archives of Ukraine named after G. S. Pshenychnyi.

УДК 008:821.161.2 "19"

С. Ковбасюк, канд. іст. наук
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ЄВРОПЕЙСЬКИЙ КОНТЕКСТ "УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ": МІЖ МИСТЕЦТВОМ ТА ІДЕОЛОГІЄЮ

У цій статті аналізується шляхи розвитку мистецтва "українського авангарду" у європейському контексті. Особлива увага була присвячена розкриттю ролі політичного фактору в художній еволюції авангарду. Послідовно розкриваються європейські витоки українського авангарду, порівнюються ідейна основа та особливості формування і функціонування двох осередків мистецької освіти в Німеччині та Україні (школа "Баухаус" та Київський художній інститут), аналізуються причини переслідування художників авангардистів у нацистській Німеччині та тоталітарному Радянському Союзу.

Встановлено, що український авангард, як колись до того українське бароко, був яскравим проявом європейського цивілізаційного вибору, який у 1930-тих роках був придушений радянською владою. Ця еволюція стосунків, властива і для розглянутого нами "Баухаусу", дуже характеристична: у часи відносної гнучкості радянської влади та "золотих 20-тих" Веймарської республіки, авангард та політика були нероздільні, доповнюючи та підтримуючи одне одного. Коли ж на зміну існуючим владним структурам прийшли тоталітарні режими, митці авангарду були репресовані, або змушені емігрувати. Їх мистецтво було засуджене як "дегенеративне" і в нацистській Німеччині, і в Радянському союзі. На зміну кубізму, конструктивізму, супрематизму та кубофутуризму прийшла тоталітарна естетика – "соц. реалізм", який на довгі десятиліття ствердився в якості партійно схваленого, офіційного мистецтва.

Ключові слова: український авангард, Баухаус, конструктивізм, кубофутуризм, супрематизм.

Перша третина ХХ ст. стала для України часом радикальних змін чи не у всіх сферах суспільного життя: початок активної індустріалізації, Перша Світова війна, державний переворот, національно-визвольні змагання та, зрештою, встановлення радянської влади. Політичні та соціальні потрясіння не могли не вплинути і на мистецтво: саме у цей період пережив становлення та розквіт так званий "український авангард". Цей дуже широкий термін, введений у обіг паризьким мистецтвознавцем болгарського походження Андрієм Наконим, охоплює різні мистецькі течії та стилі 1910 – 1930-х років: кубізм, кубофутуризм, футуризм, конструктивізм, абстракціонізм тощо. Митці прагнули розробити нову художню мову, яка була б адекватна "новій людині" часу технічного прогресу та оновленого державного устрою.

У цій статті ми хотіли б дослідити європейський контекст українського авангарду. Відповідно до цих інтенцій нами були поставлені наступні завдання: розкрити європейські витоки модернізму в Україні, проаналізувати схожі явища та ідеї в історії європейського та українського авангарду (на прикладі заснування, ідейної основи та діяльності двох осередків мистецької освіти – німецької школи "Баухаус" та Київського художнього

інституту), і, зрештою, з'ясувати причини переслідування митців авангарду в Європі та Україні.

До виставки, організованої у 1973 році вже згадуваним А. Наконим український авангард залишався на маргіналіях досліджень. Останнім часом ця історіографічна лакуна поступово заповнюється науковим доробком мистецтвознавців, культурологів, істориків. Так, у статті Г. Складенко піддається аналізу історико-культурний контекст виникнення українського авангарду [9]. Не менш актуальним видається дослідження Н. П. Чечель комунікативного простору авангарду, тісно пов'язаного зі змінами світовідчуття та стилю [12]. У комплексному дослідженні І. Ю. Прокопчук розкривається вплив образотворчих ідей кубофутуризму, одного з провідних напрямків українського авангарду, на процес мистецького формотворення загалом [7]. Важливою для нас також є праця В. В. Вовкуна, присвячена аналізу українського авангарду в контексті західноєвропейських культуротворчих процесів 1910 – 1930-тих років [2]. В дослідженнях українського авангарду варто також відзначити регіональний вимір: так, у ґрунтовній статті Н. Титаренко розкриваються особливості "харківського обличчя" українського авангарду, адже Харків подару-

вав авангарду таких видатних митців як В. Єрмілова, Б. Косарева та М. Синякову [10].

Із самого початку український авангард був європейським цивілізаційним вибором. Джерелом авангарду був всеохоплюючий модернізм – міжнародний рух, який виник наприкінці XIX ст.: його головною ідеєю був розрив з традиціями, в першу чергу з традиціями академізму та реалізму. Модерністи як від живопису, так і від літератури бажали трансформувати середовище, де вони творили, і новою мовою символів, кольору та форми переосмислити світ. Значний вплив на модерністів здійснив технічний прогрес – поява та поширення фотографії, стрімкий розвиток кіно, відкриття в науці – все це, на їх думку, змушувало шукати нових засобів зображення.

Першою хвилею модернізму стали імпресіонізм, кубізм, абстракціонізм. Її перервала Перша світова війна, що зіштовхнула європейських художників, занурених у проблеми естетики, з реальністю жакіть війни. Тому друга хвиля модерністів 1914 – 1930-их рр. відрізнялась ще більшою радикальністю у розриві з традиціями "прекрасного", а також у бажанні побудувати кращий світ та нову людину. Саме ця утопія стала серцем рухів футуристів, конструктивістів та експресіоністів. Центром розвитку авангарду став Париж, і значній кількості українських митців, яких згодом і почали пов'язувати з рухом українського авангарду, вдалось його відвідати – у різний час в Парижі жили і працювали Олександр Архипенко, Вадим Меллер, Олександра Екстер, Михайло Бойчук, Давид Бурлюк, Володимир Татлін та інші. Вони мали змогу переіняти та переосмислити художні інновації Пікассо, Брака, дадаїстів та абстракціоністів [24].

Ліві ідеї, які до початку XX століття набули великої популярності у європейському суспільстві, виявились привабливими і для митців. Зокрема, ця теза є справедливою для художників-авангардистів, чії радикальні пошуки і бажання порвати з традиційним мистецтвом були співзвучні революційній ідеї комунізму, а також їх ідеї про творення "нової людини" та "нового світу" для неї [14, р. 297-298].

Чимось схожі політичні умови та динаміка художнього розвитку проявилась у створенні мистецьких осередків авангарду, відчутно пов'язаних з комуністичною ідеєю та радянською владою: німецького "Баухаусу" та паризького художнього середовища 1910 – 1920-х років, саме з ними контакти українських митців авангардного спрямування були особливо тісними. Тут ми наведемо лише один приклад взаємодії модерністського мистецтва та комуністичних ідей, який, проте, є вкрай промовистим – німецького "Баухаусу", порівнявши його основні ідеї та алгоритми взаємодії з політикою із досвідом українського авангарду загалом та діяльністю та досягненнями Київського художнього інституту зокрема.

Український осередок сучасного мистецтва та художньої освіти був створений у розпал національно-визвольних змагань 1910-тих років: зусиллями М. Грушевського, Г. Павлуцького та Д. Антоновича наприкінці 1917 року у Києві була створена Українська академія мистецтв [1, с. 12], яка розмістилась у будівлі колишньої Київської духовної семінарії. Офіційне відкриття відбулось 5 грудня 1917 р., після того як Центральна Рада затвердила Статут Академії [8, с. 225-226, 235]. Очолювали Академію видатні українські митці "першої хвилі" модернізму: брати Василь та Федір Кричевські, Григорій Нарбут, Олександр Мурашко, Михайло Бойчук та інші. У перші ж роки існування у ній викладали, окрім згаданих ректорів, такі митці як Микола Бурачек, Михайло Жук, Юрій Нарбут тощо. У 1922 році Академію радянською владою було перейменовано на Київський інститут пластичних мистецтв, а у 1924 р., після об'єд-

нання із Київським архітектурним інститутом – на Київський художній інститут [6, с. 141]. Подібна всеохопність мистецької освіти ріднила його з німецькою школою Баухаусу, у якій хоч і переважала архітектурна компонента, проте значна увага приділялась і пластичним мистецтвам [13, р. 290].

"Баухаус" був офіційно створений у 1919 р. у Веймарі, коли Німеччина після поразки у Першій світовій війні переживала час відносної стабільності Веймарської республіки. Сама республіка, що отримала в історіографії іронічне прізвисько "кустарної демократії", проіснувала лише 14 років [20, р. 3], проте її керівництво, хоч і боролось з лівими, спроміглося забезпечити творців "Баухаусу" матеріальною базою та аудиторією. Більше того, саме завдяки "Баухаусу", творчості Томаса Манна, театральній діяльності Макса Райнхардта та Леопольда Єснера роки республіки ностальгічно назвуть "золотими двадцятими" [20, р. 86]. Як і у випадку з радянським авангардом загалом та українським зокрема, інновації у творчості співпали зі зміною політичного режиму, хоча сутність взаємодії між авангардом у Німеччині та в Україні були різні. Зупинимось трохи докладніше на схожих та відмінних рисах, властивим цим синхронним рухам, у взаємодії із політичними силами.

Перше, що їх пов'язувало, була спрямованість на революційне переосмислення призначення мистецтва, його формальної мови та засобів. В українському авангарді це особливо проявилось у мистецтві плакату, безперечно, чи не найбільш актуальному в умовах становлення та ствердження нової влада, яка бажала переконати у своїй справедливості значні маси населення, а також нав'язати ним новий спосіб життя. Співробітництво митців авангарду та нової влади добре ілюструють плакати видатного українського митця Івана Падалки (1894 – 1937), який, незважаючи на свій неоцінений вклад у створення радянської естетики, був розстріляний у 1937 році [11, с. 371].

Так, варто згадати плакат "Жінки, йдіть у ради, комнезами, кооперацію" (1926): пластичне трактування жіночого тіла дуже схоже з іншими бойчукістами, але вирізняє з-поміж них Падалку інтенсивна колористика, побудована навколо трьох основних кольорів: блакитний, жовтий, червоний – і це не випадковість, поєднання блакитного та жовтого алюдує до кольорів українського прапора, а червоний – до прапора радянського, стверджуючи уявну гармонію між традиційним українським життям та нововстановленою радянською владою.

У Баухауса в пріоритеті були не плакати, які набудуть популярності лише в нацистські часи, але конструктивіська архітектура: саме вона Гропіусом у Маніфесті Баухауса від 1919 р. стверджувалась як провідний напрямок у дизайні [13, р. 64]. Своєрідним символом революційного мислення в архітектурі стала будівля самої школи в Дессау за дизайном Вальтера Гропіусі, куди Баухаус був змушений перебратися з Веймару після того, як держава перестала субсидувати школу [17, р. 201]. Будівля відзначається лаконічністю форми та вишуканою простотою: скляна "завіса" не приховує усі конструктивні елементи в побудові майстерень та наповнює інтер'єр світлом, а світлий колір стін контрастує з темними рамами вікон. Через асиметричність будови будівлю неможливо окинути одним оком: така побудова пояснюється тим, що Гропіус відокремив різні функціональні частини будинку – майстерні, блок професійно-технічного училища, адміністративне крило тощо. Отже, німецькі модерністи у дуже своєрідний спосіб поривали із традиційним мистецтвом [23, р. 121].

Друге, про що варто згадати, це орієнтація на задоволення потреб масового споживача: тут український

авангард та Баухаус були максимально наближені один до одного [18, р. 39]. Так, окремою сторінкою історії українського авангарду є взаємодія професійних митців з народними майстрами. Керівництво килимарською справою у с. Скопці у 1913 – 1915 роках здійснювала талановита художниця Н. Генке-Меллер – народні майстри вишивали декоративні панно за її абстракціями. У с. Вербівка була створена інша майстерня під керівництвом Н. Давидової: ця майстерня стала осередком реалізації ідеї супрематистів у декоративно-прикладному вимірі – дизайн виробів визначали О. Екстер та К. Малевич [4, с. 228].

Митці Баухаусу також були орієнтовані на виготовлення функціональних високоякісних продуктів масового вжитку. Так, у 1923 р. на виставці їх творів були представлені мультифункціональні дитячі меблі, дизайн яких розробила Альма Бушер [16, р. 191]. Великого успіху зазнали стільці серії В3, згодом перейменовані на "Василій" ("Wassily"), дизайн котрих створив протеже Вальтера Гропіуса Марсель Броер [22, р. 9].

Варто відзначити, що навіть ці приклади свідчать як про схожість двох авангардів – намагання поєднати сучасне мистецтво і функціональність, проте в Україні декоративно-прикладне мистецтво було позначене відчутною національною специфікою – митці часто черпали натхнення з народних образів та колористики, у той час як дизайнери та художники Баухаусу мали в пріоритеті, в першу чергу, функціональність об'єктів та лаконічність форми.

Спорідненість двох авангардів відчували самі митці. Вже на початку 1920-тих Вальтер Гропіус, лідер "Баухаусу", шукав контактів з щойнозаснованою Радянською державою, вказуючи у своїх листах, що головною ідеєю "Баухаусу", як і радянського авангарду є "синтез мистецтв" [16, р. 182]. У чому ж він проявився?

У "Маніфесті" Баухаусу Гропіус стверджував: "Архітектори, скульптори, художники, всі ми маємо повернутись до ремесел! Мистецтво-бо не є "професією". Немає великої різниці між митцем та ремісником. Митець – це натхненний ремісник. У рідкі моменти натхнення, переборюючи свідомість його волі, благодать Небес може спричинити до того, що його праця розквітне в мистецтво. Проте вмілість у ремеслі має бути властивою кожному митцю. Саме вона є джерелом креативної уяви. Давайте ж створимо нову гільдію ремісників, позбавлену класових протиріч, які встановлюють гордовитий бар'єр між ремісником та митцем! Давайте разом будемо бажати, винаходити та створювати нову структуру майбутнього, яка поєднає архітектуру, і скульптуру, і образотворче мистецтво в одне ціле, і яка одного разу постане до небес працею рук мільйонів ремісників як кришталевий символ нової віри" [19, р. 11].

Проте були і значні відмінності. Так, останнє, на чому хотілось би зупинитись – це співставлення еволюції стосунків з державою обох рухів – від підтримки до переслідування. Баухаус довгий час не тільки не користувався підтримкою влади, але й стикався з ворожістю та нерозумінням населення Німеччини загалом – він розвивався в переможений країні, де комуністична революція виглядала справою лише далекого майбутнього [16, р. 188].

Український авангард, навпаки, до 1930-тих років мав статус офіційного мистецтва, був підтриманий В. Леніним та А. Луначарським. Цьому ж сприяли діяльність Київського художнього інституту та політика українізації – ці два фактори сприяли розквіту київської школи авангарду на чолі з К. Малевичем, О. Богомозовим, О. Екстер, А. Петрицьким, яким була дана не тільки свобода творчості та заохочення революційної естетики у ньому, але й можливість викладати та вихо-

вувати нове покоління художників авангардного спрямування [21, р. 9-10]. Баухаус знаходився поза німецьким суспільством, до потреб якого йому все ж доводилось прислухатися з фінансових міркувань: Гропіус, однак, стверджував, що "важливо завжди залишатись в опозиції – лише так можна зберегти свіжість [творчості]" [16, р. 189]. Митці українського авангарду ж повністю покладалися на підтримку держави – вона була їх головним замовником: нова радянська держава потребувала пропаганди, засобами якої були монументальні фрески та мозаїки, плакати та нове декоративно-прикладне мистецтво. Тобто, радянська влада активно спонсорувала мистецтво, "зрозуміле для народу".

Незважаючи на різницю у початковій політичній ситуації модернізму в Німеччині і Баухаусу зокрема з українським авангардом, на обидва рухи чекали політичні репресії. Наприкінці 1932 року новий директор Баухаусу Міс ван дер Рое переніс школу у Берлін – на початку приходу НСДАП у столиці переслідувань та тиску на митців було менше, проте вже в 1933 році Гестапо закрило школу, визначивши її характер як "анти-німецький" [15, р. 58]. Закриття Баухаусу корелювало із початком виставок так званого "Дегенеративного мистецтва" ("Entartete Kunst"), які позначили кінець модернізму у Німеччині та перемогу тоталітарної естетики, базованої на своєрідному тлумаченні греко-римської античності та її художніх канонів.

Така ж доля чекала на митців українського авангарду. 1930-ті роки стали переломним часом не тільки для митців, але й для України загалом – політика НЕПу та лібералізації була згорнута, на Україну чекали репресії політичної та художньої інтелігенції та Голодомор [3, с. 57-58].

Трагічно склалась доля М. Бойчука та його школи, які ще донедавна отримували численні державні замовлення. Звичайно, початок переслідувань був покладений у пресі. Так, наприклад, у харківському журналі "Малярство та скульптура" 1937 року (№ 4) на адресу "бойчукістів" залунали звинувачення у "фашистських симпатіях": "Внаслідок послаблення більшовицької пильності прямі агенти фашизму – Бойчук, Седляр, Падалка – могли впродовж багатьох років вести свою злочинну роботу диверсантів і шпигунів, прикриваючись машкарою радянських художників. Ці підлі вороги не були викриті самою художньою громадськістю... аж до того часу, поки органи пролетарської диктатури не спіймали їх "на гарячому" [5]. Частині митців вдалось емігрувати (О. Екстер, Д. Бурлюк), а деяким – залишитись в уже радянській Україні, намагаючись поєднати творчу свободу із вимогами пануючого тепер соц. реалізму (як у випадку з А. Петрицьким).

Таким чином, український авангард, як колись до того українське бароко, був яскравим проявом європейського цивілізаційного вибору, який у 1930-тих роках був придушений радянською владою. Ця еволюція стосунків, властива і для розглянутого нами "Баухаусу", дуже характеристична: у часи відносної гнучкості радянської влади та "золотих 20-тих" Веймарської республіки, авангард та політика були нероздільні, доповнюючи та підтримуючи одне одного. Коли ж на зміну існуючим владним структурам прийшли тоталітарні режими, митці авангарду були репресовані, або змушені емігрувати. Їх мистецтво було засуджене як "дегенеративне" і в нацистській Німеччині, і в Радянському союзі. На зміну кубізму, конструктивізму, супрематизму та кубофутуризму прийшла тоталітарна естетика – "соц. реалізм" [25, р. 92-94], який на довгі десятиліття ствердився в якості партійно схваленого, офіційного мистецтва.

Список використаних джерел

1. Історія українського мистецтва: [в 6-ти т.] / [голов. редкол.: М. П. Бажан (голов. ред.) та ін.]. – К.: Головна редакція Української Радянської Енциклопедії, 1967. – Т. 5: Радянське мистецтво 1917 – 1941 років. – 476, [3] с.
2. Вовкун В.В. Український авангард в контексті західноєвропейських культуротворчих процесів (10-х – початку 30-х рр. XX ст.): автореф. дис. ... канд. культурол.: 26.00.01 – теорія та історія культури / Вовкун В. В.; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2010. – 19 с.
3. Дзюба І. Між культурою і політикою / І. Дзюба. – К.: Сфера, 1998. – 374 с.
4. Історія українського мистецтва [в 5-ти т.] / голов. ред. Г. Скрипник. – К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2007. – Т. 5: Мистецтво XX століття. – 1048 с.
5. Кравченко Я. Український авангард [Електронний ресурс] / Я. Кравченко // Релігія в Україні. – 2012. – 21 листопада. – Режим доступу: http://www.religion.in.ua/zmi/ukrainian_zmi/19378-ukrayinskij-avangard.html. – Назва з екрану. – Дата звернення: 28.09.2016.
6. Павловський В. Василь Григорович Кричевський: життя і творчість / В. Павловський. – Вінніпег: Українська вільна академія наук у США, 1974. – 39 с.
7. Прокопчук І.Ю. Мистецтво українського авангарду 1910-х – початку 1930-х років: образотворчі ідеї кубофутуризму та їхній вплив на процес мистецтвознавчого формотворення: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05 – образотворче мистецтво / Прокопчук І. Ю.; Львівська національна академія мистецтв. – Львів, 2015. – 19 с.
8. Рубан-Кравченко В.В. Кричевські і українська художня культура XX століття. Василь Кричевський / В. В. Рубан-Кравченко. – К.: Криниця, 2004. – 704 с.
9. Скіяренко Г. Український авангард: обшири явища в історико-культурному контексті // Мистецтвознавство України. – 2009. – Вип. 10. – С. 7-12.
10. Титаренко Н. Харківське обличчя українського авангарду / Н. Титаренко // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – 2012. – Вип. 23. – С. 202-213.
11. Реабілітовані історією. Черкаська область / Голова редкол. П. І. Гаган. – Черкас: Видавництво "Черкаський ЦНТЕІ", 2007. – 452 с.
12. Чечель Н.П. Комунікативний дискурс в українському авангарді й неоавангарді як соціокультурне явище // Наукові записки Інституту журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2007. – Т. 27. – С. 17-22.
13. Bergdall B. Bauhaus 1919 – 1933: Workshops for Modernity / B. Bergdall, L. Dickerman. – New York: The Museum of Modern Art, 2009. – 344 p.
14. Doumanis N. The Oxford Handbook of European History, 1914 – 1945 / N. Doumanis. – Oxford: Oxford University Press, 2016. – 672 p.
15. Droste M. Bauhaus, 1919 – 1933 / M. Droste. – Cologne: Taschen, 2002. – 256 p.
16. Forgács E. The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics / E. Forgács. – Budapest: Central European University Press, 1995. – 237 p.
17. Weber F.N. The Bauhaus Group / N. F. Weber. – New York: Knopf Doubleday Publishing Group, 2009. – 544 p.
18. Hunt J. Popular Culture: 1900 – 1919 / J. Hunt. – Wales: Raintree, 2013. – 64 p.
19. Hüter K.-H. Das Bauhaus in Weimar / K.-H. Hüter. – Berlin: Akademie Verlag, 1976. – 294 p.
20. Kolb E. The Weimar Republic / E. Kolb. – London: Routledge, 2008. – 256 p.
21. Lyubimova A. Alexander Bogomazov: painting, watercolours and drawing / A. Lyubimova, E. N. Petrova. – St. Petersburg: Palace Editions, 2008. – 79 p.
22. Pheasant S. Bodyspace: Anthropometry, Ergonomics And The Design Of Work: Anthropometry, Ergonomics And The Design Of Work / S. Pheasant. – London: CRC Press, 1996. – 260 p.
23. Sennot S. Encyclopedia of Twentieth Century Architecture / S. Sennot. – London: Taylor & Francis, 2004. – 1525 p.
24. Shkandrij M. Kyiv to Paris: Ukrainian Art in the European Avant-Garde, 1905 – 1930 [Електронний ресурс] / M. Shkandrij // Zorya Fine Art. Twentieth century masters Contemporary Art. – Режим доступу: <http://www.zoryafineart.com/publications/view/11>. – Назва з екрану. – Дата звернення: 29.09.2016.
25. Vaughan J.C. Soviet Socialist Realism: Origins and Theory / C. J. Vaughan. – London: Springer, 1973. – 158 p.

References

1. BAZHAN, M. P. (ed.) (1967) *Istoriia ukrainskoho mystetstva: [in 6th vol.]*. Vol. 5: Radianske mystetstvo 1917 – 1941 rokiv. Kyiv: Holovna redaktsiia Ukrainskoi radianskoi encyklopedii.
2. VOVKUN, V. V. (2010) *Ukrainskyi avanhard v konteksti zakhidnoievropeiskyykh kulturotvorchykh protsesiv (10-x – pochatku 30-x rr. XX st.)*. Abstract of unpublished thesis (PhD of Arts), Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. Kyiv
3. DZIUBA, I. (1998) *Mizh kulturoiu i politykoiu*. Kyiv: Sfera.
4. SKRYPNYK, I. (ed.) (2007) *Istoriia ukrainskoho mystetstva: [in 5th vol.]*. Vol. 5: Mystetstvo XX stolittia Kyiv: Instytut mystetstvovnavstva, folklorystyky ta etnologii im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy
5. KRAVCHENKO, Ya. (2012) *Ukrainskyi avanhard. Relihiia v Ukraini*. [Online] 21 November. Available from: http://www.religion.in.ua/zmi/ukrainian_zmi/19378-ukrayinskij-avangard.html. [Accessed: 28th September 2016]
6. PAVLOVSKYI, V. (1974) *Vasyl Hryhorovych Krychevskiy: zhyttia i tvorchist*. Winnipeg: Ukrainska vilna akademiia nauk u SSHA.
7. PROKOPCHUK, I. Yu. (2015) *Mystetstvo ukrainskoho avanhardu 1910-x – pochatku 1930-x rokiv: obrazotvorchii ideii kubofuturyzmu ta ikhnii vplyv na proces mystetskoho formotvorennia*. Abstract of unpublished thesis (PhD of Arts), Lvivska natsionalna akademiia mystetstv. Lviv.
8. RUBAN-KRAVCHENKO, V. V. (2004) *Krychevskiy i ukrainska khudozhnia kultura XX stolittia: Vasyl Krychevskiy*. Kyiv: Krynysia.
9. SKLIARENKO, H. (2009) *Ukrainskyi avanhard: obshyry yavyscha v istoriko-kulturnomu konteksti*. *Mystetstvovnavstvo Ukrainy*. 10, 7-12.
10. TYTARENKO, N. (2012) *Kharkivske oblychchia ukrainskoho avanhardu*. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*. 23, 202-213.
11. HAMAN, P. I. (ed.) (2007) *Reabilitovani istoriieiu*. *Cherkaska oblast*. Vol. 5. Cherkasy: Vydavnytstvo "Cherkaskiy TsNTEI".
12. CHECHEL, N. P. (2007) *Komunikativnyi dyskurs v ukrainskomu avanhardi i neoavanhardi yak sotsiokulturne yavyschche*. *Naukovi zapysky Instytutu zhurnalistyky*. *Kyivskoho natsionalnogo universytetu imeni Tarasa Shevchenka*. 27, 17-22.
13. BERGDALL, B., DICKERMAN, L. (2009) *Bauhaus 1919 – 1933: Workshops for Modernity*. New York: The Museum of Modern Art.
14. DOUMANIS, N. (2016) *The Oxford Handbook of European History, 1914-1945*. Oxford: Oxford University Press.
15. DROSTE, M. (2002) *Bauhaus, 1919 – 1933*. Cologne: Taschen.
16. FORGÁCS, E. (1995) *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. Budapest: Central European University Press.
17. WEBER, F. N. (2009) *The Bauhaus Group*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group.
18. HUNT, J. (2013) *Popular Culture: 1900 – 1919*. Wales: Raintree.
19. HÜTER, K.-H. (1976) *Das Bauhaus in Weimar*. Berlin: Akademie Verlag.
20. Kolb, E. (2008) *The Weimar Republic*. London: Routledge.
21. LYUBIMOVA, A., Petrova, E. N. (2008) *Alexander Bogomazov: painting, watercolours and drawing*. St. Petersburg: Palace Editions.
22. PHEASANT, S. (1996) *Bodyspace: Anthropometry, Ergonomics And The Design Of Work: Anthropometry, Ergonomics And The Design Of Work*. London: CRC Press.
23. SENNOT, S. (2004) *Encyclopedia of Twentieth Century Architecture*. London: Taylor & Francis.
24. SHKANDRIJ, M. (2016) *Kyiv to Paris: Ukrainian Art in the European Avant-Garde, 1905-1930*. *Zorya Fine Art. Twentieth century masters Contemporary Art* [Online]. Available from: <http://www.zoryafineart.com/publications/view/11>. [Accessed: 29 September 2016].
25. VAUGHAN, J. C. (1973) *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory*. London: Springer.

Надійшла до редколегії 21.07.16

S. Kovbasiuk, PhD in History

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

UKRAINIAN AVANT-GARDE IN THE EUROPEAN CONTEXT: BETWEEN ART AND IDEALOGY

This article looks at the Ukrainian avant-garde's ways of development in the European context. We focused mainly on the role of the political factor in the avant-garde artistic evolution. European sources of the Ukrainian avant-garde are revealed as well as the ideological basis and several features of formation and functioning of the two centres of art education in Germany and Ukraine (the "Bauhaus" school and the Kyiv Art Institute). We also analyse the main reasons of the persecution of avant-garde artists in the Nazi Germany and the totalitarian Soviet Union. As we have found out, the Ukrainian avant-garde as the Ukrainian Baroque style in the XVIIIth century, was a vivid manifestation of a European civilization choice, which in 1930 was suppressed by the Soviet authorities. This kind of relationships' evolution between artists and authorities was also characteristic for the "Bauhaus" school as in times of the relative flexibility of the Soviet power and the "golden 20s" of the Weimar Republic avant-garde and politics were inseparable, complementing and supporting each other. When to replace the existing power structures came totalitarian regimes, avant-garde artists were persecuted or forced to emigrate. Their art was condemned as "a degenerate" as in the Nazi Germany, so in the Soviet Union. Instead of Cubism, Constructivism, Suprematism and Cubo-Futurism came totalitarian aesthetics – "social realism", which for decades affirmed as the party approved, official art.

Key words: Ukrainian avant-garde, Bauhaus, Constructivism, Cubo-Futurism, Suprematism.