Міністерство культури та інформаційної політики України
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського
Національна спілка краєзнавців України

100 РОКІВ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В ЕКЗИЛІ

МАТЕРІАЛИ
ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

9–10 грудня 2021 року

Київ – 2021

УДК 7.01:008

100 років української культури в екзилі : збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 9–10 грудня 2021 р. Київ : НАКККіМ, 2021. 214 с.

Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції «100 років української культури в екзилі» присвячений відзначенню століття феномену розвитку української культури на закордонних теренах після завершення Української революції 1917–1921 рр., коли в силу історичних обставин і політичних репресій разом із діячами українського визвольного руху змушені були емігрувати за межі України представники інтелігенції, митці, діячі культури. Вимушена еміграція культурного цвіту української нації дала змогу не лише зберегти, але й примножити надбання української культури, яка продовжувала свій розвиток поза межами України.

Адресовано науково-педагогічним працівникам, науковцям, аспірантам, студентам закладів вищої освіти та науково-дослідних установ, а також краєзнавцям, дослідникам у сфері культури та мистецтва, а також всім зацікавленим читачам.

Редакційна колегія:

Чернець Василь Гнатович, ректор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор філософії, професор, заслужений працівник освіти України, лауреат Державної премії України в галузі науки і техніки, академік Академії наук вищої освіти України, член Національної спілки журналістів України (голова);

Тимошенко Максим Олегович, ректор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, Член-кореспондент Національної академії мистецтв України, доктор філософії, професор, заслужений діяч мистецтв України;

Реєнт Олександр Петрович, голова Національної спілки краєзнавців України, заступник директора Інституту історії України НАН України, Член-кореспондент НАН України, доктор історичних наук, професор, заслужений діяч науки і техніки України, лауреат Державної премії України в галузі науки і техніки;

Скорик Адріана Ярославівна, проректор з наукової роботи Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, доктор мистецтвознавства, професор;

Телячий Юрій Васильович, перший проректор з науково-педагогічної роботи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор історичних наук, професор, заслужений працівник культури України;

Степаненко Людмила Михайлівна, проректор з наукової роботи та міжнародних зв'язків Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор педагогічних наук, доцент, заслужений працівник культури України;

Ринденко Оксана Валеріївна, в.о. декана історико-теоретичного, композиторського та іноземних студентів факультету Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, кандидат мистецтвознавства, в.о. професора;

Копиця Мар'яна Давидівна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського;

Овчарук Ольга Володимирівна, доктор культурології, професор, в.о. завідувачки кафедри культурології та міжкультурних комунікацій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв;

Денисюк Жанна Захарівна, завідувачка відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор культурології;

Антіпіна Інна Олександрівна, начальник науково-інформаційного відділу Центру музичної україністики імені Героя України М. Скорика Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Автори статей відповідають за правильність і достовірність викладеного матеріалу, за дотримання принципів академічної доброчесності, за правильне цитування джерел і посилань на них. Думки авторів можуть не збігатися з позицією редколегії. Статті подано в авторській редакції.

Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 5 від 30 листопада 2021)

© Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2021
© Автори, 2021

Секція 1. ЗДОБУТКИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ 1917–1921 РР. В УМОВАХ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО ВІДРОДЖЕННЯ

Телячий Юрій Васильович,
доктор історичних наук, професор,
перший проректор з науково-педагогічної роботи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений працівник культури України

ПОХОВАННЯ П. І. ХОЛОДНОГО У М. ВАРШАВА (1930 Р.) – РЕКВІЄМ ВИДАТНОМУ УКРАЇНЦЮ

«О, рідна земле! Хто без тебе ми?», – така думка вкотре пронизала мене в один із квітневих днів 2012 р. у польській Варшаві, на Вольському православному цвинтарі, коли здійснився, нарешті, давній намір: відвідати прах і поклонитися могилі видатного українця, патріота-інтелігента Петра Івановича Холодного. Хто він? Чому тут похований? Що зробив для України? Нарешті, мало хто знає, що в нього було дві могили, навіть і сьогодні існує два надмогильних пам'ятники…

П. І. Холодний прожив коротке, але яскраве життя, гідне світлої та вдячної пам'яті нащадків. Йому судилося пройти крізь терни боротьби за незалежність України (війна, революція, еміграція), відчути радість успіхів і гіркоту поразок. Ім'я Петра Холодного золотими літерами навічно вписане в історію нашої держави, вітчизняного державотворення, національної культури, освіти і науки. Створені ним художні твори стали окрасою «золотого фонду» не лише європейського, а й світового образотворчого мистецтва.

Визначний державний і громадський діяч, педагог-практик, теоретик та ініціатор шкільної реформи в Українській Народній Республіці (1917–1921 рр.) [постійний товариш (заступник) генерального секретаря освіти в добу Центральної Ради, товариш усіх міністрів народної освіти в періоди першої та другої УНР й часи гетьмана П. Скоропадського; голова комісій зі створення «Проєкту Єдиної школи на Вкраїні» – першого державного стандарту національної системи середньої освіти], останній міністр народної освіти УНР (1920–1921 рр.), талановитий художник, учений-хімік, організатор мистецького руху в Галичині в 20-х рр. XX ст. – Петро Холодний – розділив гірку долю багатотисячної когорти українських емігрантів, активних учасників революційних подій, останнім прихистком котрих стала чужина … [1].

Важливими є корені його національно-патріотичної позиції [2]. П. Холодному судилося долею пройти тернистий життєвий шлях. На жаль, заслуги цього діяча перед Батьківщиною дотепер належно не оцінені, а ім'я його, як й імена багатьох інших українських патріотів, майже на ціле століття було фактично викреслене з історії України.

У статусі міністра народної освіти в листопаді 1920 р. в складі уряду, разом із армією УНР у зв'язку із захопленням більшовиками Поділля, він емігрував до Польщі. (Сподівався, що тимчасово, а вийшло, що назавжди).

Після відставки переїхав на Львівщину (спочатку – до Миколаєва, згодом – до Львова). Саме в Галичині більш яскраво проявився його мистецький хист, розкрилися організаційні здібності як першого та незмінного голови «Гуртка діячів українського мистецтва». Упродовж 1920–1930 рр. П. Холодний створив шедеври образотворчого мистецтва у вітражному, сакральному, пейзажному, портретному та графічному жанрах (зокрема, картини «Казка про дівчину і паву», «Ой у полі жито…», реставрація чудотворного образу Зарваницької ікони Божої Матері, розписи й іконостас церкви Святого Духа Львівської духовної семінарії, вітражі львівської Успенської церкви та церкви в Мражниці й ін.). Петру Холодному вдалося зайняти особливе місце в пантеоні мистецтва не лише Західного регіону, а й усієї України. Безперечно, його постать займала гідне місце серед кращих представників мистецької еліти Галичини того часу.

П. І. Холодний передчасно завершив земний шлях 7 червня 1930 р. у Варшаві в помешканні сина Петра та невістки Наталії Лівицької-Холодної після хвороби нирок, якою хворів уже на момент розпису каплиці Львівської духовної семінарії [3; 4].

На сторінках «Тризуба» (м. Париж) 1930 р. вдалося віднайти розлогий пам'ятний спомин сотника армії УНР Івана Липовецького з описом процесії похорону: «Поховано його (П. Холодного. – Ю. Т.) урочисто з належною… пошаною. Вирази безграничної та щирої вдячності за… горіння і самопосвяту для української визвольної ідеї – на… могилу разом із смутком зложили всі, хто знав його. Ті, що прийшли в цей день сказати … своє останнє «прощай» і своє останнє «спасибі» і ті, кого великі простори і чужі границі віддаляли від місця цієї сумної «урочистості». Перед погребінням, у Вольській церкві пройшла служба Божа, яку відправляв о. Коваленко з дияконом і священиками Малюжинським, Соболевським, Малюхою та Симоновичем. Співав хор українських теологів. Посередині храму розташовувалася труна, оповита національним прапором, вкрита великою кількістю квітів, вінків і жовто-блакитних стрічок. Після служби Божої о. Малюжинський у прощальній промові сказав, що «… одержані від Бога таланти [покійний] сторицею віддав своєму народові, що був він великим патріотом, … як свічка, горів ціле життя і в цьому горінню, в цій праці безкраїй для батьківщини, повільно згорали його душа, серце, мозок».

В останню путь небіжчика прийшла провести українська емігрантська громада: А. Лівицький, заступник голови Директорії – головний отаман (батько Наталі, дружини П. Холодного (молодшого), члени уряду, представники генералітету, різноманітних українських організацій. Честь винести труну випала А. Лівицькому та найближчим друзям П. Холодного. Упродовж цвинтарної алеї, прикритої зеленою гущавиною старих дерев, розтягнувся довгий ланцюг вінків. Десятки телеграм зі співчуттям, написи 21-ї жалобної стрічки щиро й емоційно продемонстрували оцінку постаті Петра Івановича зі сторони державних, громадських і партійних організацій, пересічних українців [5]. За твердженням Степана Сірополка, Петра Холодного похоронили в цинковій труні з уваги на змогу перенесення в майбутньому в Україну. (Опис

похорону П. Холодного також виклав на сторінках французької та польської періодики М. Ковальський) [6; 7]. Як писалося в некролозі американської «Свободи» (1 липня 1930 р.), він «вмер з побажанням, щоби його поховали у Львові, який полюбив так само, як свій далекий Київ»[8].

Проходили роки… Син Петро Холодний (молодший) 1944 р. разом із родиною – дружиною Наталею і донькою Леонідою – залишили Варшаву та виїхали спочатку до Німеччини, а згодом – за океан. На фронті Другої світової війни героїчно загинув його внук – юний радянський розвідник Петро Сагайдачний. Дружина Марія, син Ігор, доньки Марія, Галина, Тетяна, які проживали в СРСР, ніколи не були на могилі чоловіка, батька. Дві гілки родового дерева П. І. Холодного – «капіталістична» та «радянська» – жодного разу не пересіклися між собою… [9].

Ось уже рівно 25 років справа дослідження життєвого і творчого шляху П. І. Холодного стала невід'ємним складником мого наукового пошуку. Відвідуючи 2005 р. м. Харків, під час побачення з його онуком Олексієм і правнучкою Наталею, та в м. Москва, під час спілкування з трьома онуками Петра Івановича (Ганною, Маєм, Володимиром), зобов'язався перед своєю совістю та пам'яттю Петра Івановича вшанувати його прах, могилу в Польщі.

Під час пошукових заходів 4 травня 2006 р. вдалося віднайти перше місце знаходження могили П. І. Холодного (kw. 36-6-28) до її перенесення на нову алею. Поки-що не встановлені деталі другого перепоховання П. І. Холодного на нове місце поруч із генералом Олександром Пороховщиковим. Залишається незрозумілою доцільність спорудження ще одного символічного хреста разом із надгробком обабіч головного пам'ятника на головній алеї. (Ймовірно, автори реконструкції хотіли підкреслити значимість П. Холодного як міністра освіти). Архітектори припустилися прикрої помилки в даті його народження, викарбуваної на так званій «символічній» могилі: «18. XI. 1876» замість загальновідомої «18. XII. 1876» [10].

У Кам'янець-Подільському державному університеті в грудні 2006 р. відбувся Всеукраїнський круглий стіл «Петро Іванович Холодний (1876–1930 рр.): життя в ім'я України». Під час форуму було вперше презентовано виставку копій понад сто картин Петра Холодного, зібраних мною з приватних і музейних колекцій різних міст і країн світу [11; 12]. Подібні виставки згодом пройшли в закладах вищої освіти, мистецьких, архівних установах у м. Хмельницькому та в Львівській галереї мистецтв. З метою популяризації постаті П. І. Холодного, різнобічних аспектів біографії, вдалося відтворити хроніку його життя, опублікувати десятки наукових праць про нього [13; 14].

Напередодні поїздки до Польщі, коли вирішив дотриматися слів, даних родині Петра Холодного, проректор Переяслав-Хмельницького державного педагогічного університету ім. Г. Сковороди С. М. Рик передав капсулу переяславської землі. У м. Варшава на цвинтарі «Воля» 17 квітня 2012 р. по обіду ця часточка святої України з вдячністю Батьківщини лягла на могилу одного з її синів. З часу підготовки цього матеріалу пройшло вже 8 років. У результаті пошуків вдалося вийти на контакт із правнуком П. І. Холодного,

художником Андрієм Хариною (Канада). 16 січня 2014 р. знову випала нагода побувати в м. Варшава, поклонитися праху П. Холодного. 18 листопада 2019 р. відвідав варшавський некрополь Петра Холодного третій раз…

Література

1. Телячий Ю. Україна ще не дізналася про митця, педагога, вченого Петра Холодного // Свобода (США). 2011. 24 червня. Ч. 25. С. 15.
2. Даниленко В. М., Телячий Ю. В. Культурно-освітня діяльність Петра Холодного (1876–1930) // Научный вестник украинского университета. Москва, 2002. Т. 4. С. 318–329.
3. Сірополко С. Петро Холодний як педагог і освітній діяч. Львів, 1939. С. 17.
4. Телячий Ю. В. Zycie i tworzosc Piotra Jana Cholodnego (1876–1930) // Ruch pedagogiczny. Warszawa. 2011. № 5–6. P. 107–110.
5. Липовецький І. Професор Петро Холодний // Тризуб. Париж. 1931. Ч. 26. С. 2–7.
6. Ковальський М. Пам'яті П. І. Холодного // Тризуб. Париж. 1931. 21 червня. Ч. 24. С. 2–20.
7. Ковальський М. Проф. Петро Холодний // Шляхом незалежності. Варшава. 1930. Ч. 2. С. 158–159.
8. Смерть П. І. Холодного // Свобода (США). 1930. 1 липня. Ч. 151. С. 3.
9. Телячий Ю. В. У боях за Вітчизну: онук міністра освіти УНР Петра Холодного – радянський розвідник Петро Сагайдачний (1941–1942 рр.) // Наук. вісник Чернівецького університету. Чернівці : ЧНУ, 2015. Вип. 742. С. 162–169. (Сер.: Педагогіка та психологія).
10. Телячий Ю. В. Некрополь П. І. Холодного у Варшаві // Концептуальні проблеми розвитку мистецької освіти : матер. III Регіон. наук.-практ. семін. Хмельницький, 2015. С. 284–291.
11. Прокопчук В. С. Всеукраїнський круглий стіл «Петро Іванович Холодний (1876–1930 рр.): життя в ім'я України» // Український історичний журнал. 2007. № 1. С. 231–232.
12. Петро Іванович Холодний (1876–1930 рр.). Життя в ім'я України : зб. статей і повідом. за матер. Всеукр. круглого столу, Кам'янець-Подільський, 14–15 груд. 2006 р. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2007. 228 с.
13. Завальнюк О. М., Даниленко В. М., Куриленко Г. О., Телячий Ю. В. В ім'я України. Петро Іванович Холодний (1876–1930 рр.). Хмельницький : ПП Мельник А. А., 2006. 206 с.
14. Слободянюк П. Я. Громадсько-політична та культурно-освітня діяльність П. І. Холодного в дослідженнях Ю. В. Телячого // Духовні витоки Поділля: педагоги в історії краю : матер. Всеукр. наук.-практ. конф., Хмельницький, 21 берез. 2013 р. Хмельницький : ПП Заколодний М. І., 2013. С. 408–412.

Прокопчук Віктор Степанович,
доктор історичних наук, професор,
заслужений працівник народної освіти України

ТОВАРИСТВО «ВОЛИНЬ» У КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ ВІННІПЕГА

У силу різних обставин за межами України за понад століття опинилося більше десяти мільйонів українців. У нових і нелегких умовах вони намагалися консолідуватись, підтримувати одне одного, міцнити дух українства, створювали для цього наукові, громадські, просвітницькі, культурно-освітні осередки. Відповідно до часу, завдань та особливостей їх реалізації життєдіяльність західної української діаспори можна поділити на кілька етапів: I – трудова еміграція (кінець XIX – 1914 рр.); II – міжвоєнна (1920 – середина 1940-х рр.); III – повоєнна (середина 40-х – початок 90-х рр.); IV – доби незалежності України. Об'єктом нашого дослідження є життя і патріотична діяльність українців у західній діаспорі в основному третього повоєнного періоду, предметом – культуротворча та наукова праця волинян у Вінніпезі (Канада), зокрема створених ними Товариство «Волинь» (ТВ) та Інститут дослідів Волині (ІДВ).

На період Другої світової війни і перших повоєнних років припала третя потужна хвиля української еміграції, викликана репресивною політикою як німецьких окупантів, так і радянських каральних органів, що унеможливлювало проживання мільйонів людей на своїй Батьківщині. Спочатку осіли вони на європейському континенті, а коли намітився поділ Німеччини на дві протилежні за економічним і політичним устроєм держави, відчули подих «холодної війни», вдались до «великого ісходу» – масового переселення в Сполучені Штати Америки, Канаду, Австралію та інші країни. Почався процес адаптації до нових умов, земляцької консолідації з метою подолання побутових труднощів, взаємопідтримки. Спирались вони на створену попередниками громадсько-політичну та культурно-освітню інфраструктуру. Водночас створювали свої релігійні, громадські, науково-просвітницькі осередки, які сприяли гуртуванню розсіяних сил, протистоянню асиміляційним процесам, навчанню і національно-патріотичному вихованню дітей, а також підтримці братів-українців у радянській Україні. Головними інструментами боротьби обрали рідну мову, історію, культуру, обряди і традиції свого народу.

Зразок земляцького єднання, патріотизму, звернення до національних джерел демонстрували волиняни. 1949 р. створили ініціативну групу (Максим Бойко, Гнат Душинський, Володимир Мельник, Тиміш Мельник, Степан Миколайчук, Антон Молитовник, Каленик Щерблюк), оприлюднили заяву, закликали волинян збирати і направляти на адресу М. Бойка документи та матеріали, які мали скласти збірник «Волинь у боротьбі за волю України», цим окресливши один із напрямів своєї діяльності – науково-краєзнавчий. Пошук форм, методів і масштабу діяльності знаходив відображення і в назвах гуртка: спочатку – «Союз Західних земель України», через рік з'явилася пропозиція назвати його «Дослідно-видавничим товариством Волинь», потім – «Братством волинян»,

1950 р. – «Товариство волиняків». Чітко простежувалося два напрями діяльності новоствореної інституції – культурно-просвітницький, підтримки повсякденного життя волинян у Вінніпезі та науково-видавничий. У результаті 21 липня 1951 р. з ініціативи членів Товариства було створено ще й Інститут дослідів Волині. Ці дві структури від заснування та до останніх днів діяли і разом, і паралельно, розходячись у своїй праці на більшу відстань, а інколи зближуючись настільки, що відмінність ця, особливо в 90-х, ставала й малопомітною [6, 458].

Діяльність Товариства набула кращої динаміки, коли його 1958 р. очолив Ілля Федорович Онуфрійчук. Він – волинянин, 17 вересня 1911 р. народився в м. Ковелі. Незважаючи на матеріальні труднощі, батьки намагалися дати дітям освіту і спеціальність. Ілля після закінчення української гімназії імені Лесі Українки в Луцьку здобував її в Люблінській середній агрономічній школі, а згодом, працюючи агрономом у Луцькому повіті, заочно здобував вищу освіту в Українському технічно-господарському інституті в Подебрадах, з 1940 р. – на агрономічному відділенні Львівського політехнічного інституту. З приходом на територію колишнього Волинського воєводства радянських військ розпочалися репресії, які не обминули і сім'ю Онуфрійчуків. Це була головна причина того, що Ілля та його брат Федір опинилися в еміграції [5, 27].

З переїздом до Вінніпегу долучився до громадського життя, став членом собору св. Покрови, понад 20 років очолював бібліотеку місцевої «Просвіти». З його призначенням на посаду голови Товариство востаннє змінило назву – з «Товариства волиняків» на Товариство «Волинь». Окрім видавничої діяльності його члени займалися питаннями побуту волинян у Вінніпезі, підтримкою бідних і хворих, проблемами поведінки та моралі земляків, навіть мали свій товариський суд, відправляли панахиди по померлих, організовували зустрічі зі знаменитими земляками, відзначення ювілеїв, святкові гостини. Вони створили імпрезовий комітет, у якому брали активну участь дружина голови Галина та доньки, збирали кошти на пам'ятники видатним українцям, підтримку видавничих та інших проєктів. Іван Дубилко так визначив роль і місце Іллі Федоровича в житті вінніпезьких волинян: «*Коли Товариство «Волинь» у Вінніпезі й Інститут дослідів Волині проіснували сорок років і за ті літа згадані організації не розсварилися, що часто буває між нами, але проіснували в згоді і змогли за ті сорок років видати стільки корисних наукових праць, то найбільше це сталося завдяки невсипучій і мозольній праці довголітнього Голови Т-ва «Волинь» панові Іллі Онуфрійчукові*» [1, 6]. Успішна діяльність вінніпезького Товариства надихнула волинян інших міст Канади та країн на створення та розгортання роботи подібних осередків, зокрема – у Торонто, Нью-Йорку, Буффало, Клівленді, Нюрнберзі, Мюнхені, Сіднеї (Австралія), Англії.

Найбільшим досягненням Товариства стало створення Інституту дослідів Волині. 21 липня 1951 р. на установчих зборах обрали раду Інституту, дирекцію, контрольну та видавничу комісії, згодом – дійсних і почесних членів, членів-наукових співробітників. Було сформовано й мережу членів-кореспондентів з волинян, які проживали в різних країнах [6, 458]. За твердженням останнього голови Сергія Радчука, за 45 років діяльності ІДВ в його рядах працювало

147 дійсних членів, серед яких – видатні науковці: почесний голова митрополит Іларіон (проф. Іван Огієнко), доктор Ю. Мулик-Луцик, професори: Я. Рудницький, М. Боровський, С. Радчук, а також М. Бойко, С. Ярмусь, М. Подворняк, Федір та Ілля Онуфрійчуки й ін. [3, 16]. Спільними зусиллями ТВ та ІДВ видали 90 волинознавчих праць, серед яких 17 книг професора І. Огієнка та 20 випусків наукового збірника «Літопис Волині» [3, 17]. В Інституті Ілля Федорович був заступником голови, очолював видавничу комісію, концентруючи зусилля на формуванні видавничого фонду за рахунок пожертв волиняків і земляцьких фундацій, проведенні добродійних заходів, поширенні надрукованих книг. За підрахунками бухгалтера – скарбника Н. Лугової, тільки за 1988–1991 рр. надходження становили 47 700 дол. [2, 204–206]. Високо оцінював внесок І. І. Онуфрійчука в діяльність ТВ – ІДВ Сергій Радчук: «*Ілля Федорович – це людина скромної вдачі та трудолюбивого характеру. Він наполегливо працює, не рекламуючи свого «Я», але наслідки його праць свідчать самі за себе не тільки в діаспорі , але і на Батьківщині*» [3, 31]. Відзначив його заслуги у видавничій справі і митрополит Іларіон, який у передмові до своєї монографії «Дохристиянські вірування українського народу» зазначив: «*Особливо щиро дякую Достойному Голові Видавничої комісії п. агрономові І. Онуфрійчукові*» [4, 10]. З незалежністю України він поширив свою діяльність і на її терени, перш за все на Волинь, зокрема Житомирщину, Рівненщину, Луцьк, незважаючи на поважний вік і стан здоров'я, вів листування, надсилав видання Інституту. У його щирості та пунктуальності мав нагоду пересвідчитись і автор цього дослідження. «*Дякую за листа та прошу вибачте, що із запізненням відповідаю. Був у лікарні, дещо видужав і найперше відповідаю Вам*», – писав 20 жовтня 1997 р. А навздогін надіслав посилку книг, потім – другу.

З незалежністю України з'явилася можливість відкритого спілкування, взаємовідвідин, користування архівами та бібліотеками обох сторін. Один за одним відходили в пам'ять фундатори ТВ – ІДВ, їхні нащадки дещо по-іншому розуміли свою роль у країні проживання, змінився вектор діяльності – від боротьби з владою в Україні до її підтримки в розбудові незалежності. Приклад показав екзильний уряд, передавши Україні багатий архів, а останній президент Микола Плав'юк перебрався до Києва й розпочав різносторонню діяльність на Батьківщині. Почали пошук контактів з Україною і керівники ТВ – ІДВ з метою передачі естафети в Україну. 1992 р. в Брусилові на відкритті пам'ятного знака І. Огієнкові побував член ІДВ професор О. Герус, 1994 р. на Волинь приїжджав професор-богослов Степан Ярмусь. 1996 р. – офіційний представник влади Сергій Шевчук, заст. голови Волинської облради, у Вінніпезі знайомився з архівом і книжковим фондом, який планувалося передати до Луцька.

Того самого року з приїздом до Луцька голови управи ІДВ доктора Сергія Радчука справу передачі естафети було завершено підписанням 12 червня угоди про створення у Волинському державному університеті відділення ІДВ, яке відповідно до наказу ректора професора Івана Олексіюка очолила Мар'яна Миць, а згодом – професор Геннадій Боднаренко. Університет на визнання заслуг І. Онуфрійчука, С. Геруса та С. Ярмуся перед наукою обрав їх Почесними професорами ВДУ [6, 477]. Так завершилася майже півстолітня високорезультативна

діяльність ТВ – ІДВ у Вінніпезі. В останньому 20-му випуску «Літопису Волині, з'явилася заява: «*У зв'язку з відходом у Вічність п'ятьох дотеперішніх редакторів «ЛВ» (бл.п. А. Шумовський, М. Боровський, Ю. Мулик-Луцик, М. Подворняк, Ф. Онуфрійчук) і поважний вік багатьох співробітників збірника, дирекція Інституту дослідів Волині й управа Товариства «Волинь», рішили з цим числом (19–20-им) закінчити видання тут у Канаді, і сподіваємось, що воно буде продовжене вже тепер у незалежній Україні, на нашій рідній Волині*» [3, 8]. Відділення вже 1998 р. під час мого особистого знайомства з його роботою базувалося в трьох кімнатах, мало понад 500 діаспорних видань, видавало науковий збірник «Літопис Волині».

Формат тез не дає змогу панорамно розкрити плідну діяльність творців ТВ – ІДВ, однак навіть із цієї інформації можна зробити висновок про її масштабність, яка, на наш погляд, заслуговує окремого монографічного, а то й дисертаційного дослідження.

Література

1. Літопис Волині : наук.-попул. зб. волинознавства / гол. ред. М. Подворняк. Вінніпег, 1990. Ч. 16. 160 с. : іл.

2. Літопис Волині : наук.-попул. зб. волинознавства / ред. П. Данилюк, адмін. І. Онуфрійчук. Вінніпег, 1992. Ч. 17–18. 208 с. : іл.

3. Літопис Волині : наук.-попул. зб. волинознавства / відп. ред. С. Радчук, ред. П. Данилюк, адміністр. І. Онуфрійчук. Вінніпег, 1999. Ч. 19–20. 351 с. : іл.

4. Огієнко І. І. Дохристиянські вірування українського народу / митрополит Іларіон. Вінніпег, 1965. С. 10.

5. Прокопчук В. С. Ілля Федорович Онуфрійчук – організатор волинських краєзнавчих студій в діаспорі // Літопис Волині : наук.-попул. зб. волинознавства. Вінніпег, 1999. Ч. 19–20. С. 26–31.

6. Прокопчук В. С. Історичне краєзнавство Правобережної України 30-х років XX – початку XXI століття: від репресій, занепаду – до відродження, розквіту. Кам'янець-Подільський : Абетка-Нова, 2005. 600 с.

Вєдєнєєв Дмитро Валерійович,
доктор історичних наук, професор,
професор кафедри арт-менеджменту та івент технологій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ОРГАНІЗАЦІЯ ІНФОРМАЦІЙНО-ПРОПАГАНДИСТСЬКОГО АПАРАТУ ДЕРЖАВНОГО ЦЕНТРУ УНР В ЕКЗИЛІ (ПОЧАТОК 1920-Х РР.)

За умов припинення існування самостійної української державності на національній території Державний центр (ДЦ) УНР в еміграції (екзилі) перетворився з 1921 р. на провідний осередок пропаганди ідеї українського національно-державного відродження. Після 20 листопада 1920 р., часу остаточної поразки УНР у збройній боротьбі проти Радянською Росії, державні установи республіки переходять на територію Польщі. Починається т.зв. «Тарнівський період» (від назви польського м. Тарнів, де спочатку дислокувалися еміграційні установи республіки) існування ДЦ УНР в еміграції (1921 – перша пол. 1923 рр.).

Провідними завданнями ДЦ УНР стали збереження дієздатності апарату державного управління, боєготовності збройних формувань, розгортання зусиль з нарощування інформаційного впливу на зарубіжні політичні й суспільні кола в інтересах пропаганди прав українського народу на відновлення власної державності. Розгортання інформаційної роботи відбувалося за умов скрутного матеріального становища самого ДЦ УНР, суттєво скоротилася мережа закордонних закладів УНР або було значно зменшено персонал діючих.

На початковому етапі існування ДЦ УНР в екзилі основними формами інформаційної діяльності стали:

– інформаційно-політичні заходи членів вищого керівництва Центра;

– пресово-пропагандистська робота по лінії МЗС УНР та його закордонних установ;

– інформаційна робота за кордоном відомства преси і пропаганди УНР;

– діяльність окремих інформаційних установ за кордоном, що здійснювалася у взаємодії та в інтересах ДЦ УНР;

– інформаційно-пропагандистські заходи з боку українських самодіяльних організацій за кордоном.

По лінії МЗС еміграційного уряду осередком інформаційної діяльності виступав відділ преси міністерства. До його функцій відносилося управління поточною діяльністю пресових підрозділів дипломатичних місій та окремих прес-бюро УНР за кордоном, постачання їх інформаційно-аналітичними матеріалами, складання щоденних рефератів української та зарубіжної преси для проводу МЗС, інших вищих державних установ, ведення архіву матеріалів періодичних видань. Важливим завданням відділу було вироблення концептуальних засад пропаганди, якими б керувалися в поточній роботі дипломатичні заклади. Станом на початок 1921 р. у відділі преси працювали його завідувач, редактор інформаційного бюлетеня, редактор періодичного органу МЗС, 3 референти іноземної преси та 4 технічні співробітники [1, арк. 212–214].

У грудні 1920 р. відновило діяльність в еміграції Міністерство преси і пропаганди (МПП) УНР. У документі «Завдання Міністерства преси і пропаганди» (грудень 1920 р.) пріоритетними завданнями відомства були збір інформації про державне життя ДЦ УНР та ситуацію в Україні та її розповсюдження як в Україні, так і серед закордонної аудиторії з метою «викликати до нас здоровий інтерес і пошану». Документ орієнтував МПП на співробітництво з МЗС УНР в інтересах вилучення інформації для закордонної пропаганди, військовим відомством, Генштабом Армії УНР. Особливу увагу звертали на проведення контрпропагандистської роботи [2, арк. 5зв–7]. 27 грудня 1920 р. затверджено нові штати інформаційного відомства. Основними його робочими підрозділами були Загальний департамент (14 штатних одиниць) і Департамент преси і пропаганди (22 співробітники) [3, арк. 1], Департамент готував і офіційні видання ДЦ УНР, розраховані на іноземні громадсько-політичні кола. Так, до жовтня 1921 р. було підготовлено збірник «Державний центр на чужині» [4, арк. 37].

Готувалися реферативні матеріали до інформаційних видань Департаменту – «Огляду преси» та «Обіжника» за схемою: 1) Матеріали Ради Республіки; 2) Директорія і уряд УНР; 3) Проблема визнання суверенітету УНР; 4) Становище в Україні під радянською владою; 5) Рух опору радянській владі; 6) Збройні сили УНР та табори інтернованих; 7) Радянська Росія та Україна; 8) Становище в Радянській Росії; 9) Російська еміграція та українське питання; 10) Ставлення світового співтовариства до України; 11) Провідні західні держави й Україна; 12) Життя української діаспори.

У жовтні 1921 р. Рада Міністрів УНР ухвалила Закон «Про припинення чинності Міністерства преси й пропаганди та утворення замість нього Центрального Управління зі справ преси на Україні – «Українпрес». В «Українпресу» передавалися всі справи, майно й документація скасованого МПП. Згідно зі Статутом, «Українпрес» користувався правами інших центральних органів управління. На нього було покладено завдання зі зміцнення національної та політичної свідомості українського народу, пропаганди ідеї національної державності й політики ДЦ УНР за кордоном, відсічі ворожій пропаганді. Усі державні установи зобов'язувалися координувати свою інформаційну роботу з «Українпресом», начальник якого отримував право скликати міжвідомчі наради в справах пресово-пропагандистської роботи. До структури нової установи відносились Канцелярія, Бюро пресової служби і Бюро пропаганди. Бюро мало право створювати закордонні філії та корпункти в провідних містах Європи [5, арк. 1–5].

Серед спеціалізованих інформустанов ДЦ УНР слід згадати і Тарнівське Українське Прес-Бюро (ТУПБ), у якому працювали співробітники відділу преси Департаменту преси і пропаганди МПП. ТУПБ займалося інформуванням закордонної та української преси про події в Україні та діяльність уряду УНР. Тричі на тиждень виходили «Обіжники ТУПБ» українською, російською, німецькою та французькою мовами· «Обіжники» (циркуляри, бюлетені) надсилалися українському уряду, його представництвам у Німеччині, Австрії, Угорщині, Румунії, Англії, Фінляндії, Болгарії, Туреччині, Швейцарії, Франції, до

польських газет, української та російської преси в Німеччині, Франції, Чехословаччині, Румунії, республіках Балтії. Станом на 14 червня 1921 р. вийшло 56 номерів «Обіжника». За умов складного міжнародного становища ДЦ УНР Бюро вступало в контакти із зарубіжними ЗМІ здебільшого як неофіційна структура. Таким чином, наприклад, вдалося розмістити значну кількість матеріалів ТУПБ в органах російської еміграції «Голос России», «Время», «Народное Дело», «Свобода», «Последние новости» та інших, причому поступово ТУПБ почало передавати їм і матеріали, що відображали офіційний погляд ДЦ УНР. Агітаційну літературу ТУПБ переправляли на територію радянської України через прикордонні пункти польської розвідки в Тернополі і Дубно місцевим населенням [6, арк. 5–6, 29].

Суттєве сприяння міжнародному інформуванню ДЦ УНР надавала Українська пресова служба у Відні (УПС) або ж Українське Пресове Бюро (УПБ), яке працювало як приватна установа на підставі угоди із зацікавленими відомствами УНР. До УПБ надходили інформаційні матеріали МЗС, МПП УНР, дипломатичних місій, ТУПБ, котрі потім передавалися Бюро до ЗМІ Австрії, Голландії, Румунії, ЧСР, Югославії, Скандинавських країн, до відомих агентств Рейтер і Гавас [2, арк. 5зв.].

Отже, перші роки перебування Державного Центру УНР в еміграції відзначилися подальшим удосконаленням організаційних форм і методів інформаційної діяльності. Закордонна пропаганда стала головним засобом захисту інтересів національно-демократичної державності на міжнародній арені, інструментом привернення уваги світового співтовариства до прав України на суверенне існування.

Література

1. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України ЦДАВОВУ. Ф.3696. Оп.2. Спр.18.
2. ЦДАВОВУ.Ф.1113. Оп.2.Спр.184.
3. ЦДАВОВУ.Ф.3696. Оп.2. Спр.255.
4. ЦДАВОВУ. Ф.3696. Оп.2. Спр.2.
5. ЦДАВОВУ. Ф.1113.Оп.2. Спр. 188.
6. Центральний державний історичний архів України у м. Львові. Ф. 581. Оп. 1. Спр. 22.

Адамський Віктор Романович,
кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри суспільних дисциплін
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії

ПРОСВІТНИЦЬКІ ТОВАРИСТВА ПОДІЛЛЯ В ДЕРЖАВОТВОРЧИХ ПРОЦЕСАХ ДОБИ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕНТРАЛЬНОЇ РАДИ

На сьогодні немає єдиного погляду серед дослідників просвітницької тематики на предмет участі культурно-освітніх товариств у політичних процесах знакової доби Української революції 1917–1920 рр. Задля з'ясування об'єктивної ролі товариств «Просвіта» в державотворчій діяльності потрібно проаналізувати регіональний вимір.

У цьому контексті слід наголосити, що досвід Поділля демонструє яскравий приклад безпосередньої участі просвітян у загальнополітичних суспільних процесах. Відразу після повалення самодержавства та відновлення «Просвіт» члени останніх активно долучилися до справи формування нових органів влади. Зокрема, вони делегували своїх представників до різних органів державної влади й місцевого самоврядування [1; 2]. Більш яскраво ця діяльність проявилася в ініціюванні створення Подільської губернської української ради [3].

Активно співпрацювали просвітяни з органами місцевого самоврядування. До Подільської губернської управи вони делегували свого представника, яким став викладач Могилів-Подільського комерційного училища С. Іваницький. Він із головою поринув у бурхливу освітянську діяльність. Зокрема, йому вдалося організувати губернську і повітові учительські профспілки, курси українознавства для вчителів. С. Іваницький активно займався питанням подальшої українізації навчальних закладів, добивався видання українських книг для новостворених шкіл. Разом з тим, брав участь у всіх педагогічних з'їздах Центральної Ради [4].

Товариства «Просвіта» масово брали участь в організації заходів, що мали виразно державотворчий характер. Так, наприкінці березня 1917 р. просвітяни Поділля виступили із закликом підтримати власною участю Національний конгрес України. Вони направили до редакції газети «Нова Рада» телеграму, у якій, звертаючись до подолян-українців, просили «численно приїздити на Український конгрес … щоб одночасно обговорити справи Поділля» [5].

Наразі товариства «Просвіта» залучалися до збору коштів на Український Національний фонд. З обґрунтуванням потреби цієї діяльності в місцевій пресі виступив Д. Маркович [6].

Масово просвітяни Поділля відмічали віхи національного державотворення. Як тільки стало відомо про оприлюднення Центральною Радою І Універсалу, місцеві організації Могилева-Подільського вирішили організувати маніфестацію. Вона відбувалася в два етапи 23–24 червня 1917 р. і вирізнялася значною масовістю [7].

Восени 1917 р. просвітяни Поділля широко відзначали ухвалення Центральною Радою ІІІ Універсалу. Зокрема, Кам'янецьке товариство в Пушкінському народному домі влаштувало мітинг-концерт [8].

Просвітяни зазвичай очолювали шевченківський рух в Україні. «Просвіти» Поділля в справі піднесення національної свідомості українського народу велику увагу приділяли постаті Т. Шевченка, поетична творчість якого об'єднувала різних громадян. Тому є чимало прикладів того, що міськими та сільськими просвітницькими осередками неодноразово ініціювався збір коштів на увіковічення пам'яті Великого Кобзаря, зокрема на облаштування пам'ятників Т. Шевченку [9].

Великого значення просвітницькі діячі Поділля надавали справі роз'яснення та популяризації серед широких верств громадянства нових підходів до вирішення найактуальніших питань сучасного суспільно-політичного та соціально-економічного життя. Зокрема, Д. В. Маркович розтлумачив гасло «Україна для українців». Він перевів російською мовою текст статті на цю тему М. С. Грушевського, яку той надрукував у «Новій Раді». Це була гідна відповідь усім недругам України, які воліли сіяти неприязнь на національному ґрунті.

З цілою низкою матеріалів у місцевій пресі виступив В. С. Дудич. У центрі уваги перебували питання необхідності об'єднання революційних сил, військова тема, проблеми українізації школи та значення українських маніфестацій, взаємовідносин Української Центральної Ради та Тимчасового уряду, відношення до Корніловського заколоту й ін.

Колезький радник Г. Шиянов також проявляв активну позицію у виступах надрукованих у часописах, подаючи тлумачення ролі та змісту нових громадських і державних структур, що були покликані до життя революційним часом. Зокрема, він у спеціальних матеріалах проаналізував завдання земельних і продовольчих комітетів, роз'яснив порядок формування інституту мирових судів і продемонстрував відмінності між різними формами державної влади.

Досить цікаві матеріали опублікував у місцевій пресі Ю. Щириця. Передусім його хвилювала селянська проблематика, зокрема шляхи вирішення земельного питання, військова тема та значення української пісні в розвитку національної самосвідомості.

М. Литвицький також приділяв увагу темі становлення української мови, організації початкової ланки системи освіти в м. Вінниці та про порядок укладення миру після закінчення Першої світової війни.

Представник товариства «Просвіта» в шкільній раді Вінницької земської управи Г. Тустановський розібрав різну проблематику, пов'язану з виборами до Всеросійських і Всеукраїнських установчих зборів, та в окремій подачі розглянув специфіку розвитку українського руху.

Таким чином, Лютнева революція в Росії 1917 р. започаткувала новий етап суспільно-політичного розвитку, що призвів до розпаду імперського державного комплексу й організації державного життя в його національних формах. Вагому участь у цьому процесі брали просвітницькі організації Поділля. Вони проявили себе на різних ділянках державотворення, виходячи при цьому за межі власних статутних документів, але активно формуючи в жителів краю засади національної самосвідомості.

Література

1. І. М. Заснування Товариства «Просвіта» в с. Могильна, Гайсинського повіту. *Свободный голос* (ежедневная газета). Винница. 1917. 31 марта.
2. ДАВО. Ф. Д–255. Оп. 1. Спр. 74. Арк. 54.
3. «Просвіти» Поділля в добу Української революції (1917–1920) : зб. док. і матер. / упоряд. : В. Адамський, Б. Крищук. Кам'янець-Подільський : Медобори–2006, 2014. С. 44–47.
4. Баюк М. І. Участь громадських організацій, об'єднань, інтелігенції Поділля в культурно-освітніх перетвореннях 1917–1920 рр. *Освіта, наука і культура на Поділлі :* зб. наук. пр. Кам'янець-Подільський : Оіюм, 2009. Т. 13 : Присвячено 90-річчю Кам'янецької доби УНР. С. 6.
5. Прохання Подільської «Просвіти». *Нова Рада* (газета політ., економ. та літерат.). Київ, 1917. 29 березня.
6. Маркович Д. День національного фонду. *Подільська воля* (часопись соц.-політ. та кооперат.-економ.). Вінниця. 1917. 5 травня. С. 3–5.
7. К-в Володимир. Лист із Могилева-Подільського. *Нова Рада* (газета політ., економ. та літерат.). Київ. 1917. 6 липня.
8. Проголошення Української Республіки (Од власного кореспондента). *Нова Рада* (газета політ., економ. та літерат.). Київ. 1917. 23 листопада.
9. Машталір А. І. Вплив постаті Т. Г. Шевченка на діяльність Подільської «Просвіти» (1917–1920 рр.). *Матер. XIII Іст.-краєзнав. конф. присвяч. 80-річчю від дня народження І. С. Винокура]* / О. М. Завальнюк (гол.), В. І. Войтенко (співголова), Л. В. Баженов (відп. ред.) та ін. Кам'янець-Подільський : Абетка, 2010. С. 362.

Литвин Сергій Харитонович,
доктор історичних наук, професор,
професор кафедри культурології та міжкультурних комунікацій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЯ РОБОТА В ТАБОРАХ ІНТЕРНУВАННЯ АРМІЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ РЕСПУБЛІКИ

У сучасній історіографії проблема українських військовополонених та інтернованих вояків Армії УНР, зокрема культурно-освітньої роботи в таборах представлена працями І. Срібняка «Обеззброєна, але нескорена...», М. Павленка «Українські військовополонені й інтерновані в таборах Польщі, Чехо-Словаччини та Румунії», у працях Б. Гудя, В. Голубка, В. Сергійчука й ін. Цю тему також висвітлено в публікаціях польських істориків О. Вішки, З. Карпуся, О. Колянчука, С. Степіна, В. Сулєї, Р. Потоцького й ін. Ця проблема має широку джерельну базу. Вона набула свого часу широкого висвітлення на сторінках табірних видань: у журналах «Запорожець», «Військовий вісник», «Літературно-науковий вісник», «Військово-науковий вісник», «Залізний стрілець», «За Україну», «Джерело», «На хвилях життя», «Український стрілець», «На руїнах», «Трибуна України», «Тернистим шляхом» тощо. Докладні спомини безпосередніх учасників подій були надруковані наприкінці 20–30-х рр. у збірниках «За Державність». Ґрунтовні матеріали про життя та побут інтернованої Армії УНР наведено в часописі «Гуртуймося», що виданий у Чехо-Словаччині. Значна кількість статей цієї тематики розміщена на сторінках

військово-літературного журналу «Табор», у часописі «Тризуб». Великий масив історичних матеріалів про перебування Армії УНР в Польщі надруковано на сторінках львівського «Літопису Червоної Калини».

Малодосліджену джерельну базу з еміграційного періоду становлять матеріали, що зберігаються у фондах ЦДАВО України: Військового міністерства УНР (Ф. 1075), Генерального штабу Армії УНР (Ф. 1078), Міністерства закордонних справ (Ф. 3696), Народного комісаріату закордонних справ УРСР й ін. Цінні відомості щодо інтернованої армії містять матеріали фондів Львівського ЦДІА, зокрема колекції документів про діяльність урядів та армій УНР і ЗУНР (ф. 581), фонду Української військової станиці м. Каліша (ф. 580), фонду Української збірної станиці м. Ланьцута (ф. 753), фонду Українського горожанського комітету в Львові (ф. 462), фонду Наукового товариства ім. Тараса Шевченка (ф. 309) тощо. Величезний масив документів і матеріалів інтернованої Армії УНР зберігається в окремому фонді Центрального військового архіву у Варшаві (Рембертів) під назвою «Інтернована Українська Армія» (ф. 380), де вміщено 1270 справ. Серед яких: документи Канцелярії Головного Отамана (80 справ), Військового міністерства (557 справ), Головного управління Генерального штабу (213 справ), Штабу Дієвої Армії (89 справ) та ін. Численні документи та матеріали містяться у фондах Бібліотеки ім. С. Петлюри в Парижі, бібліотеки НТШ (Сарсель), Бібліотеки УВУ в Мюнхені, Бібліотеки народової у Варшаві.

У результаті несприятливих обставин у листопаді 1920 р. уряд та Армія Української народної республіки, а разом з ними – десятки тисяч свідомого українського громадянства, рятуючись від загрози розгрому та розправи зі сторони більшовиків, змушені були емігрувати перейшовши на адміністративну територію Польщі, де були роззброєні й інтерновані в таборах. Т. Гунчак підраховує, що на 20 січня 1921 р. в таборах Польщі перебувало 17464 старшин і козаків Української Армії [8, 426–427]. Пізніше чисельність інтернованих у польських таборах зростала, і наприкінці 1921 р. сягала близько 30 тис. чол. За іншими даними, у Польщі перебувало від 37-ми до 43-х тис. українських громадян, здебільшого військовиків Армії УНР [4, 65–68]. Значні осередки еміграції утворилися також у Румунії, Празі, Парижі та Берліні. Усього ж українська політична еміграція на той період, як зазначено в «Енциклопедії українознавства» В. Кубійовича, нараховувала понад 100 тис. чол. [3, 572].

Армія УНР була розміщена в шести таборах: Олександрові Куявському (4-та Київська та 6-та Січова стрілецька дивізії), Вадовицях (1-ша Запорізька стрілецька та Окрема кінна дивізія), Пьотркуві (Кулеметна дивізія та штаб Дієвої Армії), Щепіорно (Каліш) (2-га Волинська та 3-тя Залізна дивізії), Ланьцуті (Окремий корпус кордонної охорони та 5-та Херсонська стрілецька дивізія), Ченстохові (урядовці й армійський шпиталь). Крім цього, у м. Ченстохові на цивільному становищі розміщувались урядовці та старшини Військового міністерства і Генерального штабу Армії УНР. Пізніше для розміщення інтернованих відвели ще два табори – у Стжалкові та в Ченстохові. У Вадовицькому таборі продовжила свою працю Спільна юнацька школа, готуючи кадри українських старшин. Частину війська, що в листопаді 1920 р., будучи відрізаним від головних сил,

перейшли румунський кордон у районі Могилева-Подільського, інтернували в Румунії в м. Брашов та в м. Форгарош.

Незважаючи на зменшення чисельності Армії УНР, (за І. Срібняком, на червень 1921 р. – 13896 чол., серед яких: старшин і військових урядовців – 3691, козаків – 10205 [7, 34]), вона й надалі залишалася реальною військовою силою, яка могла б стати надійним підґрунтям для розгортання армії на теренах України після проведення мобілізації.

У Польщі почав діяти Державний центр УНР в екзилі, який став «державно-політичним центром, оборонцем і речником українського народу в його боротьбі за самостійну і незалежну Українську Державу» [1, 68]. Він включав еміграційний уряд УНР з відповідними міністерствами та відомствами, у тому числі – військових, внутрішніх і зовнішніх справ. Його очолював С. Петлюра, залишаючись Головою Директорії та Головним отаманом військ УНР.

С. Петлюра пізніше писав: «Наша боротьба не закінчилася відступом Уряду та Армії поза межі батьківщини. Те становище, в якому ми перебуваємо, можна схарактеризувати так: під натиском переважаючих сил ворога та з огляду на несприяючу міжнародну ситуацію, ми відійшли на другу лінію наших бойових позицій, де й проводимо підготовчу працю для осягнення чергової мети нашої боротьби. Ми уважаємо себе ні морально, ні ідейно не розбитими. Поки зберігається в нас ця відпорна сила, поки ми плекаємо її і дбаємо про її розвиток, доти ми уявляємо собою для ворога потенціальну небезпеку, яка може статись для нього кожного часу і цілком реальною» [5, 347].

Перед урядом УНР поставало завдання забезпечити всіх колишніх громадян УНР принаймні мінімальними умовами існування на території Польщі. Продовження співпраці з Польщею стало єдиним шансом, який ще давав надію на звільнення території Наддніпрянщини від більшовицької окупації. У тяжких умовах еміграції українці виявили неабиякий характер і здатність до самоорганізації. Опинившись у чужій країні, українська еміграція розвинула доволі жваву громадську діяльність. Існувала низка громадських організацій, фахових і наукових інституцій. Згодом центр українського руху перемістився до Варшави. Там знайшли притулок члени уряду, державні та військові українські діячі, відомі вчені, письменники і поети, малярі; працювало Українське воєнно-наукове товариство, видавництва «На чужині», «Наша культура», «Бібліотека українського державника» й ін.

Аналізуючи масив тогочасних документів і джерел, знаходимо міркування Петлюри про те, як має бути використаний армією час інтернування: по-перше, для широкої культурницької діяльності серед війська (видання спеціальних газет для інтернованих, створення театрів і шкіл для неписьменних); по-друге, для фахово-військової освіти війська (влаштування курсів для старшин, продовження функціонування юнацької школи, створення скорочених курсів Генерального штабу і підстаршинських вишколів [9]. Він усвідомлював, що перебування українських військ у надзвичайно тяжких умовах інтернування вимагало піднесення морального духу вояцтва, їхнього культурного й освітнього рівнів.

В одній із найважливіших своїх праць того часу «Сучасна українська еміграція і її завдання» Петлюра окреслив політику, ідеологію, стратегію і тактику української еміграції для досягнення її кінцевої мети – здобуття Української держави. Засадничим принципом Петлюри у військовій справі було те, що нація свідомо повинна перейнятися необхідністю оборони Батьківщини і завжди бути готовою до тієї оборони. «Зробити з нашого вояка фанатика української державності, але свідомого, освіченого – ось що повинно бути завданням не лише Головної Команди нашої, але й цілого громадянства» [5, 334], – вважав Петлюра.

У таборах інтернованих було розгорнуто культурно-освітню роботу, відкрито класи всіх ступенів єдиної державної школи, гімназії та Народний університет. Значну увагу приділено налагодженню роботи курсів українознавства, численних культурних об'єднань і гуртків, драматичних товариств, театрів, художніх майстерень і студій, видавничих установ. О. Доценко згадував, що Петлюра наполягав на виданні спеціальної військової газети «в цілях інформації нашого вояцтва й установлення серед нього єдиної думки й одної волі, спрямованої до одної мети – повернення на Україну в цілях відновлення української державності» [2, 31].

С. Петлюра спричинився до створення українських культурних і науково-дослідних закладів за кордоном. Він високо цінував працю таких наукових установ, як Українські вільні університети у Відні і в Празі, Українська господарська академія – пізніше Український технологічний господарський інститут у Подєбрадах, Українська Могилянсько-мазепинська академія наук, Український високий педагогічний інститут тощо.

Петлюра давав практичні поради еміграції щодо вивчення мови народу, серед якого вона проживає, та європейських мов, видання українських книжок і перекладної літератури з науки, мистецтва, освіти для піднесення рівня культури та для чинної участі в міжнародному житті. Він запропонував створити національну бібліотеку, зародком якої пізніше стала Бібліотека ім. Симона Петлюри в Парижі. Дбаючи про освіту молоді, Петлюра писав: «За всяку ціну студентство мусить іти до чужоземних університетів, політехнік і спеціальних академій, щоб пройти систематичний курс наук і повернути в Україну підготовленими до тієї ролі, яка їх там чекає» [5, 335].

У зверненні до українців-вояків від 19 квітня 1921 р. Петлюра говорив: «Тим часом всім нам, починаючи від козака і кінчаючи старшинами, потрібно вчитись і вчитись. Треба бути готовим, щоб на руїнах, створити нову, велику, міцну і багату Україну. Треба, що би ми вернулись до рідного краю освіченими, культурними, підготовленими до праці державного будівництва громадянами. Муштруйтеся, опановуйте старшинські і підстаршинські курси і школи для неграмотних та школи і курси фахові» [6, 419]. Завдання фахової освіти почасти виконувала Кам'янецька піхотна юнацька школа, яку наказом Головної команди військ УНР від 27 липня 1921 р. (ч. 42) було перейменовано в Державну спільну юнацьку школу. Вона готувала молодих старшин усіх родів зброї. Юнаки, які успішно закінчували курс навчання, наказом Головної команди іменувалися першим старшинським рангом Української Армії –

хорунжого. Підготовку старшин здійснювали також дивізійні юнацькі школи, Військова електротехнічна школа Армії УНР, повторні старшинські курси й ін. У червні 1921 р. у Ланьцуті було засновано Український народний університет, а з липня при ньому відкрито військовий факультет, роботою якого керував генерал-поручник І. Мартинюк, а почесним деканом був генерал-поручник М. Юнаків.

З 21 листопада 1921 р. розпочали свою роботу «Скорочені курси підготовки штабних старшин для праці в оперативних штабах Армії УНР», а 27 червня 1922 р. відбувся перший випуск 27-ми старшин, які були направлені в розпорядження начальника Генерального штабу для призначення на вільні посади в оперативних штабах і дивізіях Української Армії.

Однак легальне існування ДЦ УНР тривало недовго. Після підписання в березні 1921 р. у Ризі польсько-радянського мирного договору уряд УНР та всі його організації втратили свій офіційний статус і право легального існування на території Польщі. Статтею 5 договору заборонялося перебування на території Польщі всіх протибільшовицьких організацій і збройних формувань та припинялася підтримка еміграційних політичних і військових організацій.

Від 1 січня 1923 р. формально розпочалася ліквідація таборів інтернованих. Однак згодом дипломатичними зусиллями, зокрема і С. Петлюри, ліквідацію таборів відклали до 1 вересня 1923 р. Тим самим вдалося виграти час для поступового переведення армії на цивільний стан, організації благодійних організацій, фундацій і виробничих артілей, фахових курсів тощо. За даними архівних документів, станом на 7 березня 1923 р. Тільки в таборах Каліша і Щепіорно ще налічували 3200 чол. [10].

Остаточна ліквідація таборів фактично тривала до літа 1924 р. Українських вояків було зараховано до політичних емігрантів. Значна кількість козаків і старшин емігрували до Франції, Бельгії, Люксембурга, а інші шукали притулку та праці по всій Польщі. Армія УНР припинила своє існування як регулярна військова сила держави, але продовжувала зберігати сталі осередки як згорнутий апарат штабів семи українських дивізій, Спільна юнацька школа, Генеральний штаб та Академічні курси при ньому. У Каліші, було організовано Українську станицю, де місцева польська влада надала в розпорядження українців частину табірних споруд. У станиці мало осередок Українське військово-історичне товариство, яке видавало свій друкований орган – збірник «За Державність» та опікувалося цвинтарями та могилами вояків Армії УНР.

Армія продовжувала зберігати штаби дивізій і бригад, старшинський і підстаршинський склад для свого майбутнього відновлення. 1926 р. було відновлено роботу штабу Військового міністерства під керівництвом генерала В. Сальського (невдовзі начальником штабу став генерал П. Шандрук, а пізніше – полковник А. Валійський). Штаб займався реєстрацією колишніх вояків Армії УНР, їхнім вишколом, підбором і підготовкою старшинських кадрів, розробкою загальної структури майбутнього українського війська. 1932 р. на обліку штабу перебувало 4000 старшин і 900 підстаршин [7, 47].

Отже, у складних умовах інтернування Уряд і військове керівництво УНР проводило активну культурно-освітню роботу національної спрямованості з

вояками Армії УНР, створивши для цього дієві громадські фахові та наукові інституції, що дало змогу зберегти і тривалий час підтримувати інтернованих українських вояків як реальну військову силу. Згодом вони стали основою армії, яка боролась за українську державність у роки Другої світової війни.

Література

1. Державний Центр Української Народної Республіки в екзилі : ст. і матер. Філадельфія ; Київ ; Вашингтон : Фундація ім. С. Петлюри ; Веселка ; Фундація родини Чопівських, 1993. 494 с.
2. Доценко О. Заповіт Головного Отамана Симона Петлюри (в 10-ті роковини його трагічної смерті) // Календар «Дніпро». Львів, 1936. С. 29–34.
3. Енциклопедія українознавства. Словникова частина : у 10 т. / гол. ред. проф. В. Кубійович. Т. 1. Париж-Нью-Йорк : Наук. т-во ім. Т. Шевченка, 1955–1984. 4015 с.
4. Мазепа І. Україна в огні і бурі революції 1917–1921. Ч. 3. Польсько-український союз. Кінець збройних змагань УНР. Прага : Прометей, 1930. 234 с.
5. Симон Петлюра : статті, листи, документи. Т. 1. Нью-Йорк: УВАН у США, 1956. 480 с.
6. Симон Петлюра : статті, листи, документи. Т. 3. Київ : Вид-во імені О. Теліги, 1999. 616 с.
7. Срібняк І. Обеззброєна, але нескорена: Інтернована армія УНР у таборах Польщі й Румунії (1921–1924 рр.) Київ : Вид-во імені О. Теліги, 1997. 129 с.
8. Українська революція: Документи 1919–1921 / під ред. Гунчака. Нью-Йорк, 1984. 498 с.
9. ЦДАВО України. Ф. 1429. Оп. 2. Спр. 32. Арк. 70.
10. ЦДАВО України. Ф. 4. Оп. 1. Спр. 613. Арк. 12.

Ґедзь Олена Петрівна,
кандидат мистецтвознавства,
вчитель мистецтва ліцею № 144 ім. Г. Ващенка, м. Київ

ВЕЛИЧ ОБДАРУВАННЯ СЕРГІЯ ДРІМЦОВА ПЕРЕД ВИКЛИКАМИ ЧАСУ

В історії українського народу початок ХХ ст. відомий як період національно-культурного відродження. Потужна роль у справі самоідентифікації українського народу та формуванні національної свідомості в ці часи належала мистецтву. Національна інтелігенція означеної доби як виразник українства презентувала плеяду незрівнянних постатей у мистецтві. До нового покоління творчої еліти належить митець Сергій Прокопович Дрімцов. Його здобутки як громадського діяча, журналіста, фольклориста, хорового диригента, педагога, художника та композитора до сьогодні вражають і викликають зацікавленість дослідників.

Сергій Дрімцов народився та більшу частину свого життя провів у Харкові. В юнацькому віці брав уроки гри на фортепіано в Й. Вільчека, навчався гри на скрипці. Захопившись революційними ідеями, почав організовувати народні бібліотеки для селян, за що був відрахований із хімічного факультету реального училища. Згодом, за розповсюдження революційних прокламацій, Сергія Дрімцова було заарештовано та вислано до В’ятської губернії [3, 3].

Майже вісімнадцять років заслання С. Дрімцова були насичені важливими для становлення особистості митця подіями. Сергію Дрімцову вдалося отримати дозвіл на навчання, закінчити агрономічний відділ Красноуфімського технікуму, оселитися у В'ятці. Його діяльність у період заслання вражає колом захоплень. Він навчався сольному співу в приватній школі Леонової, брав уроки гри на фортепіано в Н. Андрєєва. Митець приділяв багато уваги народній пісенній творчості, записав і зробив обробки циклу «Пісень старовини далекої».

Разом із музичним талантом С. Дрімцова розкривається його літературна обдарованість. Працюючи секретарем редакції невеличкої «В'ятської газети», С. Дрімцов виступав у ній з літературними творами. Так, у №№ 11–12 за 1898 р. надруковане його оповідання «Своя хата» про тяжке, нужденне життя шахтарів, а також оповідання І. Франка «Соломорізка» у власному перекладі Сергія Прокоповича. У ті часи С. Дрімцов листувався з відомими українськими діячами мистецтва: І. Франком, П. Грабовським, М. Лисенком, М. Старицьким.

Сергій Дрімцов також був одним з організаторів «В'ятського книговидавничого товариства». Митець мав задум перекласти російською мовою та видати твори геніального Кобзаря в семи випусках. Однак, видати пощастило тільки два випуски, хоча ще п'ять було підготовлено. Рукопис перекладу «Кобзаря» Дрімцов надсилав до Києва на рецензію М. Лисенку. Тираж видання мав кілька сотень примірників. Восени 1902 р. вийшов перший випуск перекладів «Кобзаря» Дрімцова у В'ятці, з перекладом низки ліричних поезій Шевченка. Другий випуск, під назвою «Т. Г. Шевченко. Мотиви поезій. Переклад «Кобзаря» С. П. Дрімцова. «Гайдамаки"» вийшов у травні 1903 р. Обидва випуски перекладів Сергія Дрімцова поезій Великого Шевченка були влучно ілюстровані художниками М. Хохряковим та А. Риловим. До наших днів збереглася невелика кількість екземплярів цього видання. Два випуски перекладу «Кобзаря», видані в 1902–1903-х рр. Дрімцовим, зберігаються у фондах бібліотеки Національної академії наук у Києві.

У той самий період С. Дрімцов проявляє тяжіння до живопису та виявляє свій талант художника. Етюди С. Дрімцова в художньому відношенні були настільки значними, що згодом потрапили до В'ятського музею, де зберігаються і до сьогодні [3].

Листування з М. Лисенком тривало протягом 1900–1910 рр. Відвідуючи в Києві М. Лисенка, С. Дрімцов переймав досвід музично-громадської діяльності.

1907 р. С. Дрімцов повернувся до Харкова і мав змогу цілком присвятити себе музичній і громадській діяльності. Упродовж багатьох років, він керував музичними гуртками в Народному домі, хоровою капелою робочих заводу «Гельферих-Саде». Одночасно митець викладав хоровий спів і гру на бандурі в жіночій недільній школі Х. Д. Алчевської. Разом із кобзарем харківської школи І. Кучеренком працював над реконструкцією бандури й отримав Гран-Прі на паризькому конкурсі музичних інструментів в 1912 р.

Він активно включився в роботу комісії Харківського губернського земства з питань позашкільної освіти. Брав участь у створенні літературно-наукового товариства ім. Квітки-Основ'яненка, куди входили корифеї української сцени.

Також Дрімцов присвячував час роботі Українського комітету Харківської публічної бібліотеки і всіляко сприяв формуванню спеціального фонду української літератури [2, 14]. Неодноразово організовував благодійні музичні концерти та вечори в стінах бібліотеки, збір від яких спрямовувалися на придбання нот і спеціальної літератури.

Значну увагу С. Дрімцов приділяв народній пісенній творчості, записував і перекладав старовинні народні пісні, подорожуючи Україною. Впорядкував збірку українських народних пісень для початкових шкіл. Нотну частину збірки було створено на піснях і матеріалах музичних збірок М. Лисенка, Л. Косач, К. Стеценка, Ф. Колесси [3, 4].

У 1908–1917 рр. С. Дрімцов завідував відділом позашкільної освіти Харківського повітового земства. Також працював інструктором музичного комітету підвідділу мистецтв Харківського осередку Губнаросвіти, завідував музичним відділом Губполітпросвіту. Найінтенсивнішим періодом у музичній діяльності композитора стали 20-ті рр. XX ст., коли С. Дрімцов заснував і став першим диригентом «Українського державного хору» (ДУХу), Хорової капели Губполітосвіти та Робітничої хорової капели художнього цеху. Паралельно він завідував студією Робітничо-селянського театру, диригував оркестром і керував музичною частиною Побутового театру. Також з 1920 р. С. Дрімцов займав адміністративні посади: був помічником ректора центральної музичної школи II ступеня, у 1922–1925-х рр. став заступником ректора Народної консерваторії та викладачем хорового співу, фортепіано, теорії музики, гармонії та диригентом оркестру.

Визначна діяльність пов’язує композитора з Музично-драматичним інститутом Харкова, де С. Дрімцов викладав фольклор, народний спів і народні інструменти, теорію музики на педагогічному факультеті. 1925 р. його було призначено ректором цього закладу. Завдяки активній роботі С. Дрімцова 1922 р. було створено Харківське відділення музичного товариства ім. М. Леонтовича. Також С. Дрімцов брав участь у створенні Робітничої консерваторії, а 1928 р. в організації Харківської філармонії. Він був членом Вищого музичного комітету Головполітосвіти НКО, Всеукраїнського товариства драматургів і композиторів.

Сергієм Дрімцовим написано музично-педагогічні праці та музикознавчі дослідження: «О музыке народной» (рос.), «Елементи народної музики в музиці М.Лисенка», «О художественном образе в музыке (рос.)» і підручник теорії музики [1, 4]. Як композитор, він звертався до різних жанрів: камерні, фортепіанні, вокально-хорові твори, опера «Іван Морозенко», оперета «Сорочинський Ярмарок». Дрімцовим написано більш ніж 40 музичних творів.

В останні роки життя С. Дрімцов працював у Харківській державній науковій бібліотеці ім. В. Короленка, де створив та очолив музичний відділ. Держава відзначила творчу діяльність композитора присвоєнням 1928 р. Сергію Дрімцову звання Заслуженого артиста державних театрів. Помер С. П. Дрімцов 18 серпня 1937 р. Похований у Меморіалі в Харкові [3, 3].

Література

1. Дрімцов С. Музична теорія : практ. курс для музпрофшкіл. Київ : Держ. вид-во України, 1925. 164 с.
2. ЦДАМЛМ Ф. 1155. Дрімцов Сергій Прокопович – український музично-громадський діяч композитор, диригент, музичний педагог. 1898–1985 рр. Оп. 1. Спр. 35. О художественном образе в музыке 1917 р., б/д. 21 арк.
3. ЦДАМЛМ Ф. 1155. Дрімцов Сергій Прокопович – український музично-громадський діяч композитор, диригент, музичний педагог. 1898–1985 рр. Оп. 1. Спр 45. Л. Б. Архімович, М. Гнатюк, О. Сарана й ін. «Гайдамаки у В'ятці», Опера «Настуся», «Пропагандист народної пісні» й ін. статті про творчу діяльність Дрімцова С. П. Копія рук., авториз маш. з правкою автора, вирізки з газ. Рад. Україна, Красное Знамя, 1961–1984 рр., б/д. 16 арк.

Чамахуд Дарина Володимирівна,
аспірантка історико-теоретичного факультету
кафедри історії української музики та музичної фольклористики
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

РЕЦЕПЦІЯ ПІСНЕСПІВІВ ТАЇНСТВ ОБРУЧЕННЯ ТА ШЛЮБУ У «ВІНЧАННІ» ЯКОВА ЯЦИНЕВИЧА ЯК НАСЛІДОК СТВОРЕННЯ ТА ДІЯЛЬНОСТІ УАПЦ 1917–1921 РР.

Важливе піднесення в розвитку культури України відбулося починаючи з 1917 р., що стало результатом відродження в політичному та церковному житті країни. Утворення в грудні 1917 р. Всеукраїнської православної церковної ради (ВПЦР) як головного органу управління Української Автокефальної Православної Церкви (УАПЦ) – значима подія, що спонукала композиторів до написання та урізноманітнення церковної музики. Головною метою ВПЦР було проведення українізації церкви.

Починаючи з 1917 р. активну участь у роботі УАПЦ брав композитор, диригент, педагог, фольклорист, громадський діяч і священик Яків Михайлович Яциневич (1869–1945). Підтвердження цьому – важливі матеріали, віднайдені нами в архівах Києва (зокрема, Протокол наради диригентів м. Києва від 16 липня 1919 з Центрального державного архіву вищих органів влади (ЦДАВО) [2, арк. 61–62], Проєкт української музичної церковної ради [4, арк. 1], список членів Хорової комісії при Київській українській парафіяльній раді з Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (ІР НБУВ) [5, арк. 1]).

У період діяльності УАПЦ Я. Яциневич написав музику до різних церковних богослужінь, серед яких – Літургія, Всеношна, а також таїнство Шлюбу. На жаль, до сьогодні достеменно невідомо точну дату створення «Вінчання». У ЦДАВО вдалося віднайти каталог книг і нот Всеукраїнської православної церковної ради [1, арк. 1]. Документ датований 1927 р., тому можемо стверджувати, що піснеспіви «Вінчання» написано саме в зазначений період.

Для музичного втілення циклу композитор обрав традиційний мішаний хор: сопрано, альт, тенор і бас. Нотне видання твору, здійснене диригентом

М. Гобдичем [6], містить шість пронумерованих частин. В архіві Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського (ІМФЕ) віднайдено рукописний оригінал «Вінчання» [3]. При проведенні детального аналізу нотного матеріалу вдалося зауважити, що в Я. Яциневича абсолютно відсутня нумерація піснеспівів та не всі твори мають назви. За авторською структуризацією в рукописі цикл складається з «Великої єктенії», «Блаженні всі», «Ісає, радій», «Прокимну», «На довгі літа». Окрім того, в оригіналі «Вінчання» наявні два музично та масштабно різні варіанти прокимна – короткий і довгий.

Аналіз творів «Вінчання» Я. Яциневича дає змогу зробити такі висновки:

1. Маючи колосальний досвід роботи з хорами різного рівня майстерності, у процесі роботи над «Вінчанням» композитор враховував *музичні здібності не лише професійних, а й аматорських колективів*. Як результат – довгий і короткий варіанти «Прокимну» та дещо спрощена середня частина в композиції «Ісає, радій».

2. Гармонія, фактура, інтонації чудово допомагають поринути слухачу *в світлу та радісну атмосферу церковного таїнства Вінчання*.

3. Розподіл словесних текстів требника й образно-емоційна контрастність визначає *тричастинність* більшості піснеспівів циклу.

4. Я. Яциневич синтезує в піснеспівах «Вінчання» *різні стильові джерела*: народнопісенна традиція, вплив канту, прийоми церковної лексики (псалмодійні побудови, монодійні елементи як октавні унісони на початку фраз). Часте протиставлення *tutti* та *solo* чітко вказує на апеляцію до концертного жанру.

5. *Інтонаційні зв'язки* між піснеспівами забезпечують композиційну цілісність циклу. Піснеспіви «Вінчання» тісно пов'язані інтонаційно та стилістично з творами «Літургії» Я. Яциневича. Композитор вводить однакові мелодичні звороти та навіть цитує окремі фрази.

6. Важливого значення митець надає *хвилеподібному розвитку*, а також дуже *довгим розспіваним мелодіям*.

Таким чином, в умовах національно-культурного відродження 1917–1921 рр. українська церковна музика збагатилася яскравими зразками україномовних богослужінь. У піснеспівах «Вінчання» Я. Яциневич проявив високий рівень майстерності в роботі з канонічними церковними текстами і створив оригінальний цикл, вартий уваги виконавців і слухачів.

Література

1. Каталог книжок і нот Всеукраїнської православної церковної ради (1927 р.). *Центральний державний архів вищих органів влади України (ЦДАВО України)*. Ф. 3984. Оп. 4. Спр. 213. 2 арк.

2. Листування з Софіївською церковною радою про призначення священиків і дяків в парафії, про дозвіл вести релігійну службу на українській мові (1919–1920 рр.). *ЦДАВО України*. Ф. 3984. Оп. 3. Спр. 34. 96 арк.

3. Ноти «Вінчання» (за народними мелодіями) Я. Яциневича (б/д). *Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського (ІМФЕ)*. Ф. 19. Оп. 1. Спр. 15. 3 арк.

4. Проєкт української музичної церковної ради (1919–1920 рр.). *Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (ІР НБУВ)*. Ф. 62. Оп. 1. Спр. 217. 3 арк.

5. Склад Хорової комісії при Київській парафіяльній раді (б/д). *ІР НБУВ*. Ф. 62. Оп. 1. Спр. 218. 1 арк.

6. Яциневич Я. Духовні твори / ред.-упоряд. М. Гобдич. Київ : Камерний хор «Київ», 2006. 59 с.

Дорошенко Тетяна Сергіївна,
магістрантка І курсу Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ ПРОЯВ ТІЛЕСНОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ 1917–1921 РР.

Естетичне відчуття дійсності в людини є одним із проявів культурних процесів, які трансформуються залежно від часу та простору. Тілоцентризм і його дотичні поняття, які найменше доторкнулися до культури України 1917–1921 рр. і й після цього періоду – це Тілесність та Еротизм. Однак, українська культура запровадила своєрідну та колоритну картину світу в ті часи. У нашому дослідженні ми розглянемо тілесність як інструмент або рушій, що дозволяє художнику/ці через призму символізації (інколи завуальованої для безпеки) виразити власну позицію або опозицію за/проти тогочасного стану.

На початку ХХ ст. експериментальні пошуки нової парадигми української культури почали збігатися з європейськими спробами в живописі, театрі, літературі. Художники почали реактуалізувати культурний спадок, а також шукали «метанойю» в рамках і поза рамками можливостей розуму. У 1910–20-х рр. народжується «український фенікс», а переклад на літературну мову – відбувається динамічний рух – національно-культурне відродження. Саме поєднання національного та культурного – це не випадковість, тому що культура створює з племені – народ, а згодом етнос, а нація має мати культурну семіосферу, аби зберегти та захистити себе. Як тільки розривають ці зв’язки, культура зі стану «живої» переходить у «мертву», і залишається тільки досліджувати, констатувати факт змертвіння.

Коли ще не укорінився художній напрям – соцреалізм (1930-ті рр.), створюються в 1910–1920-их рр. нові стилі в мистецтві: бойчукізм, авангардизм, футуризм, революційний романтизм, неоромантизм і неореалізм. Упродовж цього часу, у тілесній естетиці українського мистецтва відбуваються помітні зміни. Йоган Хейзінга у своїй праці «Homo Ludens» вважає, що культура розігрується, культура є грою. А футуристи пішли далі, вони через поняття «гра» визнають, що культура набуває тілесних форм – «набуває плоть». Прозорість, відкритість і легкість тіла та його ліній відчувається в роботах художника Віктора Пальмова. *(див. дод. 1).* Він вірив у колір, у його силу, що здатна впливати та сприяти позитивним змінам у соціумі. Саме акцентована

емоційність кольору робить його роботи позачасовими. Згодом, його роботи не знищили, оскільки кольоропис Віктора Пальмова на багато десятиліть опиниться в тіні соцреалізму.

У творчості української художниці Марії Синякової, котру визнають прибічницею футуризму, проглядається яскравий гуманістичний та антивоєнний складник, тому вона виступала проти насильства над людиною, військової мобілізації, тиранії та вбивств. Ця позиція конвертувалася у творчість, що простежується в кількох роботах під загальною назвою «Війна» *(див. дод. 1).* Художниця зобразила сцени насильства – переважно стосовно жінок. «Чоловічі образи це символ влади, яка творить безлад – хапає за волосся оголених жінок, відрубує їм голову». Подібними образами художниця хотіла наголосити на контрасті деспотичного управління державою. Жінка – це символ землі, країни, народу, який не має сили протестувати. На думку художниці, сила жінки в природі, а війна – це явище – не природне. Вона через символізацію тілесних прийомів показала абсолютно не тілесний, а моральний і ціннісний складник.

«Вогняний потік» легкості, вишуканості, екстравагантності й ексцентричності українських художників і художниць «обвалюється тонною» політичного наративу соціалізму, а згодом призвело до трагічного протиставлення матерії та духу. На цьому етапі з культурологічного погляду, ми можемо сказати, що відбувається певна деконструкція, а саме – «злам» традиційних (культурних) і природних (сексуальних, еротичних) поглядів на життя та винайдення (вже зі зламом) соціалістичної штучною семіотизації тілесного. Тож у 1930-ті рр. – влада дає змогу вибирати: або «покірне» створення ідей мистецько-комуністичного ладу (соцреалізм і плакатне мистецтво) або ж незалежність від естетичного бачення дійсності політичними діячами, яка може бути покарана.

Отже, крихкість як тілесного, так і духовного світу українських митців мала змогу проявитися на «плівці часу» 1917–1921 рр. А згодом вона перетворюється на фотографію, що була «спалена» їдким соціалістичним штучно виробленим світлом і перетворена знову на попіл. Хоча, ми можемо вже знати, що далі – відродження, і тільки. У сучасності відбувається популяризація української культури XX ст. крізь складний час для мистецтва тривалістю в одне «різнобарвне» століття. Наприклад, у реальності в найбільшій в Україні інституції культури – Мистецький арсенал було створено три тематичні виставки – «Велике величне» (2013) «Бойчукізм. Проєкт Великого стилю» (2018) та «Футуромарення» (2021).

Література

1. Подорога В. Феноменология тела. Москва : Ad Marginem, 1995, С. 271.
2. Фрейд З. Художник и фантазирование / пер. К. М. Долгова. Москва : Республика и настоящее. Додельцева, 1995. С. 400.
3. Юнг К. Г. Человек и его символы. Москва : Серебряные нити, 1998. С. 368.

Процюк Марина Олегівна,
аспірантка Київського національного університету імені Тараса Шевченка

КОНЦЕПЦІЯ ЄВРАЗІЙСЬКОГО РЕНЕСАНСУ М. ХВИЛЬОВОГО

М. Хвильовому належить теорія азійського ренесансу, циклічна теорія культурних типів (патріархальний, феодальний, буржуазний, пролетарський – «Третій лист до літературної молоді» в «Камо грядєши»). Він вивчав філософію Г. В. Ф. Гегеля, К. Маркса, неослов'янофілів, М. Данилевського й О. Шпенглера. На його думку Середній Схід – осередок нової соціокультурної революції, що спровокує комуністичні рухи Європи. На українську пролетарську інтелігенцію в цьому процесі припадає завдання дерусифікації та українізації.

У листі до Миколи Зерова М. Хвильовий розвиває думку про діалектичну боротьбу сил Еллінізму та Середньовіччя в цьому процесі. У той самий час, на його думку, російське письменство охоплене культурним епігонством і песимізмом. Західній Європі конче необхідним є досвід української національної літератури. Пролетарську інтелігенцію та робітництво необхідно познайомити зі світовою культурною спадщиною. Отже. їм необхідна романтика вітаїзму, провідниками якого стануть українська інтелігенція та розбудовники держави («Повість про санаторійну зону»). Західна цивілізація, на думку М. Хвильового, занепадає, скоро прийде новий Месія та анархізм, майбутня історична роль відводиться Лівобережній Україні, українська творча молодь покликана розбудувати азійський ренесанс.

Ваплітяни, письменники-комунари, були олімпійцями нового мистецтва в Україні. М. Хвильовий посилаючись на О. Шпенглера про домінування техніки в європейській цивілізації, смерть культури та західної цивілізації, вважає, що азійський ренесанс мав би врятувати ситуацію через велике духовне відродження. Азія на шляху до успіху використовуватиме мистецтво як бойовий чинник, а нас очікує боротьба зі старою психологією. Формула Азійського ренесансу – європейське відродження плюс греко-римське мистецтво. М. Хвильовий вважав, що відродження освіти в Україні забезпечить формування нової та цільної людини.

Україна для нього була південно-східною республікою комунарів, вона виховала в степах тип революційного конкістадора та стала ареною авангарду четвертого культурно-історичного типу. Україна – це територія Євразії, яка знаходиться на межі двох енергій.

Водночас М. Хвильового критикують (С. Пимоненко, Я. Савченко, А. Хвиля) за недостатню обґрунтованість концепції занепаду великих цивілізацій, причин еволюційних стрибків.

Загалом можна сказати, що творчість М. Хвильового, присвячена українському конкістадорству є досить характерною та закономірною для модерної України. Адже інші європейські нації вже давно пережили Весну народів, маніфестували свою культурну ідентичність на міжнародній арені. Україна ж з огляду на розірвану євразійськість ще проходила етапи

націєбудування. Погляди М. Хвильового щодо провідної ролі нації в теорії азійського ренесансу зумовлена всеохопним бажанням націєтворення.

Література

1. Йогансен М. Конструктивізм, як мистецтво переходової доби // Шляхи мистецтва. 1922. Число 2. С. 36–37.

2. Сіробаба М. Лірика М. Хвильового: злам автохтонної свідомості // Слово і Час. 2016. № 10. С. 44–52.

3. Сулима М. «Ще не всі однакові». Дещо про літературний побут 1920 років // Наука і культура. Україна : щорічник. 1989. Вип. 23. С. 429–434.

Рис. 1. Віктор Пальмов. Пляж. 1920.

Секція 2. СТАН КУЛЬТУРИ В РАДЯНСЬКІЙ УКРАЇНІ

Комарніцький Олександр Борисович,
академік НАНВО України, доктор історичних наук, професор,
професор кафедри історії України Кам'янець-Подільського
національного університету імені Івана Огієнка
Комарніцька Людмила Миколаївна,
кандидат філологічних наук, вчений секретар НРЗВО,
«Кам'янець-Подільський державний інститут»

СТУДЕНТСТВО ПЕДАГОГІЧНИХ ЗАКЛАДІВ ОСВІТИ РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ: РЕАКЦІЯ НА МІЖНАРОДНІ ПОДІЇ (20–30-ТІ РР. XX СТ.)

У педагогічних закладах освіти в міжвоєнний період головною метою визначалося виховання студентів у марксистсько-ленінському дусі, формування політично свідомого громадянина, який мав жити в новому комуністичному суспільстві. Виші мали продукувати з пролетарського та комуністичного складу студентства теоретично освічених і вихованих в дусі матеріалістичного світогляду борців за побудову комунізму.

Відтак, діяльність молоді перебувала під пильним контролем партійних осередків, що практично унеможливлювало, зокрема, її міжнародні контакти. Водночас, партійці заохочували студентів до участі в різноманітних зібраннях, на яких, вони за підказкою влади, зазвичай, засуджували «насильства буржуазії» над робітниками інших країн. Наприклад, 9 квітня 1923 р. викладачі та студенти Кам`янець-Подільського ІНО були учасниками загальноміської маніфестації протесту проти розстрілу німецьких робітників у м. Ессені (Рурська область) «розбештан[ими]» французькими окупантами [12]. Невдовзі, 29 квітня, молодь цього самого вишу мобілізували на зібрання, яке зініціювали польські робітники. На зібранні йшлося про утиски робітників Польщі, погроми єврейського населення, анексію Східної Галичини, у якій поляки становили лише 20 % від загального населення краю. Його учасники висловили надію, що галичани будуть боротися за свої права «рука об руку з пролетаріатом Польщі та вийд[уть] побідником над своїми гнобителями» [11].

Польський чинник домінував і в наступні роки. Так, 22 лютого 1925 р. студенти-поляки Кам`янець-Подільського ІНО на зборах засудили арешт польськими владними органами депутата сейму робітника Ланцуцького [13]. У квітні того самого року вони протестували проти вбивства польських революціонерів Багинського й Вечоркевича [19].

Аналогічні дії мали місце і в інших закладах освіти. Зокрема, у травні 1923 р. студенти Харківського [3] та Херсонського ІНО зорганізували загальноміські маніфестації-протести з приводу вбивства російського революціонера польського походження, одного з перших радянських дипломатів Вацлава Воровського [8, арк. 167]. 9 червня 1927 р. у Запорізькому педтехнікумі було проведено мітинг-протести з приводу вбивства посла СРСР в Польщі

П. Л. Войкова [7, арк. 15]. Солідарною зі студентами цього вишу була молодь Вінницького українського педтехнікуму [5, арк. 59].

1928 р. студенти Кам'янець-Подільського ІНО знову відгукнулися на події в Польщі. У листопаді того самого року вони ухвалили резолюцію, у якій засуджували погромні дії польської влади щодо українського населення в Львові. У ній, зокрема, зазначалося про те, що «єдиним вірним шляхом розв'язання суспільних суперечностей як у Польщі, так і в усіх капіталістичних країнах є збройне повстання класу працюючих проти свого ворога – буржуазії». Кам'янецька молодь висловила погляд партійних органів і констатувала, що на «розвалинах огромної фашиської Польщі виросте нова, соціалістична країна, що під проводом комуністичної партії вірним шляхом прямуватиме до соціалізму» [18]. 1931 р. студенти Кам'янець-Подільського ІСВ зібрали 249 крб 50 коп. на допомогу Комуністичній партії Польщі [10, арк. 1–2].

Студентство реагувало на події, які відбувалися в інших країнах. Так, 18 грудня 1929 р. комсомольці та члени профспілки «Робос» Кам'янець-Подільського ІНО на своїх зборах винесли протест проти єврейських погромів, що мало місце в Румунії. В ухвалі йшлося про те, що «румунська буржуазія загострила національну ворожнечу для того, аби направити одну націю на другу і цим відвести від класової боротьби». Як, приклад, – Кишинівський єврейський погром, основним рушієм якого були студенти-фашисти, спровоковані на погромні дії румунським урядом. Студенти ІНО «заклейм[ило] ганебний вчинок, вдіяний над беззахисним єврейським населенням Кишиніва». Цей погром свідчив про «низький моральний рівень фашистського студентства Румунії, який виявився в ганебній різні беззахисних євреїв» [9, арк. 40–40зв.].

21 березня 1930 р. студенти Кам'янець-Подільського ІНО зібралися на мітинг-протест з приводу «хрестового походу» проти комунізму, який відкрито проголосили капіталістичні країни, оскільки їх керівництво продовжувало розглядати радянський тоталітаризм як найбільшу загрозу основам цивілізації. Учасники мітингу прийняли відповідну резолюцію [18]. Серед виступаючих був і студент А. Боберський [14]. На початку вересня 1932 р. викладачі та студенти міста над Смотричем надіслали вітальну телеграму учасникам антивоєнного конгресу, який проходив у м. Амстердам, та його ініціаторам Анрі Барбюсу й Ромену Ролану. Разом з тим, вони протестували проти недопущення урядом Нідерландів на цей форум радянської делегації [16].

Молодь співпереживала події в Китаї. Так, 2 жовтня 1924 р. відбулися збори студентів, членів профспілок, комсомольців і червоноармійців Кам'янця-Подільського, приурочені інтервенції капіталістичних держав у цю державу. Було прийнято відповідну резолюцію із протестом проти дій окупантів [29]. У 1929 р. організували мітинг-протест проти «нахабного втручання світової буржуазії, перш за все, американського імперіалізму» в конфліктну ситуацію, яка виникла того року на кордоні з Китаєм («радянсько-хинський конфлікт») [1].

Студентство реагувало і на боротьбу іспанського народу проти німецько-фашистських загарбників. Молодь Вінницького педінституту, солідаризувавшись з московськими робітниками, ухвалила відрахувати у фонд допомоги жінкам і дітям Італії 2–4 % місячної стипендії [2]. Загалом, колектив інституту 1936 р.

зібрав понад 2 тис. крб. Студенти і викладачі на мітингу засудили агресивні дії інтервентів – Німеччини, Італії та Португалії [6, арк. 10]. Це ж питання обговорили 3 квітня 1936 р. на зібранні у Вінницькому українському педтехнікумі [4, арк. 7,14 зв.]. Наприкінці квітня 1938 р. студенти Харківського педінституту направили 55 листів членам молодіжних організацій Іспанії з висловленням своєї солідарності та підтримки їх у боротьбі з режимом генерала Франко [21, 20]. 27 листопада того самого року в приміщенні Київського театру ім. І. Франка зібралося понад 1 тис. представників інтелігенції, студентства столиці України на мітинг, на якому засудили «фашистських мракобісів і погромників», які чинили розправу над беззахисним єврейським населенням у Німеччині [15].

Таким чином, студенти-педагоги радянської України, реагуючи на міжнародні події, за підказкою влади, зазвичай, засуджували «насильства буржуазії» над робітниками інших країн, інтервенції капіталістичних держав у країни, дружні до СРСР.

Література

1. Геть руки від СРСР. Студентство та професура ІНО обурені втручанням імперіалістів у Радянсько-Хинський конфлікт. (Резолюція прийнята на мітингові) // Студент Прикордоння. 1929. 18 грудня. Ч. 8 (10). С. 2.
2. Два проценти місячної стипендії // Більшовицька правда. 1936. 2 жовтня. № 127 (1262). С. 4.
3. Демонстрации протеста против убивства т. Воровского и ноты Керзона // Студент революции. 1923. № 6. С. 104.
4. Держархів Вінницької обл., ф. п. 249, оп. 1, спр. 27.
5. Держархів Вінницької обл., ф. п. 249, оп. 1, спр. 33.
6. Держархів Вінницької обл., ф. п. 249, оп. 1, спр. 39.
7. Держархів Запорізької обл., ф. р. 959, оп. 1, спр. 15.
8. Держархів Херсонської обл., ф. р. 414, оп. 1, спр. 692.
9. Держархів Хмельницької обл., ф. п. 4, оп. 1, спр. 7.
10. Держархів Хмельницької обл., ф. р. 302, оп. 1, спр. 1260.
11. Зібрання польських робітників і молоді в м. Кам'янці // Червоний шлях. 1923. 7 травня. № 81 (130). С. 3.
12. Кам'янецький пролетаріат протестував проти насильства капіталу // Червоний шлях. 1923. 11 квітня. № 69 (118). С. 3.
13. М. Я. Серед польського студентства // Червоний кордон. 1925. 1 березня. Ч. 87. С. 4.
14. Ми готові // Червоний кордон. 1930. 23 березня. № 32 (702). С. 2.
15. Мітинг інтелігенції м. Києва // Червоний кордон. 1938. 28 листопада. № 274 (2751). С. 1.
16. Науковці м. Кам'янця протестують. Телеграма президії антивоєнного конгресу. Амстердам, антивоєнний конгрес Анрі Барбюсу // Червоний кордон. 1932. 2 вересня. № 122 (1022). С. 4.
17. Погромна Польща стане радянською // Червоний кордон. 1928. 27 листопада. Ч. 135 (511). С. 2.
18. Посилимо обороноспроможність країни // Червоний кордон. 1930. 23 березня. № 32 (702). С. 2.
19. Протести Кам'янецького студентства // Червоний кордон. 1925. 10 квітня. Ч. 98. С. 1.
20. У місті. «Геть руки від Китаю» // Червоний кордон. 1924. 5 жовтня. Ч. 46. С. 4.
21. Харківський державний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди / за ред. академ. І. Ф. Прокопенка. Харків : ОВС, 2001. 176 с.

Автушенко Ірина Борисівна,
докторка історичних наук, доцентка,
професорка кафедри теорії та історії держави і права
Національного транспортного університету

КЛАСОВА СПРЯМОВАНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО КІНО В 1920–1930-Х РР.

Кіно мало велике виховне й агітаційне значення у 20–30-х рр. XX ст., тому в Україні проводилась низка організаційних заходів, спрямованих на його подальший розвиток. У березні 1922 р. було створено Всеукраїнське фотокіноуправління (далі – ВУФКУ), якому підпорядковувались усі кінематографи та підприємства з виробництва кінофільмів. При Наркоматі освіти УСРР було створено Головний комітет контролю за репертуаром (далі – Головрепертком).

На початку 1920-х рр. більшовики диференційовано підходили до різних галузей мистецтва. Кіно зазнавало найменшого втручання та контролю зі сторони державних структур, оскільки органи цензури ще тільки вчилися як повністю контролювати цю галузь.

Вітчизняна кіногалузь залежала також від імпорту плівки, реактивів, кіноапаратів і необхідністю стажування радянських фахівців на Заході. Українські фільми експортували за кордон і це приносило чималу фінансову вигоду та покращувало імідж радянської влади [4].

Українське кіно також повинно було мати «класову спрямованість». Зокрема, один із перших українських кінорежисерів В. Гардін на замовлення ВУФКУ створив кінороман «Остання ставка містера Енніока» (1922) за оповіданням О. Гріна «Життя Гнора» [3, 47]. Основою сюжету цього твору був традиційний любовний трикутник: Гнор – Кармен – Енніок. Шляхом обману Енніок завозить свого суперника Гнора на безлюдний острів, але за збігом щасливих обставин Гнорові вдається врятуватися та повернутися до Кармен. Енніок кінчає життя самогубством, а Гнор одружується з Кармен. В. Гардін, виконуючи партійні настанови, переробив оповідання, надавши йому класової спрямованості: Енніока було перетворено на власника заводу, а Гнора – на інженера-пролетаря. Між ними відбувається «класова боротьба», Кармен відступає на задній план. Більшовики забирають у Енніока завод, а Гнор стає на чолі повсталих робітників. Отже, втілення сюжету оповідання О. Гріна у фільмі не має нічого спільного з оригіналом.

У роки сталінського тоталітарного режиму утвердилась ідеологія культури, яка одержала назву «соціалістичного реалізму». Його вважали «творчим методом» літератури та мистецтва, але насправді це була певна філософія життя та культури. Режисерам, які уперто противилися переходові на рейки соцреалізму, «пришивали» справи, що неминуче мали призвести їх до підвалів ДПУ чи НКВС. Тому й не дивно, що більшість фільмів, зокрема на початку 1930-х рр., перероблювали по кілька разів. Деякі фільми взагалі знімали з виробництва як такі, що, з погляду офіційних ідеологів не відповідали вимогам соціального замовлення. Цікавим прикладом цього може бути факт із роботи Київської

кіностудії, оприлюднений офіціозом ЦК КП(б)У газетою «Комуніст». У публікації констатовано, що на постановку фільму «Директор» уже витрачено понад 600 тис. крб (на ті часи сума досить велика – авт.), проте невідомо, коли його буде закінчено. Цей фільм мав показувати боротьбу з троцькістськими шкідниками й тому, на думку автора публікації, його уважно «редагували» вороги. Внаслідок чого, позитивними героями тут виведені українці, а негативними – росіяни. Зараз цей фільм перероблюють [2, 2]. І таких прикладів було багато.

Вивчаючи протоколи засідань приймальної комісії ВУФКУ з перегляду та затвердження кінофільмів, про фільм «Баштанська республіка» (режисер С. Лазурін), у протоколі від 19 жовтня 1930 р., зазначено, що картину не приймали з таких міркувань:

1. Лінію куркульської верстви виставлено політично неправильно й шкідливо.
2. Лінію середняка трактовано наївно, поверхнево та навіть анекдотично.
3. Партійний осередок на тлі соціалістичної перебудови Баштанки дискредитовано й показано як безсилу організацію, що не може зорганізувати своєї роботи в спосіб протиставлення її куркульській агітації (будування гаражу для тракторів).

Із зазначених причин уся картина з погляду її соціально-класового змісту, поверхова й політично безпринципова. Щодо постановки картини «Баштанська республіка», слід визнати за потрібне притягти до судової відповідальності усіх винних у провалі цієї картини. Також керівництву Одеської кінофабрики пропонували не давати чергової поставки режисеру С. Лазуріну, який себе на режисерській роботі зовсім не виправдав [1, арк. 90]. Тобто, для досягнення мети ліворадикальна влада використовувала насилля до тих, хто не вписувався в створену нею схему суспільно-політичного устрою, дотримувався морально-етичних цінностей, що йшли врозріз із «пролетарською етикою».

Повинен був прислужуватись «господарям» й О. Довженко. Наприклад, у його «Арсеналі» виразно помітно данину соцзамовленню, хоча це була не стільки вина, скільки біда талановитого митця. До того ж він зумів із партзамовлення зробити мистецький твір, що залишив помітний слід в історії світового кіно. За визначенням Ю. Большухіна: «В «Арсеналі» О. Довженко ... з революційною сміливістю розширив діапазон руху від статуарної застиглості до шаленого вихору. У фільмі була бездоганна художня правда, але ідейна правда була дещо умовною, це була правда з позиції «Жовтня»... [3, 79].

Й. Сталін дбав, щоб кожне його слово, вчинок негайно широко розповсюджувався, як чергове «геніальне» нововведення в науку, літературу та мистецтво. Усіляко намагався підім’яти під себе найвизначніших представників інтелігенції. Не оминув цієї долі й О. Довженко. У особистих зустрічах із ним у 1935–1936 рр. Й. Сталін висловив думку про втілення в кіно образу українського Чапаєва-Щорса, але цим не обмежився. Він розтлумачив митцю, що картина має відбивати класовий характер революції та громадянської війни, дружбу українського й російського народів у боротьбі проти експлуататорів. О. Довженко виконав завдання вождя, тому що про ігнорування вказівок не могло бути й мови.

Отже, на початку 1920-х рр. радянська влада свої морально-політичні засади втілювала в культурне життя більш-менш лояльними методами, тобто через пропагування та агітацію. Починаючи з другої половини 1920-х рр. більшовицька влада, намагаючись впровадити в життя свої принципи, вимагала від творчої інтелігенції створення кінофільмів, що відповідали б усім вимогам правлячої партії. Характерною особливістю того періоду було створення системи ідеологічних міфів, покликаних живити ілюзію «ідейної боротьби» як прояву класової боротьби. Її суть зводилася до боротьби проти впливу націоналізму, антисемітизму, буржуазної та дрібнобуржуазної ідеології.

Література

1. Центральний державний архів вищих органів влади і управління України Ф. 1238, оп. 1, спр. 169, арк. 90.
2. Ананьїн Т., Запорізький Б. Буржуазні націоналісти в кінематографії. Комуніст. 1937. 29 вересня. № 225. С. 2.
3. Берест Б. Історія українського кіна. Нью-Йорк : Наук. тов-во ім. Т. Шевченка, 1962. 271 с.
4. Примаченко Я. Українське кіно 1920-х років у пошуках власних тем та смислів. Україна модерна. URL: https://uamoderna.com/md/prymachenko-ukrainian-cinema

Стаднік Оксана Феліксівна,
доктор соціологічних наук, доцент,
професор кафедри культурології та міжкультурних комунікацій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІЇ У ВІДЕОМИСТЕЦТВІ РАДЯНСЬКОЇ ДОБИ

Тематика створення етностереотипів є однією з найактуальніших проблем сучасності оскільки формує фундамент ієрархії цінностей, системи етнічних уявлень і міжетнічного спілкування. Розв’язання зазначеної проблеми має вагоме значення для сфери соціально-етнічного конструювання, яка забезпечує адекватність взаєморозуміння та представлена як асиметрія від домінування до дискримінаційних проявів у ставленні до етносу.

Репрезентація нації за допомогою створення спрощених ментальних презентацій, тобто типових образів її жінок, чоловіків, дітей є широко використовуваним прийомом у мистецтві, особливо в популярному масовому мистецтві (кінематографії, мультиплікації). Конструювання етноскладника свідомості та поведінки засобами портретування персонажів у кіно та мультиплікаційній продукції є кроком у розумінні механізмів етностереотипізації свідомості на етапі дитинства, коли відбувається «закладка» першообразів у дитячій психіці та закріплення позицій у дорослому віці. Це має неабияке значення як для розуміння практик соціалізації, так і діяльності культурних індустрій, які через кіно та мультиплікацію створюють патерни для наслідування в етносегменті.

Будь-які моделі створення сюжетів та образів у мультиплікації та кінострічках як способів смислопродукування є взаємопов’язаними з іншими

практиками конструювання перфектної ідентичності та можуть мати з ними спільне історичне походження. Інструментом для аналізу етноконструювання на індивідуальному рівні є теорія соціального дисплея І. Гоффмана [1], яка постулює, що при взаємодіях «віч-на-віч» соціальний дисплей (формалізовані та спрощені правила поведінки етносів) є основним механізмом створення та реіфікації етноса і відповідно – етнічних стереотипів. Дослідження національних образів демонструють, що незважаючи на різницю контекстів, механізми створення та функціонування етностереотипів у різних країнах збігаються.

Концептуально образ українського народу вибудовувався в рамках радянської ідеології союзу дружніх народів: «Був другом і братом російський народ». «Тож основною причиною зображати персоніфікований український народ було засвідчення його ставлення до російського народу» [2, 156]. Не зважаючи на загальний принцип презентації в популярній продукції уніфікованого образу «радянської людини», ідентифікації росіянина і українця надавалося особливого місця в сюжетній композиції. Для прочитання образу українця доречно скористатися класифікацією А. Каппелера, який досліджував питання лояльності українців у Російській імперії XIX ст. Автор виділяє три групи: «мазепинці», «малороси», «хохли», де перші були більш опозиційні, другі – більш лояльні й інтегровані в імперські структури, а треті – примітивні, хоч і колоритні [3]. Еволюція образу за таким принципом відбувалася і за радянської епохи в дещо осучасненому вигляді «бандеровці», «малороси», «хохли». Але з часом, «хохол» затьмарює попередні образи і залишає їх в історії.

Ідеологічним контекстом створення образу українця, як вже згадувалося, була братерська любов – любов до молодшого, дещо не дозрілого брата. У кінострічках: «Ідеальний росіянин вищий за свого молодшого брата українця, на плече котрого він, як патрон, поклав свою руку. Росіянин також репрезентує радянську модерність, одягаючи класичний костюм з краваткою, в той час як українець одягнений в «етнографічну» вишиту сорочку» [2, 157]. Не вдаючись до загального аналізу кінопродукції, зосередимо увагу на видатних українських радянських акторах які і втілювали в собі «українське» та їхня ролях: Светін М. «Чарівники» чи роль безглуздого музиканта Віктора в «Кохана жінка механіка Гаврілова», Брондуков Б. «Державний кордон» – селянин, «Прем'єра в Соснівці» – тесляр, учасник самодіяльності, «Непотрібні люди» – сторож. Усі ці персонажі веселі, безтурботні, професійно неозначені, які займаються народними промислами та масовою художньою самодіяльністю. Українці зображені в кінематографі як учасники численних фестивалів, конкурсів, святкувань, вони визивають теплі патерналістські відчуття в глядача, стають привидом для дружніх жартів та опікувань.

І на останок декілька штрихів-інтерпретацій до гендерного портрету: маленький на зріст з ознаками ожиріння з бутлем горілки та мискою вареників чоловік і кремезна, велика на зріст дружина зі скалкою в руці є доволі поширеним у масовому уявлені стереотипом щодо українців («Вечори на хуторі біля Диканьки», «Ніч перед Різдвом», «Миргород», «Кайдашева сім'я», «В степах України»). Така презентація рольового розподілу в українській родині, такий

матріархально-деспотичний реванш щодо патріархального деспотизму чоловіків пояснюється саме етнічним походженням. Так системно, але з «любов'ю» відбувалося соціальне конструювання в побутовій свідомості етностереотипа «хохла» за радянських часів.

Класичним прикладом мультиплікаційного витвору є «Казка про Попа і наймита його Балду» за сюжетом віршованої казки О. Пушкіна, яка набуває етнічне наповнення та пізнаванність українців-куркулів. Повнометражні мультиплікації «Як козаки…», «Енеїда», де персонажі наділені слабкими рисами національного характеру та стають об'єктом висміювання і критики. Але ставлення до героїв є доволі поблажливим, критику подано в жартівливому вигляді. Веселі оптимісти, ледарі, нероби, безвідповідальні та хвалькуваті персонажі з карикатурно спотвореними рисами обличчя та фігури, барвисто вдягнені зі специфічно українським колоритом.

Загалом етноконструювання в розглянутих продуктах відеомистецтва розкрито в напрямі створення полярного образу «українця-хохла», який складався з позитивно та негативно забарвлених рис: доброго, веселого, безтурботного та хвалькуватого з однієї сторони та професійно неозначеного, безвідповідального, жадібного, підступного та незадоволеного з іншої. В умовах недостатньої інформації та обмеженого фізичного (власного) досвіду в масової аудиторії через візуальну репрезентацію формувалося стереотипне уявлення про українців та українську націю загалом.

Література

1. Goffman E. Gender Advertisements: Studies in the Antropology of Visual Communication / E. Goffman. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979. 94 p.

2. Yekelchyk S. Stalin's Empire of Memory: Russian-Ukrainian Relations in the Soviet Historical Imagination. Toronto, Bualo, London : University of Toronto Press, 2004. 231 p.

3. Kappeler A. Mazepintsy, Malorossy, Khokhly: Ukrainians in the Ethnic Hierarchy of the Russian Empire. *Culture, nation, and identity: The Ukrainian- Russian encounter, 1600–1945.* Edmonton : Canadian Institute of Ukrainian Studies. University of Alberta, 2003. P. 162–181.

Кропивко Олена Михайлівна,
кандидат історичних наук, доцент
Національного університету біоресурсів
і природокористування України
Святненко Анна Василівна,
кандидат історичних наук, доцент

ФОРМУВАННЯ НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ІНТЕЛІГЕНЦІЇ В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ КИЄВА (КІНЕЦЬ 1950 – ПОЧАТОК 1960-Х РР.)

З початку 1990-х рр. предметом наукових пошуків істориків, філософів, мистецтвознавців і літературознавців, стало явище дисидентства. Результати соціально-демографічного дослідження, проведеного О. В. Муратовою, констатують, що із майже 1000 дисидентів письменники та «митці-гуманітарії» становили меншість – близько 9 % (відповідно 53 і 38 чоловік). Проведений аналіз вікового складу і місць постійного проживання літераторів-шістдесятників дав змогу дійти висновку, що процес формування літературного шістдесятництва швидше проходив у столиці, ніж в обласних центрах (40 письменників або 75,5 %). Пояснення цьому факту, на її думку, криється в площині високого рівня концентрації творчої інтелігенції та територіальному розміщенні крупних закладів вищої освіти гуманітарного спрямування.

Період перебування Хрущова при владі в СРСР позначився стрімким розвитком урбанізаційних процесів. Цифри перепису населення 1959 р. засвідчують, що населення Києва збільшилося до 1 млн 104 тисяч, Дніпра – 610 тис, Одеси – 667 тис., Донецька – майже 705 тисяч, Запоріжжя – 449 тис, Львова – близько 410 тис. чоловік.

Проживання у великому місті, окрім працевлаштування, давало ще змогу для саморозвитку, реалізувати які міг практично кожний: здобути освіту, долучитися до культурних, спортивних та інших заходів, зініційованих і проведених з дозволу та участі відповідних владних структур місцевого та республіканського рівнів. Велику питому вагу серед населення обласних міст і Києва становила учнівська та студентська молодь, і це слугувало додатковим стимулом розвитку мережі закладів масової культури, зокрема кінотеатрів. Кіно стало улюбленим видом дозвілля для 656 млн. аудиторії, яка в 50 разів переважала театральну. Забезпечували глядацький попит кінопродукцією 5 кіностудій, зокрема Київська, Київська студія науково-документальних фільмів і Українська студія хронікально-документальних фільмів. Діяло 25 кінотеатрів; на базі найбільших, що розташовувалися в центральній частині Києва, проходили Фестивалі фільмів. Глядацький ажіотаж викликав перший фільм спільного радянсько-французького виробництва «Нормандія-Німан». Навіть у зимовий період діяли літні кінотеатри – 1-й, 2-й, 3-й, Зміна, ім. Чкалова, ім. Чехова, у Пушкінському та Голосіївському парках.

Існуюча мережа театрів забезпечувала інтереси обмеженої аудиторії. Репертуар формували під постійним партійно-ідеологічним контролем, проте

рівень виконавської майстерності в симфонічних оркестрах, хорах, театрах був досить високим. Театральна афіша за 03.01.1959 р. дає уявлення про вистави: Театр опери та балету ім. Тараса Шевченка – Приборкання непокірної, Лісова пісня; Український драматичний театр імені І. Франка – Долина сліз, Чому посміхалися зорі; Театр музичної комедії – Весна співає, Останній чардаш; Театр юного глядача – Пароплав «Орлятко», Котигорошко; Республіканський театр ляльок – Дід і Журавель, Іржик-Молодець; Українська республіканська філармонія – Концерт Заслуженого діяча мистецтв Г. Гінзбурга, концерт майстрів мистецтв м. Києва. Яскравою подією осіннього сезону стали гастролі Нью-Йорського симфонічного оркестру. 14 грудня 1960 р. музична громадськість Києва відзначила 70-річчя з дня народження народного співця-кобзаря П. В. Носача. Товариство радянсько-польської дружби, головою якого була Народна артистка СРСР Наталія Ужвій, організувало вечір Дружби у Великому залі Державної Консерваторії ім. П. І. Чайковського.

Подекуди концертними майданчиками ставали приміщення Будинку вчителя та Будинку вчених (ювілейні вечори до 190-річчя Л. Бетховена), Палац спорту (концерт перуанських митців – співачки Іми Сумак і композитора Мойзеса Віванко).

Ще однією позитивною тенденцією є розвиток книговидавничої справи (піком видання став 1957–58 рр. – 53 % і 60 % відповідно) та збільшення тиражу газет і журналів, які публікували матеріали українською мовою.

Наприкінці 1960-х рр. у Києві виходило друком 72 газети: 19 республіканських, 8 обласних і міських, 45 багатотиражних газет. В опублікованій у республіканській газеті «Літературна газета» статті О. Довженка (1955) відображено прагнення інтелігенції до розширення творчого простору, виходу літератури і мистецтва за рамки соціалістичного реалізму». Одним із найвагоміших видань стала газета «Вечірній Київ», яка виходила друком з 1950 р. й інформувала громадськість щодо подій як загальносоюзного, так і місцевого рівнів. Зокрема, 1960 р. на шпальтах була розміщена інформація про вихід друком першого і другого тому «Української Радянської Енциклопедії». У київських газетах регулярно публікували матеріали з історії Києва, під відповідними тематичними рубриками: «Стежками рідного краю», «Маршрутами історії». Загальна зацікавленість у дослідженні київської історії зумовила вихід друком бібліографічного покажчика «Історії Києва» (1959) та монографії М. Крагера «Нариси з історії матеріальної культури давньоруського міста» (1960). Громадськість міста щиро переймалася проблемами збереженості Києво-Печерської Лаври, спорудам якої загрожувало руйнування внаслідок обвалів ґрунту.

Регулярно проводили відкриті публічні лекції в будинку Політичної освіти Київського обкому і міськкому комсомолу, Будинку вчителя, Жовтневому палаці культури, організовували екскурсії містом для виробничників, службовців, вчених, вчителів, студентів. При Спілці журналістів України діяла фотосекція, одне із засідань якої на початку 1959 р. було присвячене питанню «Фоторепортаж у газеті». У салоні Товариства художників регулярно проводили виставки. Заповідник-музей Києво-Печерська Лавра 1958 р. відвідало 235 тис. осіб (з них 15 тис. іноземців із 43 країн світу). Навесні 1959 р. тут діяли виставки «Наука і

релігія», «Художні вироби з металу, старовинні художні тканини і вишивка», «Печери і муміфікація». Центром спортивних змагань став Республіканський палац фізкультури, де на початку 1960 р. пройшов турнір настільного тенісу.

Місцем дозвілля киян і гостей були парки столиці, де так само проводили публічні заходи: Центральний парк культури та відпочинку, Піонерський сад, Першотравневий сад, Парк ім. О. С. Пушкіна, Голосіївський парк культури та відпочинку, Зоопарк.

Безумовний вплив на світогляд всіх мешканців міста справляли радіо і телебачення. Радіопередачі починали трансляції о 6.35 ранку та закінчували об 1.00 ночі. Програма телебачення в будні дні починалася о 18.30, у вихідні – об 11.00, закінчувала роботу близько опівночі.

Активізація діяльності концертних установ, транслювання спеціальних радіо- та телепередач, видання масовими тиражами наукової, науково-популярної та тематичної літератури українською мовою, організація фестивалів, оглядів, конкурсів, розширення міжнародних зв'язків у науково-культурній сфері зумовило формування нової генерації національно орієнтованої інтелігенції. Культурний простір Києва, попри ідеологічну заангажованість, сприяв зростанню активності тих, кого пізніше назвуть «шістдесятниками»: видатних поетів, письменників, художників, публіцистів, істориків, основою світогляду яких стало відродження національної культури.

Варивончик Анастасія Віталіївна,
доктор мистецтвознавства, професор,
доцент кафедри дизайну і технологій
Київського національного університету культури і мистецтв

ПРОДУКЦІЯ ВИРОБНИЦТВ «УКРХУДОЖПРОМ» ЯК ПРОВІДНИЙ ЕЛЕМЕНТ КУЛЬТУРИ СПОЖИВАННЯ

З розпадом СРСР на початку 90-х рр. XX ст. почався процес формування нової культури споживання. У процес прямування до розвинутих форм ринкових відносин були включені технічні напрацювання та добутки минулого покоління. У державі з плановою економікою відносини між виробництвом і споживачем суворо регламентувалися міністерствами. Культура, норми та цінності споживання визначалися особливостями сфер розподілу. При ринковій системі виробництво вторинне щодо потреб споживача, які визначаються якістю, кількістю, інвайроментальністю виробленого продукту та відповідають сучасності. Культура споживання в країні без ринкової економіки призвела до негативних наслідків.

Протягом багатьох століть українські народні промисли утримались завдяки національним традиціям. Поширені види декоративно-прикладного мистецтва: килимарство, ткацтво, вишивка, скло, кераміка, порцеляна, різьбярство, ювелірна справа та різноманітні види розпису мають історичне глибоке коріння, прогресуючи в усіх аспектах, починаючи від художньо-символічного до

виробничо-технічного. Одночасно піднесення промислових засобів, у художньому виробництві, що поширювало масові уніфіковані вироби позначилися на швидкостях піднесення художніх промислів України.

На виробництвах «Укрхудожпрому» розробляли нові зразки творів народних художніх промислів, які затверджував керівник організації – розробник і виконували роль технічного та технологічного завдання на розробку художніх виробів. Твори, що були призначені для виробництва розглядали художньо-технічна рада підприємства і затверджувала художньо-технічна рада Міністерства місцевої промисловості. Метою розгляду й оцінки виробів ставали якість і відповідність вимогам нормативно-технічних документів, які додавалися до виробів народних промислів. Нові зразки виготовляли за попередніми ескізами, проєктами і розглядом художньої ради виробництва. На художньо-технічній раді нові зразки, для презентації в міністерстві, рекомендували до затвердження з представленням «конфекційної карти» (паспорт твору), у якій зазначено код виробу, художник і конструктор створеної моделі, затрати матеріалів, час виготовлення, результати оцінки та визначення категорії якості, розрахунку відпускної ціни в торговельних мережах.

При міністерстві, художньо-технічна рада затверджувала контрольний зразок, виключно в єдиному примірнику, з терміном дії не більше двох років. Рішення ради затверджувало належність продукції до товарів високої якості та, відповідно, призначення їй індексу «Н». Товари високої якості індексу «Н» з «конфекційною картою», належали до унікальних творів декоративно-прикладного мистецтва. Килимарські, ткацькі вироби, та продукція з вишивкою затверджували за наявності контрольного зразка, з яким подалі порівнювали вироби масового виробництва, за конструкцією, технологією виконання, художнім оформленням. Якщо на затвердження пропонували малюнки вишивки для вбрання, скатертин, білизни, то затверджували вже у відшивках (зразок на окремій частині тканини) натуральної величини малюнку. Колористичні килимові рішення затверджували на паперових малюнках, із поданими зразками ниток-пряжі. У декоративно-тканих виробах і вишивці колористичні рішення, обов’язково, фіксували в «конфекційній карті» за формою. Гончарні, майолікові художні вироби, твори художньої обробки дерева, продукцію з петриківським розписом затверджували типовим зразком і визначали за типом і формою декорування. У нормативно-технічної документації вказували на варіативні виконання творів для збереження складності форми, типу, якості виконання, малюнку. Нові моделі вишитого одягу художньо-технічна рада виробництва викладала з ярликом за обов’язковим додатком. Нормативно-технічну документацію розробляли після затвердження первинної моделі міністерства за контрольним зразком. Вироби з петриківським розписом вимагали технологічної підготовки, контрольні зразки затверджували після виготовлення дослідної партії виробів у серійному виробництві. Затверджували контрольний зразок або макет виробу з петриківським розписом, створений у натуральну величину за рекомендацією художньо-технічної ради Міністерства місцевої промисловості. За зберігання контрольних зразків відповідало виробництво.

Наприкінці ХХ ст. відбувся різкий спад діяльності «Укрхудожпрому». Більшість підприємств цього концерну припинили свою діяльність. Система народних художніх промислів втратила сотні підприємств, не витримавши системи оподаткування, збільшення плати за енергоносії, відсутності ринків збуту й ін. В Україні зникли культурні, етномистецтвознавчі, історичні центри художніх промислів, підприємства з унікальними майстрами, художниками, обладнанням. Сьогодні становлення нової культури споживання в Україні є процесом суперечливим і складним. Його основу становлять: традиції, формування нової економічної та соціальної реальності, вплив західної культури. Культура споживання, яка сформувалася в умовах радянської України зникла разом із соціалістичною системою розподілу і плановою економікою. Підґрунтям для нової культури споживання стає нова економічна реальність. Завдяки міжнародній мережі Інтернет і мобільному зв'язку товарообмін є більш доступним. Для українського суспільства – це нові норми та цінності споживання, які потрібно розглядати в контексті розвитку світової культури.

Література

1. Варивончик А. В. Художні промисли України: ґенеза, історична еволюція, сучасний стан та тенденції : монографія. 2-ге вид., перероб. та доп. Київ : Ліра-К. 2019. 552 с.
2. Художні промисли України : альбом / Н. Киселева, Т. Кара-Васильєва, Т. Придатко. Київ : Мистецтво. 1979. 253 с. : іл.
3. Центральний державний Архів Вищих Органів Влади та Управління України (ЦДАВО України), ф. 4676, оп. 1 (подовж. справ) постійного зберігання за 1973–2004 рр., спр. 1325.

Водарчук Максим Анатолійович,
студент Національного університету біоресурсів
і природокористування України
Науковий керівник – ***Кропивко О. М.,*** *к. і. н., доцент*
Національного університету біоресурсів
і природокористування України

РОЗВИТОК КУЛЬТУРИ В РАДЯНСЬКІЙ УКРАЇНІ (1920–30-ТІ РР.)

Міжвоєнний період став часом підлаштування всієї палітри культурних явищ до нової державної політики та ідеології.

Радянська влада під гаслом культурної революції здійснювала перетворення в царині освіти, науки і культури. Газети щодня друкували короткі звернення про культурне будівництво, яке розглядали як фронт – не менш важливий, ніж продовольчий, вугільний і металургійний. Проте назвати успішними культурні здобутки комуністичної доби було б помилковим. Передусім через сталінські репресії. Однією «рукою» режим розгортав культурне будівництво, створював умови для розкриття народних талантів і розвитку масової культури. Підтримувана народом, ця діяльність була справді революційною за масштабами. Водночас тоталітарна держава знищувала таланти; від репресій особливо страждала культурна еліта.

Слід зазначити, що радянська влада багато зробила для ліквідації неписьменності. 1921 р. Раднарком УРСР зобов'язав усе неписьменне населення віком від 8 до 50 років навчатися грамоті. Робітники звільнялися на дві години від праці зі збереженням заробітної плати, якщо вони вчилися, а селяни отримували 25 % знижки при обов'язковому страхуванні майна. Навчання в гуртках лікнепу було безкоштовне. З 1924 р. започаткували підготовку до запровадження чотирирічного навчання дітей [3, 209].

Від 1920 р. університетську освіту було ліквідовано, натомість створено низку Інститутів народної освіти, навчання в яких було платним. Вихідцям із робітників дали «зелене світло» для вступу до вищих навчальних закладів. Після ліквідації університетів, наукові дослідження зосередились переважно в установах Української академії наук [1, 244], чому сприяло повернення з еміграції науковців, зокрема М. Грушевського [3, 210].

Для 1920-х рр. застосовують термін «національне відродження», яким характеризують яскраві досягнення у сфері літератури та мистецтва. Творчий злет, започаткований Українською революцією, продовжився внаслідок українізації. Виникли численні центри літературної творчості та створювалися різноманітні об'єднання, гуртки та студії, зокрема гурток неокласиків (у Києві) до якого входили Микола Зеров, Юрій Клен, М. Рильський; спілка селянських письменників «Плуг», організація пролетарських письменників «Гарт» (у Харкові). ВАПЛІТЕ, започаткована М. Хвильовим і М. Яловим у середині 1920-х рр., об'єднала понад два десятки талановитих письменників і поетів. Тоді ж пролунав заклик Хвильового – «Геть від Москви» [1, 244].

Активно розвивалося музичне життя, у якому важливу роль відігравали Г. Верьовка, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький. Серед художників визначне місце займали Федір Кричевський і Василь Касіян [1, 246].

Починаючи з 1927 р. таке явище як українізація охоплює не лише державний апарат, але і освіту, науку та культуру. 1933 р. відновили свою діяльність університети в Києві, Дніпропетровську, Одесі та Харкові [1, 257].

Водночас, цей період став часом утрати для України національної еліти: людей активних, свідомих. Масового терору зазнала Всеукраїнська Академія наук, яка до 1929 р. зберігала порівняно незалежне щодо партійного керівництва становище. Було розформовано створену М. Грушевським історичну секцію ВУАН, а сам він змушений був виїхати до Москви. Було закрито Інститут української наукової мови, із 85 вчених-мовознавців розстріляно 62. Знищено майже всіх співробітників Інституту філософії, закрито Інститути шевченкознавства, єврейської пролетарської культури, навіть Український інститут марксизму-ленінізму, який розробляв альтернативну концепцію історії України (замість нього було створено українську філію московського Інституту Маркса-Енгельса-Леніна) [3, 213].

Упродовж 1930-х рр. загинули в таборах або були розстріляні близько 200 із 240 українських письменників. Закрито деякі театри, зокрема «Березіль», знищено групу митців – «бойчукістів», провідних майстрів українського художнього авангарду [2].

Отже, до середини 1920-х рр., радянська влада досить поблажливо ставилася до розвитку української культури: створювали спілки, організації та гуртки, досить вільно відчували себе письменники, митці, науковці. У цей період зросла та зміцніла українська національна еліта, котра дедалі частіше послуговувалася в творчості та науковій діяльності надбаннями західних колег. Проте на межі десятиліть ситуація змінилася. Було ліквідовано всі літературні об'єднання. Для запровадження тотального контролю над творчістю митців утворилися професійні спілки: письменників, художників, композиторів. За допомогою цих спілок влада прагнула уніфікувати зміст культурного процесу за ідеологічними стандартами так званого соціалістичного реалізму. Утвердилася жорстка система контролю над духовною творчістю, яка характеризувалася втручанням партійних чиновників у літературно-художнє життя. За приблизними підрахунками, в УРСР в 1930-х рр. ліквідували близько 80 % творчої інтелігенції. Із 259 українських письменників, які друкувалися в 1930 р., після 1938 р. виходили друком твори тільки 36 (своєю смертю померли лише 7 письменників). Літературно-мистецьке покоління 1920-х – початку 1930-х рр., через українську національну ідею та ідентичність, яку підкреслювали у своїх працях, знищене більшовицькою владою, назвали «Розстріляним відродженням».

Література

1. Історія України : комплексне видання / В. С. Власов, С. В. Кульчицький, О. Є. Панарін. Київ : Літера ЛТД, 2019. 416 с. : іл., карти.
2. https://pidru4niki.com/1679042257041/kulturologiya/ukrayinska_radyanska_kultura
3. Історія України (профільний рівень) : підручник для 10 класу закладів загальної середньої освіти / В. С. Власов, С. В. Кульчицький. Київ : Літера ЛТД, 2018. 304 с.

Карпенко Діана Валеріївна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ РАДЯНСЬКОГО ПЕРІОДУ У СПАДЩИНІ МИТЦІВ-БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ

Основними напрямами творчої діяльності різноманітних хореографічних, ансамблів хорових і балетних театрів радянського періоду стало відродження пісенно-танцювальних традицій, відтворення народної автентичності музичної і танцювальної культури, популяризація кращих її надбань. Серед професійних – Державний ансамбль народного танцю УРСР під керівництвом П. Вірського (1937), Гуцульський ансамбль пісні і танцю «Гуцулія» (1939), Державний заслужений академічний український народний хор під керівництвом Г. Верьовки (1943), Закарпатський народний хор (1945) та ін.

Творчість П. Вірського належить до визначних досягнень українського та світового хореографічного мистецтва ХХ ст. П. Вірський є реформатором української народної хореографії, адже органічно створив якісну танцювальну

мову, за допомогою синтезу народного та класичного танців. Його хореографічні картини стали взірцями для наслідування професійного й аматорського мистецтва, серед яких: «Запорожці», «Ми пам'ятаємо», «Повзунець», «Плескач», «Шевчики», «Хміль», «На кукурудзяному полі», «Про що верба плаче», «Ой під вишнею», «Моряки», «Ми – з України», «Подоляночка», «Гопак» та ін.

Також зазначимо, що в балетних театрах України застосовували лексику народного танцю та літературні твори українських письменників середини XIX – початку XXст., як першоджерела сценарію балетної вистави. Можемо зазначити – національний героїко-романтичний балет «Лілея» за поезіями Т. Шевченка (пост. Г. Березової; муз. К. Данькевич; 1940); «Лісова пісня» за драмою Лесі Українки (пост. С. Сергєєва; В. Вронського; муз. М. Скорульського); народно-героїчної балетної драми «Маруся Богуславка» (пост. С. Сергєєва; муз. А. Свєчникова; 1951); «Хустка Довбуша» та «Сойчине крило» за І. Франком (пост. М. Трегубова; муз. А. Кос-Анатольського; 1951,1957).

У дослідженні української народної хореографії вагомими стали праці митців радянського періоду, серед яких: В. Верховинець, В. Авраменко, А. Гуменюк, П. Вірський, Ю. Станішевський.

Першим фундаментальним дослідженням з українського танцю є праця В. Верховинець «Теорія українського народного танцю» [3]. Автором систематизовано й узагальнено досягнення української нації в галузі народного танцювального мистецтва, зокрема розроблено оригінальну методику запису хореографічного матеріалу; описано танцювальні рухи і комбінації; теоретично обґрунтовано можливості та необхідність створення українського класичного балету на основі українського танцювального фольклору. Також В. Верховинець видав збірку дитячих ігор з піснями і танцями «Весняночка» [2], у якій викладено методологію роботи з дітьми, завдяки синтезу мистецтв розвиває естетичний смак, патріотизм та інші здібності дітей дошкільного та молодшого шкільного віку.

Послідовник навчально-виховної методики В. Верховинця та популяризатор українського народного танцю в Україні й за кордоном В. Авраменко заснував 50 шкіл народного танцю. Підсумок його творчих пошуків відображено в праці «Українські національні танки, музика і стрій», де наголошено на дидактичних і просвітницько-виховних можливостях балетної вистави [1].

Змістовними дослідженнями, у яких надано узагальнені характеристики зародження та розвитку українського танцювального мистецтва, є праці А. Гуменюка. Ученим у «Народному хореографічному мистецтві України» [4] ґрунтовно розкрито національні особливості українських танців на основі аналізу їх хореографії, музики та регіональних стильових особливостей. А вже на основі творчих здобутків народної хореографії Радянської України створено видання «Українські народні танці» [5] за редакцією П. Вірського. Вони здійснили класифікацію описів 140 різноманітних за тематикою і жанрами танців, у яких відображено трудовий процес, героїзм, побут, звичаї, обряди українського народу. За допомогою засобів виразності народної хореографії радянські хореографи створювали оригінальні сюжетні танці, які відображені у

видані, зокрема слід відзначити постановки «Рукодільниці», «На кукурудзяному полі», «Повзунець» П. Вірського; «Козачок» П. Григор'єва, «Український весільний» К. Василенка й ін.

Також у працях Ю. Станішевського відображено творчість митців української народної хореографії В. Авраменка, К. Василенка, П. Вірського.

Таким чином, за весь радянський період відбулося поступове накопичення творчої та теоретичної спадщини митців українського народного танцю, що сприяло подальшому розвитку та збереженню української хореографічної культури.

Література

1. Вадясова Н. В., Чернець В. Г., Шульгіна В. Д. Мистецько-педагогічна школа видатного діяча української культури Мирослава Вантуха / М-во культури України, Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ : НАКККіМ, 2012. 150 с.
2. Верховинець В. М. Весняночка. 5-е вид. Київ : Муз. Україна, 1989. 342 с.
3. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю / вступ. ст. і заг. ред. Я. В. Верховинця ; 5-те вид. доп. Київ : Муз. Україна, 2008. 149 с.
4. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України. Київ, 1962. 360 с.
5. Українські народні танці / упоряд., авт. вступ. ст. і прим. А. І. Гуменюк, ред. П. П. Вірський. Київ : Наук. думка, 1969. 610 с.

Кравченко Оксана Олександрівна,
аспірантка кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології, викладач кафедри музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

ШЛЯХИ РОЗВИТКУ ХАРКІВСЬКОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ

Харківська композиторська школа сформувалася на початку XX ст. Більше ніж за сторічний період існування вона предстала, з однієї сторони як яскраве самостійне художнє явище, а з іншої – стала невід'ємною часткою загального культурно-мистецького процесу розвитку України [1].

У витоків харківської композиторської школи стояв С. С. Богатирьов – талановитий викладач, композитор, який підготував цілу плеяду митців світового рівня: В. Т. Борисова, Д. . Клебанова, Ю. С. Мейтуса, В. М. Нахабіна, А. Я. Штогаренка, Б. Л. Яровинського. Слід відзначити високий професіоналізм, слідування кращим традиціям світової класики й одночасно, прагнення осучаснити музичну мову новітніми техніками композиції. С. С. Богатирьов був одним із перших харківських композиторів, хто вивчав і застосовував на практиці додекафонну техніку композиції та активно пропагував серед своїх учнів творчість композиторів нової віденської школи, чим значно випередив своїх сучасників [1]. Хоча активне звернення українських композиторів до авангардних технік припадає лише на 60-ті рр. XX ст.

Твори харківських композиторів 20–30-х рр. відрізняє раціональність мислення, використання поліфонічних форм і прийомів викладення та розвитку музичного матеріалу, рельєфність тематизму, яскрава мелодичність.

Коли ми говоримо про формування композиторської школи, важливим чинником є спадкоємність поколінь. Більшість учнів С. С. Богатирьова творчу роботу поєднували з педагогічною діяльністю та передавали знання наступним поколінням. І коли цей процес охоплює декілька поколінь молодих музикантів, це стає запорукою створення композиторської школи. Слід відзначити вагомий внесок Д. Л. Клебанова, М. Д. Тіца, В. Т. Борисова, В. М. Нахабіна в підготовку до самостійного творчого життя не одного покоління молоді.

Важливою подією стало утворення 1932 р. Харківської організації Спілки композиторів України, хоча до 1939 р. вона існувала в статусі Оргкомітету. Прагнення митців до гуртування та спільного вирішення загальних мистецьких проблем є природнім покликом душі. Значно розширилися можливості творчого спілкування, з'являються нові виконавські колективи, збагачується їх репертуар творами саме харківських композиторів.

Складні часи переживала творча спільнота Харкова в період з другої половини 30-х рр. – до початку 60-х рр. З перенесенням столиці України до Києва, Харків стає дещо провінційним містом. Кращі виконавці їдуть до столиці, політичні репресії заважають митцям вільно висловлювати свої погляди. Під жорстокі переслідування потрапляє Д. Л. Клебанов за симфонію «Бабин Яр» та учні його класу.

Новий якісний етап розвитку харківської композиторської школи – початок 60-х рр. Її представниками були молоді, енергійні, талановиті композитори: В. С. Губаренко, І. К. Ковач, В. М. Золотухін, Б. М. Буєвський, В. С. Бібік. Усі вони були учнями Д. Л. Клебанова, і їх поєднувало бажання вільного висловлювання власної думки, постійний творчий пошук. Період відлиги, скасування «залізної завіси», вихід зі штучної ізоляції, активне засвоєння нової, раніше забороненої інформації стали характерними ознаками цього періоду. З однієї сторони, погляди митців були спрямовані на раніше заборонене мистецтво країн Заходу, а з іншої, починається нове усвідомлення національного, аутентичного. Для цього періоду характерна строкатість стилів (важливе місце займають нео- стилі, полістилістика), напрямів, нетрадиційні погляди на жанри. Композитори прагнуть до синтезу мистецтв, що призводить, з однієї сторони, до активного розвитку програмної музики, а з іншої, до нівеляції будь-яких жанрових позначень.

На межі 80–90-х рр. відбувався черговий сплеск розвитку харківської композиторської школи. Це був період насичений контрастами і протиріччями. Досить нестійкій соціально-політичній ситуації в країні протистояв активний творчий пошук цілої плеяди молодих композиторів, які щойно закінчили навчання в консерваторії, були творчо мобільні та відкриті до вивчення та опанування всього нового. Нове покоління композиторів, випускників Харківського інституту (зараз університету) мистецтв О. С. Ґрінберґ, О. А. Гугель, О. С. Щетинський, І. А. Гайденко яскраво заявили про себе. Успадкувавши досвід своїх викладачів, вони привернули до себе увагу індивідуальністю

творчого стилю, бурхливою енергією, постійними пошуками та відкритістю до спілкування з публікою.

У другій половині XX ст. в Україні відбулася досить складна соціокультурна ситуація, яка значно гальмувала духовний і культурний розвиток нації, не давала змоги повною мірою реалізувати творчий потенціал, втілити в життя задуми митців. Молоді автори, як і корифеїв української музики, не завжди мають змогу почути свої твори в живому виконанні. Більшість нотних видань лишаються в приватних нотних архівах. Ігор Гайденко глибоко переконаний, що композитор має відчувати себе затребуваним [3, 53]. Але затребуваність ні якою мірою не має принижувати художньої цінності твору. Існує безліч прикладів, коли затребуваність не ототожнюється з художньою цінністю, а її естетичні критерії, що сформувалися протягом багатьох століть, втрачаються.

У цей час особливо важлива роль діяльності Харківської обласної організації Національної Спілки композиторів України. 90-ті рр. – час активізації її роботи. Молоді композитори мали змогу представляти свої твори, отримувати поради досвідчених музикантів, обговорювати нагальні проблеми мистецької галузі [2].

Ознайомившись із творчістю О. С. Ґрінберґа, О. А. Угеля, О. С. Щетинського, І. А. Гайденка, слід відзначити, перш за все, спадкоємність поколінь, здійснення зв’язку минулого та сьогодення. Будучи яскравими творчими особистостями, ці композитори не поривають зв’язок з традиціями, які були закладені С. С. Богатирьовим ще на початку XX ст. Високий професіоналізм, вільне володіння всім технічним арсеналом, глибока змістовність, широка палітра жанрів, які найчастіше відходять від традиційної класифікації, притаманні творчості цих авторів.

Література

1. Драч І. Харківська композиторська школа: доля і позиція в культурі. URL: http://jgreenlamp. narod.ru/charc.htm (дата звернення: 11.01.2021).

2. Драч І., Кияновська Л. Харківська композиторська школа XX століття. URL: http://classicalmusic.uol.ua/ukr/text/9019140/ (дата зверн.: 09.01.2021).

3. Мизитова А. Звуковые пути нового поколения харьковских композиторов // Вісник Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2005. Вип. 10. С. 39–59.

Марків Юлія Русланівна,
студентка Ужгородського національного університету
Науковий керівник: доцент ***Росул Т. І.,***
кандидат мистецтвознавства

ПОЧАТОК МАСОВИХ ПОЛІТИЧНИХ РЕПРЕСІЙ: СПРАВА «СПІЛКИ ВИЗВОЛЕННЯ УКРАЇНИ»

Наприкінці 1920-х рр. відбувалося остаточне утвердження Й. Сталіна при владі, що спричинило повернення до методів «воєнного комунізму» та масового революційного терору. Першою жертвою цілеспрямованих атак більшовицького режиму стала стара інтелігенція. Так, 9 березня 1930 р. в Харкові розпочався великий судовий процес проти 45 визначних українських учених, культурних і громадських діячів, обвинувачених у приналежності до «контрреволюційної» організації Спілки визволення України [3, 2].

У наш час розкриття цієї теми має неабияку суспільну актуальність, адже відбувається висвітлення тих сторінок історії, які тривалий час замовчували та були забороненими. Розширюється дослідницька тематика політичних репресій, здійснених владою, зокрема вивчають ідеологічні аспекти репресій, висвітлюють тоталітарні методи боротьби влади щодо наукової інтелігенції та головне – реабілітують імена тих, кого тривалий час намагалися виставити як зрадників держави та противників режиму.

Сама назва «Спілка визволення України» – вигадана ДПУ (Державним політичним управлінням) СРСР для судового процесу з дискредитації української наукової інтелігенції [1, 212]. Хоча Спілки як такої сформованої не було, оскільки жоден з учасників процесу так себе не ідентифікував, все ж учасники належали до наукової еліти, яка своєю чергою займалася культурно-просвітницькою та громадською діяльністю і мала проукраїнські погляди, що не могло не привертати увагу радянської влади. Навіть тогочасний нарком освіти М. Скрипник майже відразу відреагував у журналі «Більшовик України», написавши про існування двох ворожих центрів СВУ – внутрішнього і закордонного. Де на чолі першого, за словами Скрипника, стояла замкнута, строго законспірована група представників колишніх соціалістів-федералістів і соціал-демократів: Єфремов, колишній міністр закордонних справ петлюрівського уряду Ніковський, письменниця Старицька-Черняхівська, соціал-демократ Гермайзе, педагог Дурдуківський, колишній професор Чехівський – колишній голова петлюрівського уряду і член Центрального комітету української соціал-демократії, а далі керівник української православної автокефальної церкви й ін. Також М. Скрипник відзначив, що СВУ організовує разом з тим цілу низку філіалів – груп у багатьох містах: в Одесі, Харкові, Дніпропетровську, Полтаві, Вінниці [8, 39].

Розслідування цієї справи владою відбувалося швидкими темпами із залученням своїх прихильників. Зокрема в газеті «Комуніст» вміщено публікацію про СВУ під назвою: «Зухвалий замах відщепенців і української контрреволюції з допомогою імперіалістів знищити Радянську Україну викликає

хвилю обурення трудящих УРСР», де оприлюднили вимоги харківського і київського пролетаріату про розправу над членами СВУ [2, 186].

З 9 березня до 19 квітня 1930 р. Найвищий Суд УРСР розглядав справу української організації «Спілка визволення України». Судовий процес відбувався у великій залі державної опери в Харкові. Для радянської влади це була чудова змога провести політичну агітацію проти української інтелігенції. Хід процесу був трансмітований через радіо, делегації різних комуністичних організацій переповнювали залу, а в коридорах театру влаштували виставку документів, що ілюструвала український рух, так як було вигідно більшовикам. Склад суду був затверджений Всеукраїнським центральним виконавчим комітетом, головою суду був Антон Приходько [10, 3].

На лаві підсудних опинилися 45 осіб, серед яких були 2 академіки ВУАН, 15 професорів вузів, 2 студенти, 1 директор середньої школи, 10 учителів, 1 теолог, 1 священик УАПЦ, 3 письменники, 5 редакторів, 2 кооператори, 2 правники, 1 бібліотекар. 15 підсудних працювали в системі ВУАН. 31 чоловік колись входили до різних українських політичних партій [5, 81]. Осередками дії «СВУ» було оголошено Всеукраїнську Академію наук (ВУАН) і Українську автокефальну православну церкву (УАПЦ). Багато представників СВУ були визнані судом винними в створенні та керівництві «контрреволюційною» організацією «Братство Української державності (БУД)», яка мала за мету продовження збройної боротьби проти більшовицької влади після розгрому петлюрівського руху [6, 13]. Показовими були і самі покарання, мета яких була перш за все просто залякати всіх противників політики влади. Так усіх учасників судового процесу було покарано суворою ізоляцією на термін від 3 до 10 років [10, 3].

Після завершення судового процесу відразу в газеті «Більшовик України» на першій сторінці було опубліковано статтю під назвою «Українська контрреволюція перед пролетарським судом», у якій наголошували про справедливі покарання щодо зрадників і критикували національну культурно-просвітницьку діяльність [4, 1].

Одним із перших висвітлив судовий процес, зокрема його показовість Гелій Снєгірьов. Користуючись тільки газетними публікаціями 30-х рр., спогадами деяких учасників справи СВУ, він написав книгу «Набої для розстрілу», у якій переконливо доведено, що процес було сфабриковано від початку й до кінця [9, 450]. Цікавими є спогади щодо процесу залишені пересічною особою Тетяною Ільченко, яка з дитинства знала С. Єфремова. Так в листі до газети «Рада» вона зазначає: «вже під час фашистської окупації ми з мамою зайшли до Онисії Дурдуківської (дружина Єфремова) і вона розповіла, що Сергію Єфремову пригрозили: якщо не підпише тих фальсифікованих паперів, необхідних слідству, то її заарештують. Знаючи, що тортури зведуть її в могилу, Єфремов, рятуючи кохану, підписав все, що від нього вимагали...» [11, 195].

Отже, майже весь радянський період діяльність старої інтелігенції суворо критикували, а Спілку Визволення України подавали як організацію, кінцевою метою якої було повалення радянської влади. Уже в сучасних дослідженнях стверджують, що самої організації по факту не існувало, а справа була цілком

фальсифікованою та показовою. Насправді, судовий процес над Спілкою Визволення України був лише підготовкою влади до більш масових репресій, які розгорнулися в 30-х рр.

Література

1. Даниленко В. Сталінізм на Україні. Київ : Либідь, 1991. 342 с.
2. Історія міста Харкова XX століття. Харків : Фоліо ; Золоті сторінки, 2004. С. 197.
3. Кравець Д. Процес Спілки Визволення України (СВУ) В УСРР у західноукраїнській громадсько-політичній думці. Львів : Наук. зошити іст. фак-ту, 2013. 15 с.
4. Перша сторінка у статті журналу про процес СВУ. Харків : Більшовик України № 5–6. С. 1–2.
5. Плющ В. Боротьба за українську державу під совєцькою владою. Лондон : Укр. видав. спілка, 1973. 127 с.
6. Плющ В. Спілка визволення України : зб. 1. Мюнхен : вид. Спілки визволення України, 1953. 65 с.
7. Пристайко В. Шаповал Ю. Справа «Спілки визволення України». Київ : Інтел, 1995. 452 с.
8. Скрипник М. Спілка Визволення України. Харків : «Більшовик України». 1930. Ч. 8. С. 38–47.
9. Снегірьов Г. Набої для розстрілу. Нью-Йорк : вид-ня громад. ком-ту, 1983. 492 с.
10. Туркало К. Сорок п'ять. Спогади з судового процесу СВУ 9.3. 20.4.1930. Торонто : Нові дні, 1952 21 с.
11. Шаповал Ю. Фарс з трагічним фіналом. З архівів ВУЧК-ГПУ-НКВД-КГБ, 1995. № 1/2. С. 190–198.

Полешук Руслан Андрійович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ЕВОЛЮЦІЯ КІНЕМАТОГРАФІЧНОЇ САТИРИ УКРАЇНСЬКОЇ ЕЛІТИ

Кінематограф є важливим джерелом для культурологічних досліджень. Адже кінематограф висвітлює те, як самосвідомість, конкретне Я, індивідуальні моделі поведінки, становлять разом есенцію об'єктивного духу Гегеля. Як відомо, Гегель, розрізняв Zeitgeist «дух часу», Volksgeist «дух народу» і Weltgeist «дух світу».

Порівнюючи сучасні фільми українського кінематографу зі стрічками сторічної давнини, які відображують Zeitgeist свого часу, можна зробити висновки, щодо наявності чи відсутності змін у культурологічних категоріях сьогодення, відносно тих часів. Зокрема, проведемо компаративне дослідження відмінностей і спільних рис архетипів культурного несвідомого (їх називають у медіасередовищі «тропи» антагоніста і протагоніста у фільмах різних часів.

Для прикладу, порівняємо те, як змальовують взаємини українського народу й еліти в сатиричних фільмах сучасності та 100 років тому. Це не складно зробити, аналізуючи авторську стрічку «Арсенал» 1928 р. О. Довженка, порівнюючи з пропагандистським серіалом «Слуга народу» режисера

О. Курющенко 2015 р. Для повного культурологічного аналізу, порівняємо винайдені в обох стрічках тропи, з тропами відповідних фольклорних персонажів народних казок. У народних казках, представники еліти зображені як жадібні скупі багачі, підступні попи, які за допомогою маски «святого» маніпулюють людьми, дурні-панчуки та інші негативні персонажі. Цікаво дослідити, чи змінилося сучасне ставлення народу до еліти, адже казки були створені за часів архаїчного суспільства.

Артур Скверез уперше застосував категорії гри, розроблені французьким соціологом Роже Кайуа на базі теорії Й. Гейзинга, до аналізу жанру кінокомедії. У підході Кайуа-Гейзинга виділено чотири типи гри, відмінними рисами яких є: у грі Агон – змагання, у Алеї – вдача, у Мімікрії – перевтілення і в Ілінксі – тяжіння до самодеструкції [1, 16]. Застосування теорії гри до оцінки фільмів, значно спрощує культурологічний порівняльний аналіз суспільств різних епох.

Комедійні герої кіно, найчастіше, представлені в гіперболізованому соціальному контексті, як ті, що постають вигнанцями, знаходяться в стані конфлікту з оточенням, тобто, вони вимушені, саме, вести власну гру.

Фільм «Арсенал» впевнено можна вважати сатиричною комедією категорії гри Ілінкс, тобто такої, яка веде до саморуйнування. Події фільму відбуваються наприкінці Першої світової війни і закінчуються розстрілом повстання робітників київського заводу «Арсенал» у лютому 1918 р. Ці події відбувалися, під час існування незалежної УНР, яка була проголошена Центральною радою 24 січня 1918 р. Подальші події призвели до окупації українських земель німецькими військами, запрошеними Центральною Радою.

Суспільний конфлікт полягав у тому, що замість буржуазної земельної реформи на користь селян, влада УНР 1918 р запропонувала селянам соціальну містику з національним забарвленням, спекулюючи на сакралізації образу Т. Шевченка.

Довженко-сатирик Україну у фільмі змалював контрастно: глибоке майнове розшарування населення, злидні, і на їхньому фоні карикатурна подібність культу Шевченко до релігійного культу. Композиція фільмів Довженко завжди зроблена за схемою «піраміда Фрейтага». Це означає, що кульмінація, головна мізансцена стрічки, знаходиться посередині сюжету. Отже, центральний момент фільму є діалог делегата з'їзду, селянина Тиміша, з керівниками УНР. Тиміш запитує нову владу, чи буде земельна реформа, яка дасть селянам землю. Зображене сатирично, керівництво УНР погрожує селянським депутатам силою, киває на С. Петлюру, але той не з'являється, щоб відповісти на це питання.

Не отримавши відповідь про землю, конфлікт сторін загострюється і переростає в озброєні сутички, під час яких робітник підриває гранатою панцирник «Вільна Україна», що містить алегоричний сенс. Фільм завершується розстрілом Тиміша військами УНР, але він не падає від куль, що відсилає нас до платонівського міфу про Ер, у якому йдеться про свободу вибору і про те, що праведники не вмирають.

Таким чином, у фільмі «Арсенал» ми бачимо, через конфлікт персонажів, негативно зображених представників української еліти, як жадібних, жорстоких і не розумних захисників власних корпоративних інтересів. У той самий час,

український селянин зображений позитивно і відповідно до культурних тропів: працелюбним, поміркованим, сміливим, винахідливим, рішучим, індивідуалістом орієнтованим на самостійне господарювання. Через це фільм «Арсенал» можна також віднести, до категорії Volksgeist.

Щодо серіалу «Слуга народу», то його аналіз цікавий тим, що цей продукт був зроблений професійними фахівцями з пропаганди: він був знятий з метою піару до президентських виборів 2019 р. Пропагандистське призначення серіалу неодмінно відносить його до категорії Zeitgeist свого часу, через те, що передбачалась зворотна реакція з боку глядача.

Серіал «Слуга народу» можна віднести до категорії гри Мімікрія, бо головний герой, учитель історії Василь, за допомогою казкових обставин, набув неприроднього для себе статусу президента країни. Він вдає з себе іншого, ніж є він сам, діяча, віра в образ якого підтримується оточенням головного героя.

Конфлікт гри побудований на протиставленні сатирично зображених лідерів кланово-корпоративних структур [2, 57] і головного героя-трікстера, або Івана-дурня.

Звернемо увагу на те, що представники еліти у фільмі зображені так само, як і 100 років тому: їм властива зажерливість, брехливість, перевага кланово-корпоративних інтересів над інтересами суспільства.

У той самий час, Василь, так званий, «пересічний українець», втратив класичні риси українських культурних тропів, проте набув рис невпевненого в собі психічно неврівноваженого невдахи, кумедного шукача правди з відсутністю фалоцентричності та комплексом Едіпа та ін.

Отже, порівняння двох фільмів висвітлило подібність сучасного суспільства України до того, що мало місце за часів УНР, тобто наявність ознак архаїки.

Зазначимо, що суспільства інших країн, вже давно позбулись архаїчних рис, у тому числі, застосовуючи теорію «комунікативної дії» (замість егоцентричної комунікації, яка має місце в архаїчному суспільстві) нео-структураліста Ю. Габермаса, який пропонує розуміти комунікацію, як засіб взаємодії між діалектично протилежними соціальними акторами, для вирішення питань економічних відносин.

Майже однакове сатиричне зображення еліти в наш час і сто років тому, пов’язано з однаковим станом незавершеності в Україні процесів національного етногенезу і буржуазних перетворень, які б призвели до формування середнього класу, як чиннику економічної та політичної стабільності країни. Подальше дослідження Zeitgeist і Volksgeist українського соціуму має підтвердити, що через поглиблення економічної кризи, народні культурні тропи перебувають у процесі відновлення, як і те, що загострення суспільного конфлікту в Україні неминуче.

Література

1. Skweres A. Homo Ludens as a Comic Character in Selected American Films : монографія. Нью-Йорк. 2017. 97 с.

2. Шамрай В. Демократична революція і кланово-корпоративна система // Філософська думка. № 4. 2015. С. 56–63.

Соколов Віктор Юрійович,
кандидат історичних наук, доцент, головний бібліотекар
сектору енциклопедичних досліджень науково-дослідного відділу
Національної бібліотеки України імені Ярослава Мудрого

ВНЕСОК Й. ЗАЛЕВСЬКОГО В РОЗВИТОК ДІЯЛЬНОСТІ ЦЕНТРАЛЬНОЇ ПОЛЬСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ БІБЛІОТЕКИ В КИЄВІ 1925–1931-Х РР.

Діяльність Центральної польської державної бібліотеки в Києві (ЦПДБ) у 1924–1937-х рр. залишається ще недостатньо дослідженою. До лютого 1925 р. бібліотекою керували спочатку С. Соколовський, потім Е. Свіонтек (Свьонтек), проте, при них установа тільки починала свою роботу та ледве працювала. З лютого 1925 р. до лютого 1931 р. ЦПДБ очолював радянський український культурно-освітній діяч польського походження Йосип (Юзеф) Олександрович Залевський (J. A. Zalewski) (1894–?). Й. Залевський, як і багато інших соціал-демократів з Польщі, що залишилися потім в Україні, брав активну участь у революційних подіях жовтня 1917 р. За часів національно-визвольних змагань 1917–1921 рр. працював на різних посадах у галузі освіти та культури, профспілок, а також на керівних посадах різних радянських установ. 1921 р. переїхавши у Кам'янець-Подільский, займав посаду заступника завідувача культвідділу спочатку волосного, а потім округового Бюро профспілок. У 1923–1925 рр. завідував округовою Кам'янець-Подільською бібліотекою. У 1925 р., під час закупівлі книг у Києві для округової бібліотеки, Й. Залевський був запрошений редактором газети «Sierp» («Серп») І. Вишневським зайняти посаду директора ЦПДБ. Цікаво, що дружина Й. Залевського (О. А. Руденчик-Залевська) також була завідувачкою бібліотеки (в Інституті економіки харчової промисловості). Одночасно у 1926–1927 рр. Й. Залевський був директором Польського драматичного театру. З 1929 р. був співробітником Кабінету нацменшин при Етнографічній комісії ВУАН.

Співробітники ЦПДБ під керівництвом Й. Залевського проводили значну бібліографічну роботу: створювали поточні та тематичні рекомендаційно-бібліографічні списки польськомовних видань, складали бібліографічні покажчики, рецензії, огляди літератури тощо. На 10-ту річницю Великої Жовтневої революції працівники ЦПДБ організували виставку польських видань, що були надруковані в СРСР за період першого десятиліття радянської влади (1917–1927). У др. пол. 1920-х рр., під приводом Й. Залевського, вони склали авторські двозначні таблиці польською мовою американського бібліотекознавця Ч. Кеттера; підготували картотеку літератури про Польщу та польське питання видань, що були надруковані в СРСР російською, українською та білоруською мовами у 1917–1928 рр.; підготовили матеріали до № 1 «Бібліотечного бюлетеня» ЦПДБ («Biuletyn biblioteczny» вийшов у листопаді 1929 р.), який вміщував анотовану бібліографію польської радянської літератури за 1928 р., бібліографію з «Polonici» («Полоніки») видань, надрукованих українською, російською та білоруською мовами та пропонував організаційно-методичний порадник для польського бібліотекаря.

1928 р. Й. Залевський підготував і видав польською мовою бібліографічний покажчик «Bibliografja polskiej luteratury wydanej w ZSRR w 1917–1927 r.» («Бібліографія польської радянської літератури, виданої в СРСР в 1917–1927 рр.») (Київ, 1928), а також розробив інструкцію для покращення діяльності польських шкільних бібліотек. Під керівництвом Й. Залевського, ЦПДБ охоплювала своєю роботою близько 15 % польського населення Києва. Зокрема, більшість робітників-поляків користувалися фондами ЦПДБ завдяки існуванню колективних абонементів, якими послуговувалися профспілкові бібліотеки, клуби та книгозбірні інших установ поляків. Утім, половину читацького складу (52 %) ЦПДБ становила учнівська молодь – студенти й учні польських шкіл. Учнівська молодь серед читачів ЦПДБ займала значний відсоток можливо через ту обставину, що бібліотека розміщувалася в тому самому приміщенні, що й Польський педагогічний технікум ім. Фелікса Кона, польські семирічна школа, професійна школа механізації, драматична студія (провулок Рильського, 10).

Наприкінці 1920-х рр. співробітниками ЦПДБ під керівництвом Й. Залевського було опрацьовано й упорядковано 90 % книжкового фонду книгозбірні; створено систематичний, абетковий та інвентарний каталоги. Щороку відбувалося поступове зростання основних показників бібліотечної роботи: збільшення кількості книжкового фонду, читачів, проведених книгозбірнею культосвітніх заходів тощо. Завдяки вмілому керівництву Й. Залевського, ЦПДБ вдалося налагодити постійний зв’язок із багатьма польськими відділами при округових бібліотеках, польськими районними бібліотеками, хатами-читальнями, клубами, яким надавалася систематична організаційна та методична допомога. Загалом, при активному сприянні Й. Залевського та працівників ЦПДБ було організовано окремі відділи з надання методичної та організаційної допомоги польським книгозбірням у восьми округових бібліотеках.

У січні 1931 р. Й. Залевський, не маючи завершеної університетської освіти, поступив в аспірантуру Українського наукового інституту книгознавства (УНІК). Після звільнення за власним бажанням з посади директора ЦПДБ 03.02.1931 р., з травня цього року він працював науковим співробітником «Кабінету вивчення читача і книги» УНІК (секція соціології книги), виступаючи там із доповідями, наприклад, такими як «Київські бібліотеки в цифрах», «Польський читач на Україні та дещо про його читацькі інтереси», «Організація товариства друзів книги», а також з оглядами польських бібліотечних журналів тощо. Утім, 22 листопада 1932 р. Й. Залевський був заарештований за «систематичне впровадження в широкі маси радянських читачів ідеологічно шкідливої літератури» під час керування ЦПДБ. Під слідством він знаходився 6 місяців. За рішенням суду Й. Залевський був обмежений у правах та у виборі місця проживання на три роки. Певний час він був безробітним. Потім влаштувався на роботу у відділ технічної пропаганди при дирекції Південно-Західної залізниці та бібліографом у Польському педагогічному інституті.

1933 р. каральними органами ДПУ було сфабриковано справу так званої «Польської організації військової» (ПОВ), внаслідок розгортання якої чимало

працівників та організаторів польського радянського культурного процесу опинились у в'язниці або були розстріляні. 3-го липня 1933 р. у цій справі було притягнуто й колишнього директора ЦПДБ Й. Залевського. Його було звинувачено в «безправному управлінні та придбанні в Польщі «буржуазної літератури», зберіганні в бібліотечних фондах творів старих польських класиків-націоналістів (таких, наприклад, як А. Міцкевича), а також у «підозрілих контактах» із зарубіжними культурними установами.

У 1933–1934 рр. на численних допитах Й. Залевський детально розповідав, яким чином він, як директор ЦПДБ, з дозволу Наркомосу УРСР, виписував літературу безпосередньо з Польщі, зокрема журнали і книги з точних наук, із польської мови, з літератури, словники тощо, на суму 100 крб. щомісячно. У подальшому закупку книг для ЦПДБ проводив НКО УРСР. Усю літературу, за свідченнями Й. Залевського, заносили до інвентарної книги, але деякі видання зберігали окремо «для ответственных товарищей». Близько 5–10 % видань виявлялися ідеологічно шкідливими для радянського читача і були заховані в окремій шафі, ключ від якої був у Й. Залевського. У 1928–1929 рр. за свідченнями Й. Залевського, комплектування видань з-за кордону було припинено. Утім, за показаннями заарештованого колишнього директора Польського педінституту Ст. Сохацького, Й. Залевський у своїх бібліографічних оглядах уперто не хотів давати відгуків на зміст книжок, прагнув до створення особливої польської класифікації книжок і дійшов висновку про невідповідність радянської літератури для польського трудового населення. Проте, колишній директор ЦПДБ Едуард Емануїлович Свіонтек (Свьонтек) у свідченнях на допиті 11 січня 1934 р. заперечував приналежність Й. Залевського до цієї організації, але підтверджував, що він замовляв із Польщі книги антирадянського змісту. На підставі таких свідчень Й. Залевського було звинувачено в тому, що він систематично впроваджував у широкі маси радянських читачів ідеологічно шкідливу «контрреволюційну» літературу. При умові відсутності речових доказів його було засуджено на три роки виправних робіт у концтаборах за ст. 54–11 КК УРСР.

Окрім Й. Залевського, у сфабрикованій справі ПОВ було притягнуто ще три працівники ЦПДБ, зокрема: Яна Органищака, який 1933 р. був директором ЦПДБ; Ч. Брудко та Моравську, які через бібліотеку «підтримували зв'язок з окремими особами керівного складу Червоної армії». За свідченнями Й. Залевського, після його звільнення з посади директора ЦПДБ, у 1931–1933 рр. керівниками цієї книгозбірні послідовно були Ст. Бернадський (Бернацький, Бильський) (1931), К. Кучинський, Ян Органищак (1933), при яких стан справ у Бібліотеці майже не покращився. Цікаво, що Ст. Бернадський, який 3 січня 1933 р., будучи також притягнутий у справі ПОВ (слід зазначити, що ПОВ 1922 р. було офіційно розпущено польською владою і «de iure» припинила своє існування), як основний чинник політичної недовіри Й. Залевському назвав збирання ним різних відомостей про поляків у Радянському Союзі. Подальша доля Й. Залевського незнана. Відомо, що Й. Залевський був автором багатьох бібліографічних праць та оглядів польської літератури, а також статей і рецензій [1].

На початку 1930-х рр., в умовах посилення державного тоталітарного режиму партійної бюрократії, відбувалося поступове згортання «політики коренізації». Проте, незважаючи на всі перепони й об'єктивні труднощі, ЦПДБ під керівництвом Й. Залевського активно здійснювала культурно-освітню, культурно-масову, просвітницьку та науково-бібліографічну роботу, зокрема при книгозбірні організовували заняття з аспірантами, проводили певні заходи з підвищення кваліфікації бібліотечних кадрів польських бібліотек, організовували виставки, лекції, творчі вечори, семінари з обміну досвідом бібліотечної роботи тощо. Завдяки керівній діяльності Й. Залевського працівники ЦПДБ проводили широку організаційно-методичну роботу; створювали польські пересувні бібліотеки, що обслуговували польське населення у віддалених регіонах країни; допомагали організовувати нові польські відділи при округових книгозбірнях у багатьох містах України. Саме на межі 1920–30-х рр., під керівництвом Й. Залевського, спостерігається найбільший підйом темпів розвитку ЦПДБ, коли в УРСР майже сформувалася певна мережа польських бібліотек, хат-читалень і клубів.

Література

1. Zalewski J. Bibliografja polskiej luteratury wydanej w ZSRR w 1917–1927 r. Kijow : Centralna Polska Biblioteka Państwowa na Ukrainie, 1928, 63, [4] s.; Zalewski J. Literatura polska, wydana w ZSRR w roku 1929. *Poradnik Oświatowy*. Kijów, 1930. № 1. S. 79–81; Zalewski J. Likwidacja niepiśmienność a praca biblioteczna. *Poradnik Oświatowy*. Kijów, 1930. № 2. S. 36–37; Zalewski J. Wiecej uwagi pracy bibliotecznej. *Poradnik Oświatowy*. Kijów, 1931. № 2 (6). S. 27–28; Zalewski J. Wykaz książek w języku polskim, wydanych w ZSRR w latach 1927–29 i poleconych dla bibljotek polskich / Wydział Bibljograficzny Głownego; Wydziału Oświaty Politycznej RSFRR. Moskwa: Centralne Wydawnictwo Ludow ZSRR, 1930. 32 s.; Zalewski J. Wykaz literatury polskiej, wydanej w ZSRR w r. 1930. *Poradnik Oświatowy*. Kijów, 1931. № 1. S. 113–125; Zalewski J. Wykaz polskiej literatury radzieckiej dla bibliotek robotniczych, Kijów 1930; Залевський Й. Київські бібліотеки в цифрах : матер. до раціоналізації бібліот. справи). *Бібліологічні вісті*. 1930. № 4. С. 92–102; Залевський Й. Польська видавнича продукція в СРСР за 1917–1928 роки. *Бібліологічні вісті*. 1929. № 2–3. С. 54–59; Залевський Й. Радянську нацменівську книжку ближче до робітників та колгоспників поляків. *Радянський книгар*. 1932. № 4–5. С. 22–23; Залевський Й. Випускаймо на ринок книжку в палітурці. *Радянський книгар*. 1932. № 7. С. 16–17
2. Гарбар Л. В. Історія української бібліотечної справи в іменах (кін. XIX ст. – 1941 р.) : матер. до біобібліогр. словн. / авт.-уклад. : Л. В. Гарбар ; НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, Ін-т рукопису. Київ, 2017. 616 с. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua /everlib/item/er-0002146
3. Дело И. А. Залевского. *Архів СБУ*, ф. 6, спр. 60830 фп, т. 39, арк. 1–68.
4. Єременко Т. І. Польська національна меншина в Україні в 20–30-ті рр. XX століття. *Історичні зошити*. Київ : НАНУ, Ін-т Історії України, 1994. 74 с.
5. Жуковський О. І. Національні меншини Правобережної України у 20-ті роки XX століття: суспільно-політичний та культурний розвиток : дис. канд. іст. наук 07.00.01 – Історія України / Чернівец. нац. ун-т імені Юрія Федьковича. Чернівці, 2006. 176 арк.
6. Жуковський О. І. Роль Центральної польської державної бібліотеки у розвитку польської національної культури на Правобережній Україні у 20-ті роки XX ст. *Українська полоністика*. Вип. 1. Житомир : Вид. відділ ЖДУ, 2004. С. 3–9.

7. З життя Центральної Польської Державної Бібліотеки. *Авторські рукописи статей та матеріали до хроніки, що не були використані редакцією «Бібліологічних вістей» протягом 1923–1930 років*. НБУВ ІР, ф. 47, спр. 336, арк. 144–150.

8. Залевський Й. Автобіографія. *Архів НБУВ*, оп. 1л, спр. 23, арк. 67–68.

9. Калакура О. Я. Поляки в етнополітичних процесах на землях України у ХХ столітті. Київ : Знання України, 2007. 508 с.

10. Ковальчук Г. І. Український науковий інститут книгознавства (1922–1936) / Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського. Київ : Академперіодика, 2015. 684, [4] с.

11. Матеріали до реформи бібліотечної справи на Україні. *Бібліологічні вісті*. 1928. № 1 (18). С. 86–102.

12. Польська центральна бібліотека. *Пролетарська правда*. 1929. № 44. С. 4

13. Річні звіти про роботу Польської державної бібліотеки у м. Києві за 1926–27 рр. *ЦДАВО України (Центральний державний архів вищих органів влади і управління)*. Ф. 166, оп. 6, спр. 3349, арк. 7–45.

14. Справа «Польської Організації Військової» в Україні. 1920–1938 рр. : зб. док. і матер. / упоряд. : С. А. Кокін, Р. Ю. Подкур, О. С. Рубльов. Київ : Гол. ред. наук.-док. серії книг «Реабілітовані історією», 2011. 472 с.

15. Центральная государственная польская библиотека. *Вечерний Киев*. 1929. № 150. С. 3.

16. Чорна Л. М. Культурне життя національних меншин Києва (1920-ті – пер. пол. 1930-х рр.). *Інтелігенція і влада*. 2009. Вип. 15. С. 196–207. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/iiv_2009_15_23

Діденко Ніна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ДО ПИТАННЯ ПРО РЕКРЕАТИВНУ ФУНКЦІЮ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ

Теоретичне осмислення масової культури як соціокультурного феномену є сьогодні однією з центральних тем сучасної культурології. Цей феномен постійно трансформується й змінюється і, хоча є предметом уваги дослідників уже понад півстоліття, потребує постійного аналізу функціональних змін, адекватних тим, що відбуваються в соціумі. Необхідність зазначеного аналізу спричинена цілою низкою чинників, зокрема, зростаючими обсягами комунікаційних потоків, впливом засобів масової інформації на суспільну свідомість і їхню здатність формувати стереотипи сприйняття та світоглядні стандарти.

Вважається, що трансформована з початку 30-х рр. традиційна модель масової культури почала нині функціонувати як певний *стабілізаційний механізм,* комунікаційна система, що дає змогу здійснювати ефективну циркуляцію в суспільстві цінностей і смислів, спрямованих на підтримання його цілісності. Виходячи з цього, можна дійти висновку, що сучасна форма існування масової культури викликана змінами, що відбувалися в суспільстві споживання (*Ж. Бодрійяр),* тобто масова культура іманентна суспільству, члени

якого об'єднані не участю в певній діяльності, а спільністю споживаної продукції та єдністю картини світу й системи цінностей.

Існує багато визначень поняття «масова культура», подекуди діаметрально протилежні за змістом. У будь-якому випадку, її існування ніким не заперечується. Не піддається також сумніву, що вона вміщує в собі усю різноманітність культурних форм, які їй передували, їхній практичний і теоретичний досвід.

Масова культура – багатофункціональна система. Загалом виділяють ідеологічну, адаптаційну, рекреативну, ціннісно орієнтовану, соціалізуючу, комунікативну та трансляційну функції цієї системи. Разом з тим, важко дати вичерпну характеристику поняттю «масова культура», адже вона традиційно протиставляється культурі елітарній. Але при цьому масова культура не є однорідним явищем, це не гомогенне утворення, а *ієрархічна система*, кожен рівень якої характеризується власним культурним потенціалом. На кожному з рівнів споживання продукції масової культури відбувається відновлення та примноження виробничих сил людини, зняття психоемоційної напруги, що є результатом реалізації *рекреаційної функції*.

Незалежно від того, йдеться про масову культуру чи елітарну, глибинною суттю рекреації залишається функція відпочинку, відновлення фізичних та/або духовних сил, причому пріоритетною метою в рекреації (*релаксації*) є звільнення розуму від повсякденних побутових проблем, емоційне піднесення, духовний катарсис тощо.

Масова культура, на відміну від елітарної, надає можливість отримати найпростіші та цілком доступні різновиди рекреації, адже вона передбачає відсутність певних розумових зусиль для її сприйняття. Характерними для рекреативної функції масової культури є:

1. Пасивне споживання мистецьких творів – найпоширеніша форма дозвілля людей (для багатьох з них – єдино можлива).
2. Пасивне сприйняття послуг з організації дозвілля зі сторони зовнішніх по відношенню до особи (індивіда) структур, які звільняють цю особу від необхідності облаштовувати дозвілля самотужки.
3. Сприйняття похідних продуктів масової культури (ціннісних артефактів) як маркерів комфорту, зручності, престижу, соціальної стабільності.
4. Прагнення індивідом свята – логічного завершення для нього трудового циклу, можливості скинути на певний час соціальні маски, розвантажити нервову систему та зняти напругу.
5. Надання пріоритету *процесу* рекреації над його наслідками, адже саме процесу отримання задоволення індивід присвячує вільний час, результат для нього має другорядне значення.

Власне, у такій *терапевтичній* по суті, функції масової культури, її гедоністичності немає нічого надто негативного чи руйнівного (якщо не плутати її з *контркультурою*). Масовими нині є соціальні інститути – курортна індустрія, спортивний туризм, інші напрями фізичної та психологічної рекреації. Разом з тим рекреаційний компонент у явищах масової культури є менш дослідженим із позиції як загальної теорії культури, так і соціокультурної

ситуації в Україні, хоча *фізичній рекреації* як компоненту фізичної культури і спорту присвячено чимало фахових розвідок.

На наш погляд, недостатньо вивченим залишається також аспект взаємозв'язку фізичної рекреації з молодіжною масовою музикою (музичною поп-культурою) і субкультурами мистецтва танцю, що ґрунтуються на ритмах і хореографічній лексиці масового танцю XX ст. В Україні спортивна хореографія та танцювально-рухова терапія стала дійсно масовим явищем, а відповідні послуги надають численні *культурно-спортивні заклади*.

Зазначені розвідки є актуальними для створення «соціокультурної мапи» сучасного українського суспільства. Україна є частиною світового соціокультурного простору, тож осмислення тенденцій розвитку та функціонування масової культури в глобалізаційному вимірі залишається одним із провідних завдань культурології.

Ясенєв Олег Петрович,
заслужений художник України,
старший викладач кафедри живопису і композиції
Національної академії образотворчого
мистецтва і архітектури

УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ І ЇЇ ВПЛИВ НА СТАНОВЛЕННЯ РАДЯНСЬКОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

На початку XX ст. відбулося зростання національної свідомості, патріотичні почуття об'єднували інтелігенцію та українське суспільство прийшло до розуміння престижності мистецької національної освіти, що загалом і дало поштовх до створення першої вищої мистецької школи.

Українську академію мистецтв засновано в серпні 1917 р. в м. Києві, ректорами якої були всесвітньо відомі художники: В. Кричевський (1917–18), Ф. Кричевський (1918, 1920–22), Ю. Нарбут (1919–20), М. Бойчук (1920).

Українська академія мистецтв у той період була потужною культурно-мистецькою установою, яка формувала основні принципи, функції та завдання української культури.

Викладачами Академії були провідні майстри українського та світового мистецтва, деякі з них успішно керували факультетами, а саме: М. Бойчук (фрески і мозаїка); М. Бурачек (пейзаж), В. Кричевський (народне мистецтво, орнамент, архітектура, композиція), Ф. Кричевський (портрет, скульптура, побутово-історичне малярство), А. Маневич (пейзаж), О. Мурашко (жанровий живопис), М. Жук (портрет), Ю. Нарбут (графіка), Л. Крамаренко (монументально-декоративне малярство), В. Меллер (театральне оформлення), С. Налепінська-Бойчук (дереворит), Є. Сагайдачний (скульптура), А. Таран (мозаїка). У цьому навчальному закладі також викладали Ф. Ернст, М. Макаренко, В. Модзалевський, Д. Щербаківський. Серед студентів були Т. Бойчук, С. Колос, О. Лозовський, О. Павленко, І. Падалка, В. Седляр, Р. Лісовський, О. Довженко, В. Кричевський-

молодший, С. Пожарський, М. Рокитський, О. Саєнко, М. Юнак, К. Антонович, О. Сахновська. У 1922–23 рр. київський губернський відділ професійної освіти перетворив Академію на Київський інститут пластичних мистецтв. 1924 р. новостворений інститут об'єднали з Українським архітектурним інститутом (існував з 1918) і на їхній базі створили Київський державний художній інститут, першим ректором якого став І. Врона [5].

Поміж двадцяти претендентів на професорські посади в майбутній Академії, комісія затвердила вісьмох: Михайла Бойчука, Миколу Бурачека, Михайла Жука, Василя та Федора Кричевських, Абрама Маневича, Олександра Мурашка та Георгія Нарбута. Усі вони були професіоналами, популярними серед української громадськості, переважно молоді люди 30 з лишком років. Гіршою була ситуація з педагогічним досвідом, який мали тільки Федір Кричевський, Мурашко та Бойчук – єдиний, хто створив свою власну творчу школу.

Художники різних поколінь, які стали фундаторами УАМ, здобували освіту в Петербурзі, Кракові, Мюнхені й Парижі. Усі дослідники констатують важливе першочергове завдання, призначення та історичну місію покладену на УАМ: із заснуванням академії для українських митців з'явилася змога отримувати вищу освіту не поза межами України, а на Батьківщині. Новий навчальний заклад із зазначеним вище професорським складом і нечисленним контингентом здобувачів був подібний до зарубіжних вільних академій. Її діяльність було спрямовано перш за все на розвиток творчої індивідуальності учнів [2, 28]., при цьому викладачі не повинні «… приневолювати духовну вільність художника» [4, 28].

Науково-мистецька еліта, якою була наповнена Академія відігравала велику роль у становленні радянського українського мистецтва шляхом виконання духовної творчої функції, від якої залежала самореалізація та самовдосконалення особистості митця, зокрема й шляхом самоосвіти. Щодо цього, І. Пелипенко зазначає: «активно впроваджувалися нові педагогічні концепції, експериментальні дисципліни, проводилися заняття з теорії кольору, рисунка, живопису, на перших курсах ішла формально-технічна підготовка. Викладачі дотримувались різних напрямів у методиці викладання профільних дисциплін [3].

Створення першого закладу вищої освіти Української академії мистецтв започаткував інноваційні дослідження в українському мистецтві, що підштовхнуло до активної діяльності мистецько-культурне життя в Україні (виставкова діяльність, створення музеїв, реконструкція музейних колекцій творами українських митців тощо), підвищився рівень підготовки вчителів у галузі образотворчого мистецтва (архітектура, живопис, скульптура, графіка, декоративно-ужиткове мистецтво тощо) як у загальноосвітніх навчальних закладах так і в спеціальному мистецтві. «На Україна є багато здорових талантів, яким тільки не стає школи і потрібної гарної техніки. Це дає змогу певною вірою пророкувати, що через декілька років буде існувати національно-українське мистецтво (так само, як дуже давно існує українська література) [1]. Усе це загалом свідчить про величезний вплив Академії на становлення та розвиток радянського українського мистецтва та культури загалом.

Література

1. Білокінь С. Початки української державної академії мистецтв. URL: http: //dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/43609/12-Bilokin.pdf?sequence=1

2. Никифоров А. М. Українська Академія мистецтв у становленні та розвитку національної художньої освіти. *Science and Education a New Dimension. Pedagogy* and Psychology, V (58), Issue: 133, 2017. С. 27–30.

3. Пилипенко І. Я. Із історії майстерні монументального живопису національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. *Історія мистецтва.* № 3. 2016. С. 96–100.

4. Русакова Л. І. Художня освіта в Україні другої половини XIX – початку XX століття: історія та педагогічні пошуки *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2014. № 9, (Ч. 2). С. 279–285.

5. Українська державна академія мистецтв. URL: http://histpol.narod.ru /education/educ-001.htm

Секція 3. СВІТОВІ ОСЕРЕДКИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ПОЗА ЄВРОПЕЙСЬКИМ КОНТИНЕНТОМ (ПІВНІЧНА ТА ПІВДЕННА АМЕРИКА, АВСТРАЛІЯ, АЗІЯ)

Фабрика-Процька Ольга Романівна,
доктор мистецтвознавства, професор
кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва
Навчально-наукового інституту мистецтв
ДВНЗ «Прикарпатський національний
університет імені Василя Стефаника»

ІНТЕГРАЦІЙНІ АСПЕКТИ СПІВПРАЦІ СВІТОВИХ ОРГАНІЗАЦІЙ ТА ОБ'ЄДНАНЬ УКРАЇНСЬКИХ СУБЕТНІЧНИХ ГРУП

Українську діаспору в Північній Америці слід розглядати з перспектив розвитку, що відбувалися в декілька етапів. З 1970-х рр. XIX ст. відбувалася масова еміграція русинів-лемків до США, яку дослідники вважають найбільшою з українських земель. На жаль, чисельність її встановити складно, адже переважно більша частина русинів-лемків емігрувала нелегально, без погодження органів влади своїх країн. Перший етап датовано 1877–1898 рр., коли ні пароплавні компанії, ні державні установи США не цікавилися національною приналежністю приїжджих. Згодом лемків зараховували до поляків, угорців, росіян і словаків. У процесі формування ідентичності лемківсько-русинські іммігранти навіть з одного регіону та батьківщини, з одного села, інколи з однієї родини по-різному визначали свою ідентичність: одні приймали українську ідентичність, інші – ні [1, 245]. Така своєрідність у визначенні приналежності була результатом освітньої та культурної діяльності, яку виконували низка організацій, заснованих і фінансованих самими іммігрантами, зокрема це народний союз у США (заснований 1894 р.), сотні читалень, просвітницьких гуртків (товариства «Просвіта»), заснованих у місцях компактних поселень західної Канади. Усі організації спонсорували широкий спектр мистецьких подій, відкривали мовні курси, видавали газети, книги та журнали, робили усе можливе, щоб піднести дух національної української самосвідомості тощо.

Еміграція до Канади розпочалась лише в 90-х рр. XIX ст. і переважно охоплювала східну Галичину, з якої до Першої світової війни було переселено 100 тис. українців, серед яких лемки становили незначний відсоток. У Вінніпезі (Канада) 1905 р. було засновано Українське братство св. Миколая, а в 1911 р. почали друкувати газету «Канадський Русин». У степових провінціях Канади національну самосвідомість поширювали серед молоді через систему освіти, яка до 1920-х рр. і пізніше передбачала двомовне викладання – українською та англійською мовами [1, 247].

У міжвоєнний період у США лемками-активістами було засновано кілька установ та організацій, присвячених виключно Лемківщині. Основним

завданням цих установ було зупинити політику польського уряду, спрямовану на асиміляцію лемків. З ініціативи уродженця с. Кункова Віктора Гладика (1873–1947) в Нью-Йорку 1922 р. було засновано Лемківський комітет допомоги, що ставив за мету допомагати лемкам у Європі.

У квітні 1927 р. з Канади до Нью-Йорка приїхав Д. Вислоцький (1888–1968) – уродженець с. Лабова (псевдонім Ваньо Гунянка), який став у витоків друку з 1928 р. до 1939 р. газети «Лемко», що видавалась у Філадельфії (1929–31), Клівленді (1931–36) та в Нью-Йорку (1936–39) лемківською говіркою та англійською мовою, спочатку як місячник, від 1929 р. – як тижневик, а від 1939 р. – двічі на тиждень. 1929 р. газета стала органом «Лемко-Союзу» в США та Канаді – найбільшої суспільно-культурної організації іммігрантів-лемків і їхніх нащадків у Північній Америці, що була заснована на І Головному з'їзді в Клівленді 22 лютого 1931 р. З 1936 р. управління Лемко-Союзу діяло в Нью-Йорку, його друкованим виданням є двотижневик під назвою «Карпатська Русь» (від 1939 р. – до сьогодні.) В основному організація видавала журнали англійською мовою. Серед газет і журналів (щомісячників) домінували молодіжні [2, 409]. Під час Другої світової війни «Лемко-Союз» у Канаді та США був найважливішою організацією іммігрантів-слов'ян у США.

1961 р. лемки української організації заснували в м. Торонто 20-й «Відділ Організації Оборони Лемківщини» (голова – Іван Оленич) як філію «Організації Оборони Лемківщини в США» (друкований орган – «Лемківські вісті»). 1966 р. Відділ став членом Комітету Українців Канади. 1973 р. новий лемківський відділ було засновано в Гамільтоні, пізніше – у Монреалі й Оттаві. 1972 р. відділ «Об'єднання лемків Канади» (ОЛК) купив лісову ділянку площею близько 200 акрів (80 га) у місцевості Бентінг Таушіп (175 км на північ від Торонто), яку перетворив у рекреаційний осередок під назвою «Лемківщина». Протягом десятиріч саме на цій території відбуваються зустрічі лемківських родин, зокрема, починаючи з 1975 р. проводять щорічний фольклорний фестиваль «Лемківська ватра», різноманітні концерти й урочистості пам'яті депортації лемків з рідних земель. Ця організація заснувала Музей лемківської спадщини ім. Юліана Тарновича, головним напрямом якої нині є організація фольклорних фестивалів «Лемківська ватра» в Канаді.

Загалом за період проживання на території США та Канади лемки-русини створили низку громадських організацій, редакції друкованих видань, музеї лемківської спадщини, здійснили та продовжують робити чимало корисних заходів, що спрямовані на популяризацію лемківських і русинських народних звичаїв, частковому збереженні рідної говірки та сприяють розвитку культурних та історичних традицій своїх предків у наш час.

Нині «Об'єднання лемків Канади» функціонує у багатьох містах. Організація є членом Конґресу українців Канади, Світового конґресу українців, а також Світової Федерації Українських Лемківських Об'єднань – міжнародної неурядової організації, яка об'єднує українські лемківські організації України, США, Канади, Польщі, Словаччини, Сербії і Хорватії. Організація була заснована 1973 р. в м. Йонкерс, штат Нью-Йорк. Першим її керівником з 1973 р. до 1997 р. був Іван Гвозда. Перша назва об'єднання була «Світова

федерація лемків» з метою об’єднання лемківських організацій і піднесення їх міжнародного авторитету. Спочатку федерація співпрацювала з лемківськими товариствами різної національної орієнтації, та згодом обмежилася лише українськими організаціями і стала виявляти більше зацікавлення до загальноукраїнських проблем [2, 680].

Після 1989 р. розпаду комуністичних режимів у Центральній і Східній Європі до двох організацій, що належали до федерації в Північній Америці («Організація Оборони Лемківщини» та «Об’єднання лемків Канади») приєдналися «Об’єднання лемків Польщі», «Союз русинів-українців Словаччини», Всеукраїнське товариство «Лемківщина», «Союз русинів-українців Сербії» і «Союз русинів і українців Республіки Хорватія» [3, 4]. Зокрема, на Другому конгресі для підкреслення української орієнтації було прийнято нову назву організації – «Світова Федерація Українських Лемківських Об’єднань (СФУЛО). Мета СФУЛО – етнічне відродження Лемківщини, збереження, розвиток і популяризація самобутньої духовної і матеріальної історії та культури лемків – етнографічної групи українського народу, на теренах історичної Батьківщини і в країнах їхнього проживання. Їхня активна діяльність підняла з колін тисячі людей, започаткувала відродження самобутньої лемківсько-русинської культури, змусила задуматися над збереженням субетносу в наш час [3, 4].

Література

1. Євреї та українці: тисячоліття співіснування / П. Р. Магочій, Й. Петровський-Штерн ; пер. з англ. О. Форостини ; ред. укр. вид. В. Падяк. Ужгород : Вид-во В. Падяка, 2016. С. 245.

2. Енциклопедія історії та культури карпатських русинів / уклад. : П. Р. Магочій, І. Поп ; пер. з англ. Н. Кушко ; ред. укр. вид. В. Падяк. Ужгород : Вид-во В. Падяка, 2010. С. 403, 409, 548, 680.

3. Фабрика-Процька О. Р. Діяльність громадсько-культурних лемківських організацій США, Канади та України XX століття *Питання культурології.* Київ : КНУКіМ, 2017. Вип. 33. С. 109–118.

4. Фабрика-Процька О. Р. Народна музична культура лемків і русинів Карпатського регіону: традиція, трансформація, ідентифікація : монографія / ДВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т імені В. Стефаника». Івано-Франківськ : Супрун В. П., 2020. 496 с., 24 іл.

Зосім Ольга Леонідівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри академічного
і естрадного вокалу та звукорежисури
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв

СПІВАНИКИ УКРАЇНСЬКИХ ДУХОВНИХ ПІСЕНЬ В АМЕРИКАНСЬКИХ І КАНАДСЬКИХ ВИДАННЯХ

Співаники з духовними піснями, починаючи з XVII ст., стали традиційними книжками релігійного змісту для всіх верств українського населення. Використання рукописних і друкованих співаників у побутових і церковних практиках християн, що репрезентували різні конфесії, є важливим складником духовної культури українців. Багатовікова традиція співу духовних пісень (і, відповідно, рукописна й едиційна практика) була штучно перервана атеїстичною радянською владою в 1930-х рр., а тому її розвиток у XX ст. відбувався переважно за межами України, у діаспорі. І хоча українські друковані співаники у XX ст. видавали в країнах Європи, значну частину їх було надруковано в Америці та Канаді.

Відзначимо характерні риси едиційної практики духовно-пісенних творів в українській діаспорі в США та Канаді. Видавали збірки з духовними піснями всі основні християнські конфесії – православні, греко-католики та протестанти. Більшу кількість видань здійснили протестанти, передусім баптисти. Це пов'язано з тим, що для останніх жанр духовної пісні (або духовного гімну) є центральним, а тому далеко не найбільші за чисельністю протестантські церкви українців діаспори надрукували доволі багато книг зі співами, що призначалися для служінь. Назвемо співаники «Збірка духовних пісень для ужитку Євангельських церков» (Пітсбург, 1914) [6], «Євангельський співаник Відродження» (Чикаго, 1954) [5], «Голос Євангелії» (Саскатун, 1958) [3], збірки С. Бичковського «Пісні ласки» (Вінніпег-Торонто, 1969, 1977) [1; 2] та багато ін. Православні та греко-католицькі видання, особливо перші, значну увагу приділяли церковних піснеспівам, ніж паралітургічним пісням, однак при цьому співаники з духовними піснями, особливо різдвяними (див. [7; 8]), залишалися важливим складником едиційної практики українців діаспори США та Канади. Видання пісенного репертуару, що були як музичні, а не церковні, мали зазвичай позаконфесійний характер (див. [10]).

Збірки духовних пісень або інші видання, у яких духовні пісні становлять вагому частину репертуару, можна поділити на кілька типів. До першого типу віднесемо співаники – *загального типу* («Церковні пісні з нотами» [9]), так і *тематичні*, передусім різдвяні («Коляды и другіи найбольше употребляемыи церковныи пѣсни» [8], «Колядник з нотами на два голоси» [7]). Здебільшого співаники духовних пісень уміщують твори різних авторів (у таких випадках важливу роль відіграє укладач збірки), однак є й *авторські* видання (наприклад, збірки «Пісні ласки» С. Бичковського [1; 2]). Протестантські співаники містять

тексти пісень або ж чотириголосні партитури для хорового співу; православні та греко-католицькі пісенники подають одноголосні або двоголосні (на одному нотоносці) записи пісенних творів.

Серед інших видань відзначимо літургічні видання, які в додатках містять паралітургічний репертуар. Так, наприклад, у православному збірнику «Дяківській курс», виданому накладом Української Греко-Православної Церкви в Канаді 1954 р. [4], низку духовних пісень розміщено наприкінці збірки, після літургічних піснеспівів. Пісенні твори відповідно до традиції записано на одному нотному стані одноголосно або двоголосно. Ця збірка вкотре підтверджує про залучення духовних пісень у богослужбову практику, зокрема й православну.

Також серед співаників є такі, що призначені для *церковних шкіл*. Відмітимо церковний пісенник, виданий Американською карпато-руською православною єпархією [11] (в оригіналі видання стоїть American Carpatho-Russian Orthodox Greek Catholic Diocese, оскільки єпархія карпато-русинських церков, що складалася з емігрантів-русинів Польщі, Словаччини й України, 1938 р. з Греко-католицької Церкви перейшли до Православної (юрисдикція Константинопольського патріархату)). У цьому виданні збережено традиції співу духовних пісень закарпатського регіону. У першій частині розміщено 16 творів (14 пісень і 2 тропарі), що записані на одному нотному стані на один або два голоси. Українські пісенні твори транслітеровано латинкою відповідно до словацької орфографії (такий тип транслітерації характерний для співаників закарпатського регіону). У другій частині подано відомості про нотну грамоту (англійською мовою), а в третій – переклади пісень і піснеспівів англійською мовою. Це видання призначалося для українських дітей, рідною мовою яких уже є англійська, однак свідчить про прагнення старшого покоління хоча б у такий спосіб зберігати карпато-русинську ідентичність.

Виховну та націєорієнтовну функцію мають позацерковні та позаконфесійні видання духовних пісень, як от фортепіанні обробки духовних пісень М. Кравців-Барабаш [10]. Відома піаністка та стейкхолдер української культури в Канаді для популяризації української музики зробила переклади відомих духовно-пісенних творів для хору в супроводі фортепіано, які в стильовому відношенні орієнтовані на романтичну традицію, зокрема на романтичні мініатюри з розвиненою партією фортепіано.

Якщо говорити про особливості видань церковних пісенників, то відзначимо прагнення видавців зробити їх доступними, а тому максимально дешевими. У більшості видань ноти писали від руки, а не набирали в друкарський спосіб, а тексти пісень під нотами друкували на машинці. Пізніше ноти почали набирати, а тексти продовжували друкувати на машинці.

У підсумку зазначимо, що в діаспорі більш плідно розвивалася українська протестантська духовно-пісенна традиція. Це пояснюється насамперед тим, що вона є наймолодшою, а також тим, що в протестантських країнах (США, Канада) вона мала сприятливе конфесійне середовище. Щодо православної та греко-католицької пісенності, то цей період скоріше можна назвати не розвитком, а збереженням традицій, які в радянській Україні були перервані.

Література

1. Бичковський С. Пісні ласки. Євангельський хоровий співаник. Вінніпег ; Торонто : Дорога правди, 1969. Ч. 2. С. 37–78.
2. Бичковський С. Пісні ласки. Євангельський хоровий співаник. Вінніпег ; Торонто : Дорога правди, 1977. Ч. 3. С. 77–124.
3. Голос Євангелії / зібр. і вид. П. Улянюк. Саскатун, 1958. 70 с.
4. Дяківській курс : зб. церков. пісень. Вінніпег : Укр. греко-прав. церква в Канаді, 1954. 57 с.
5. Євангельський співаник Відродження / гол. ред. Л. Жабко-Потапович. Чикаго : Вид-ня Укр. еванг.-баптист. церкви, 1954. 773 с.
6. Збірка духовних пісень для ужитку Євангельських церков / злад. Б. Пітсбург, 1914. 60 с.
7. Колядник з нотами на два голоси / упоряд. прот. о. В. Слюзар. Вінніпеґ : Еклєзія, 1980. 64 с.
8. Коляды и другіи найбольше употребляемыи церковныи пѣсни. Со многими поправками и иллюстраціями / собр. и изд. И. Г. Борух. Нью Іорк, 1928. 64 с.
9. Церковні пісні з нотами. Вінніпег : Укр. книгарня, 1923. 198 с.
10. 10 українських церковних пісень для триголосного дівочого хору з фортепьяном в обробці Марти Кравців-Барабаш. Торонто : Укр. муз. фестив., 1977. 21 с.
11. Let Us Sing Praise To God. Hymns for Church School / be the Rev. Elias Kozar. Book one. 1959. 17 p.

Варшавська Аліна Костянтинівна,
аспірантка кафедри історії української музики
та музичної фольклористики
Національної музичної академії України
ім. П. І. Чайковського

КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ XX СТОЛІТТЯ

У щоденнику Володимир Винниченко з гіркотою констатує: «Читати українську історію треба з бромом <…> до того боляче, досадно, гірко, сумно перечитувати, як нещасна, зацькована <…> нація огризалася на всі боки: от поляків, руських, татар, шведів» [3, с. 285]. Ці доленосні слова видатного громадського діяча України передають весь сенс трагічної історії української нації. Особливо драматичні сторінки відносяться до періоду кінця XIX – перших десятиліть XXI ст., коли розірвана на дві частини Україна разом із єврейською, вірменською та грецькою народами почала від безвиході шукати притулок по різних куточках світу.

Тривалий час дослідження історії українського зарубіжжя було заборонено і лише з 90-х рр. XX ст. материкова Україна почала відкривати для себе цей незнаний світ.

Одне з головних завдань, які ставили перед собою українські емігранти-діаспоряни полягає в тому, щоб скерувати всі можливі заходи на допомогу Україні та висвітлити членам світового співтовариства ниву держави і культури, включившись у культурно-мистецьке будівництво тощо.

Сьогодні еміграцію розглядають як одну з важливих чинників, що характеризує розвиток XXI ст. Це питання є багатовимірним і має різні аспекти свого виміру. Загальними причинами виїзду за кордон продовжують бути економічні еміграції (пошук кращих умов життя та праці), політичні (пов'язані з війнами, дискримінацією людей, переслідуваннями) та стихійні (викликані природними катастрофами).

Традиційно дослідники визначають чотири хвилі української еміграції:

1) трудова – 1877 (1870)–1914 рр. – викликана економічними причинами;

2) соціально-економічна т політична (1920–1940 рр.) – формувалась здебільшого з політичних мотивів. Унаслідок поразки національно-визвольної боротьби 1917–1920 рр. та боротьби за державність України під час Другої світової війни багато активних учасників цих рухів опору були змушені покинути Батьківщину. Серед них було багато політичних діячів, учених, письменників, представників культури та ін.;

3) (після 1945 р.) – носила яскраво виражений політичний характер і була наймасовіша. Після 1960-х рр. XX ст. науковці виділяють і таку не традиційну хвилю виїзду, як «біжуча», тобто не масова і несконцентрована в часі, а навпаки, розтягнута на кілька десятиліть, аж до 1991 р.

4) («заробітчанська») – починаючи з 1990-х рр. періодично виникає трудова, продиктована новими історичними реаліями загальних євроінтеграційних процесів.

У дослідників-діаспорознавців існують і додаткові теорії, щодо асиміляції українців не на Заході, а на Сході на територіях Росії, Східного та Західного Сибіру, Кубані та Приазов'я, зокрема праця про хвилі еміграції дослідниці Лідії Жовніренко [6] та роботи Юрія Чопика Америки [17], що стосуються еміграції з України та формування західної, Північної і Південної.

На сьогодні існують різні дати масових переселень. Однак, точно можна сказати, що відлік свого існування діаспоряни вважають 1895 р. Цьому підтвердженням є відзначення діаспорою дати 100-річчя в урочистих умовах у залі Карнегі Хол у Нью-Йорку. На концерті був виконаний твір спеціально замовлений конгресовим комітетом українському композитору І. Карабицю.

Імена та творчість багатьох митців, що опинилися за межами України, не могло не стати центром зацікавлень із різних причин: політичних, соціальних, побутових. З настанням епохи Незалежності, коли Україна могла почати правдиве, не лаковане, не міфологізоване вивчення своєї історії розпочалася актуалізація цієї проблеми вченими різних галузей: філософів, культурологів, психологів, етномузикологів, соціологів тощо. Саме тоді українська громада почала дізнаватися правду про існування величезного світу українського зарубіжжя, що нараховує третину сучасного населення України.

Отже, українська еміграційна культура – цікава й малодосліджена сторінка діаспорознавства. Майже три десятиліття після довгого забуття активно повертаються в історію нашої культури імена видатних її діячів, з'являються статті, наукові розвідки в галузях культурології, історії, філософії, журналістики, педагогіки, музикознавства, літературознавства. Загнані не з власної волі на чужину, перебуваючи в стані невизначеності, не знаючи куди їх

далі закине доля, українські діячі в еміграції здійснили чималий внесок у розвиток і становлення цілісної національної культури.

Література

1. Бачинський Ю., Маркусь В. Українська імміграція в Сполучених Штатах Америки / 2-ге вид. Київ : Вид-во НТШ, 1995. 378 с.
2. Варварцев М. З історії української етнічності в Італії (до проблеми типології) // Українська діаспора. Київ ; Чикаго : Ред. енцикл. укр. діаспори при НТШ (США), 1992. С. 13–18.
3. Винниченко В. Щоденник: 1911–1920 рр. / у 5 т. Т. 1. Нью-Йорк : Едмонтон, 1980. 500 с.
4. Драч І. Українська діаспора. Харків : Фоліо, 2019. 286 с.
5. Житкевич А. Розсіяні світами. Нариси з життя та творчої діяльності відомих українських діячів музичного мистецтва на заокеанських берегах Америки / у 2 т. Т. І. Тернопіль : підручники і посібники, 2015. 352 с.
6. Жовніренко Л. Проблеми збереження національної ідентичності української діаспори закордоном: вчора, сьогодні і завтра // Діаспора як чинник утвердження держави Україна у міжнародній спільноті : зб. ст. з пленар. засід. ради конгресу. Львів : 2012. С. 86–88.
7. Заставний Ф. Українська діаспора. Львів : Світ, 1991. 176 с.
8. Зубик А. Українська діаспора: суспільно-географічне дослідження. Львів : Простір-М, 2019. 440 с.
9. Ільницький М. Від «Молодої Музи» до «Празької школи». Львів : 1995. 318 с.
10. Ільницький Р. Призначення українців у Америці. Нью-Йорк : Вид-во НТШ, 1965. 126 с.
11. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
12. Коннор У. Диаспоры: транснациональное самосознание и политика в странах исхода // Диаспоры. Москва, 1999. С. 40–51.
13. Кривда Н. Українська діаспора: досвід культуротворення. Київ : Академія, 2008. 272 с.
14. Лозинський А. Основні питання діаспори до України // Діаспора як чинник утвердження держави Україна у міжнародній спільноті : зб. ст. з пленар. засід. ради конгресу. Львів : 2012. С. 28–31.
15. Лозинський А. Основні питання діаспори до України // Діаспора як чинник утвердження держави Україна у міжнародній спільноті : зб. ст. з пленар. засід. ради конгресу. Львів : 2012. С. 28–31.
16. Чернова К. Українська діаспора як соціокультурна система : монографія. Київ : ДАКККіМ, 2007. 347 с.
17. Чопик Ю. Нова хвиля еміграції з України. Приклад європейських країн // Діаспора як чинник утвердження держави Україна у міжнародній спільноті : зб. ст. з пленар. засід. ради конгресу / Нац. ун-т «Львівська політехніка». Львів, 2012. С. 47–50.
18. Шлепаков А. Українська трудова еміграція в США і Канаді (кінець XIX – початок XX ст.). Київ : АН УРСР, 1960. 199 с.

Асталош Габріела Ласлівна,
кандидат мистецтвознавства, старша викладачка
кафедри камерного ансамблю та квартету
Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка

«УКРАЇНСЬКИЙ КВІНТЕТ» Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО ЯК СИМВОЛ ВІДРОДЖЕННЯ КУЛЬТУРИ В ПОВОЄННИЙ ПЕРІОД

Борис Миколайович Лятошинський – визначний композитор, громадський діяч, педагог і музичний теоретик – став одним із лідерів української музичної культури ХХ ст. Розпочавши свою активну творчу діяльність у 1920-ті рр., митець плідно працював до останніх днів свого життя, здійснивши безцінний внесок в українське музичне мистецтво, а також заклавши міцний фундамент для подальшого творчого розвитку багатьох музикантів наступних поколінь. Тому надзвичайно важливим є різностороннє вивчення його доробку, творчих засад і принципів, які значною мірою стають ключем до розуміння музики його молодших послідовників, чимало з яких були безпосередньо учнями Б. М. Лятошинського (І. Белза, І. Шамо, Ю. Щуровський, Л. Дичко, Л. Грабовський, Є. Станкович, В. Сильвестров). Чимало науковців зверталося до проблеми творчості Б. Лятошинського, зокрема І. Белза, М. Копиця, Н. Рябуха, В. Самохвалов тощо. Різні аспекти стилістики творчості композитора висвітлені в окремих наукових статтях К. Шамаєвої, О. Козаренка. Відомі й дослідження, присвячені суто камерно-інструментальному жанру – праці М. Гереги, І. Савчука, І. Царевич.

В історію української музики Б. М. Лятошинський увійшов, насамперед, як видатний симфоніст. Тяжіння до масштабних концепцій і філософських узагальнень, до складних форм, багатства образів, емоційної насиченості та героїчної піднесеності визначили основний напрям його творчості, а саме, перевагу симфонічного жанру, розгорнутих форм і симфонізму загалом. Такий тип мислення притаманний майже усім жанрам, у яких писав композитор, і особливо камерно-інструментальним циклічним творам. Визначаючи місце цього жанру в творчості Б. Лятошинського, слід зазначити, що він став творчою лабораторією, у якій формувались і викристалізовувались основні ідеї щодо форми, будови циклу, принципів розвитку музичного матеріалу, здійснювались пошуки в галузі мелодії, ритму, гармонії тощо.

Не перестає плідно працювати композитор і в тяжкі воєнні та повоєнні роки, а «Український квінтет» став одним із найкращих здобутків цих років. Саме за нього 1946 р. музикант був удостоєний Державної премії. Квінтет належить до так званого «українського» періоду творчості, коли автор свідомо заглиблювавсь у вивчення українського фольклору, розпочинав активну роботу із ним. Ці тенденції яскраво проявляються у творі: автор вдається до використання автентичних жанрів народної музики (зокрема, думних наспівів), принципів народної підголосковості, української ладовості, тощо [5, 214–215]. Квінтет у музикознавчій літературі часто називають «камерною симфонією» (М. Герега, В. Самохвалов).

У своєму дослідженні І. Савчук зазначає, що: «Український квінтет» Б. Лятошинського можна вважати початком симфонізації камерного жанру» [5, 226]. Тяжіння до оркестрового типу мислення зумовило якісно новий підхід до використання тембрових і виразових властивостей інструментів, їх ролі і функції в контексті ансамблевої фактури, розширення діапазону звучання та технічних труднощів кожного з учасників творчого процесу. У зв'язку з цим зростає роль тембрового чинника, оскільки кожен інструмент ансамблю виконує роль оркестрового пласту, певної інструментальної групи. Починаючи з творчості Б. Лятошинського темброфонізм стає не тільки невід'ємною частиною фактури, але й важливим формотворчим елементом драматургії твору. Загострений інтерес до нових барв звучання, активні пошуки в сфері найрізноманітніших тембрів, особливе значення звукового елементу, оркестровий тип мислення композитора поклали відбиток на стиль фортепіанної фактури, котра суттєво ускладняється, а спектр виразових можливостей інструмента значно розширюється. Повною мірою ці новаторські прагнення відобразилися в «Українському квінтеті».

Камерно-інструментальний жанр зазнав у творчості Б. Лятошинського значної еволюції. Тяжіння до його симфонізації спричинили ускладнення драматургії творів, способів і засобів музичного висловлювання, сприяли заглибленню в ідейний зміст. Новаторські принципи композитора, його прагнення до оновлення музичної мови, збагачення її новими виразовими засобами відкрили шлях його послідовникам до нових невичерпних можливостей у трактовці камерно-інструментального жанру. Водночас, митець не тільки на пориває з національними традиціями, а є їх прямим продовжувачем. Він значно розвинув потенціал жанру, кардинально оновив музичну мову, майстерно адаптував її до модернізованих форм музичного висловлювання, породжених багатством стилів пануючої епохи, здійснивши величезний прорив в українській музиці.

Література

1. Герега М. Камерно-інструментальні ансамблі Б. М. Лятошинського. Львів : Ґердан, 2002. 109 с.
2. Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови в першій третині ХХ ст. *Українське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. 28. С. 144–154.
3. Козаренко О. Творчість Бориса Лятошинського в контексті становлення національного музичного стилю : зб. матер. Наук.-теорет. конф., присв. 100-річчю від дня нар. Б. Лятошинського. Львів, 1995. С. 19–26.
4. Рябуха Н. Поетика звукового образу світу Б. Лятошинського (на прикладі фортепіанної творчості). *Культура України*. Київ, 2015. Вип. 51. С. 26–39.
5. Савчук І. «Український квінтет» Б. Лятошинського. До питання про формотворчу цілісність. *Наук. вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Вип. 74. Естетика і практика мистецької освіти : зб. ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. С. 214–227.
6. Савчук І. Борис Лятошинський у комунікативних форматах української музичної культури ХХ століття. *Сучасне мистецтво* : зб. наук. пр. Київ, 2020. Вип. 16. С. 158–170. URL: https://doi.org/10.31500/2309-8813.16.2020.219997
7. Шамаєва К. До витоків творчості Бориса Лятошинського : зб. матер. Наук.-теорет. конф., присв. 100-річчю від дня нар. Б. Лятошинського. Львів, 1995. С. 50–55.

Валіуліна Регіна Олегівна,
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ПОЛІЛОГІЧНІСТЬ ЯК ХАРАКТЕРНА РИСА КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ ЧЕТВЕРТОЇ ХВИЛІ

Наукові дослідження в галузі сучасного мистецтвознавства, мають за мету створення повноцінної картини надбань українських композиторів і виконавців, що не є можливим без урахування творчої діяльності української діаспори. Музична творчість української діаспори закарбовує етнічну культуру іншої країни й одночасно репрезентує українську культуру та мистецтво за кордоном. Музичні тексти української діаспори, які створюють в полікультурному просторі, транслюють національні традиції свого народу, а також, набувають етнічних рис соціокультурного середовища, у якому перебуває митець [2, 318]. Невід'ємним складником музичної культури української діаспори являється композиторська творчість представників української діаспори, у якій поєднано світові сучасні тенденції, що стає важливим ресурсом у переосмисленні фольклорної спадщини українського народу на теренах іншої країни.

Серед українських митців, чию творчість вважають знаковою для розвитку української музичної культури не лише в діаспорі, варто зазначити композиторів четвертої хвилі еміграції: В. Балей, В. Бібик, Б. Буєвський, Л. Грабовський, О. Грінберг, Я. Губанов, В. Журавицький, В. Зубицький, В. Ільїн, Г. Овчаренко, О. Яковчук. Під час четвертої хвилі еміграції, у композиторській творчості спостерігається активна презентація української музичної культури, завдяки її інтеграції у нове суспільство.

У результаті аналізу творів українських композиторів діаспори кінця XX ст.: «Літня музика» для камерного оркестру В. Бібика (1993), «And it will be» для голосу та змішаного складу інструментів Л. Грабовського (1993), «Яблуко Адама» для фортепіано, скрипки та кларнета В. Балея (1990), серед їхніх характерних рис було виокремлено полілогічність як ампліфікаційний комунікативно-семіотичний процес розуміння та інтерпретації особистісного та соціокультурного дискурсу (М. Бахтін, Ю. Лотман, Н. Чепелєва, Б. Успенський, У. Еко, Р. Якобсон).

Проблематизація полілогу та полілогічного мислення як чинника артикуляції культурної ідентичності останнім часом набуває принципової актуальності в контексті кардинального повороту в інтерпретації соціокультурних явищ у зв'язку з формуванням онтологічних і методологічних засад становлення та розвитку постнекласичної наукової раціональності, у руслі якої соціальна реальність редукується до реальності дискурсивної, а її установчі комунікації тлумачать не як атрибуції, механізми чи функції певних соціальних відносин, а як полілогічні дискурсивні практики. Проблема полілогу з *новою* силою постає як у музикознавчому, так і, безпосередньо, музичному дискурсі (А. Кравченко, Чжан Цзянань, Янь Лі, В. Мудраков, Н. Коробкова, І. Кузнєцова, О. Єргієва, Б. Сюта, О. Олексюк).

Проте, незважаючи на актуальність і соціальну значимість проблеми, полілогу в музичному мистецтві [1, 143], її дослідження саме в композиторській творчості української діаспори, залишається малоопрацьованим, що, своєю чергою, становить перешкоду розвитку самобутності вітчизняної музичної культури, визначенню її місця у світовому цивілізаційному розвитку.

Мета нашого дослідження полягає у виділені основних компонентів полілогічності в контексті композиторської творчості української діаспори.

Для досягнення мети було застосовано моделювання як метод побудови комунікативно-семіотичної структури полілогу та її аналізу за допомогою виділення базисних складників; порівняння, систематизацію, узагальнення та інтерпретацію теоретичних положень і структурно-змістових складників полілогу в композиторській творчості української діаспори четвертої хвилі.

Узагальнення результатів дослідження уможливило виокремлення структурно-змістових особливостей полілогу в композиторській творчості української діаспори:

1. децентрованість (неупорядкованість, рухливість кордонів музичного тексту, імпровізаційність, диференційованість);
2. «цитатність» як структурно-змістовий складник твору – стильові та змістові запозичення;
3. мозаїчність – фрагментарність (колажність, яскраві та неочікувані художні прийоми), і нелінеарний виклад матеріалу.

Отже, комунікативно-семіотичні особливості представленості полілогу у творчості композиторів української діаспори четвертої хвилі свідчать про те, що їх здобутки уможливлюють не лише збереження, але й примноження надбань національної культури, що продовжує свій продуктивний розвиток поза межами України.

Зазначені результати дослідження сприятимуть подальшій розробці окресленої проблематики в контексті системного розвитку вітчизняного музичного мистецтва.

Література

1. Кравченко А. І. Семіотичне значення полілогу мистецтв у камерно-інструментальній творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI століть. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство.* 2017. № 1. С. 140–146.
2. Мудраков В. В. Полілог культурних наративів як філософія толерування. *Наукові записки Нац. ун-ту «Острозька академія». Культурологія.* 2016. № 17. С. 317–321.

Горбаль Ярослав Миколайович,
доцент кафедри музичного мистецтва
Національної академії сухопутних військ
імені гетьмана Петра Сагайдачного,
заслужений діяч мистецтв України

ХОРОВІ КОНЦЕРТИ ДМИТРА БОРТНЯНСЬКОГО У ПЕРЕКЛАДЕННІ ДЛЯ ДУХОВОГО ОРКЕСТРУ

Дмитро Степанович Бортнянський (1751–1925) – видатний український композитор, один із представників музичного класицизму, автор чисельних духовних творів для хору a cappella, передусім хорових концертів, що здобули неймовірну популярність ще за життя композитора і які неодноразово видавали, починаючи від 1817–1818 рр. Найвідомішою є збірка «35 духовних концертів для мішаного хору без супроводу», яка беззаперечно ввійшла до числа найвидатніших творчих здобутків української духовної музики доби класицизму. Концерти, що вміщені в збірку, написані переважно на тексти псалмів і мають циклічну структуру. Частини слідують за принципом контрастного зіставлення темпів, динаміки та фактури. Перевагу надано туттійному викладу, який відтіняється більш прозорим звучанням ансамблевих складів. На завершенні циклу в багатьох концертах виникає поліфонічний фінал, у якому утверджується головна ідея усього твору.

У ювілейний для Д. Бортнянського рік (2021 р. – виповнилося 270 років від дня народження композитора), ми підготували до видання збірник перекладень для духового оркестру вибраних концертів Д. Бортнянського зі збірки «35 духовних концертів для мішаного хору без супроводу». Поява такого перекладення була зумовлена потребою урізноманітнення репертуару духового оркестру творами української музичної класики, представником якої є Д. Бортнянський.

Усі концерти написані для чотириголосого хору. Хоровий склад є зручним для перекладення на духовий оркестр і майже не вимагає додаткового втручання. Залежно від змісту творів, у партитури перекладень вписано партії ударних інструментів. Концерти звучать без тексту, але це не заважає адекватно сприймати їхній зміст.

Усього було зроблено перекладення восьми концертів Д. Бортнянського. Наведемо коротку змістовну та структурну характеристику кожного з них.

Концерт № 1 «Воспойте Господеви песнь нову» (пс. 26) було написано для чину вінчання, його музика відрізняється святково-урочистим характером. З-поміж частин чотиричастинного циклу із головною тональністю B-dur контрастно виділяється третя частина (Andante, d-moll). Фінал є неполіфонічним.

Концерт № 6 «Слава во вишних Богу» (на текст різдвяної стихири) написано до свята Різдва Христова. Чотиричастинний цикл має точну репризу: у фіналі концерту майже буквально повторені святково-славословні музика і текст першої частини (G-dur). Контраст у святковий настрій привносять обидві середні частини, у яких виникають і поглиблюються мотиви суму і страждання. Третя частина є поліфонічною і являє собою фугато (тональність e-moll).

Концерт № 15 «Приидите воспоим, людие» (текст пасхальної стихири), написано до свята Великодня. Тричастинний цикл утворено за принципом «щвидко-повільно-швидко»: святково-урочистій, по-справжньому великодній музиці крайніх частин (D-dur) різко контрастує стримано-скорботне Adagio (h-moll), у тексті якого пригадується розп'яття і хресні страждання. На початку фіналу виникає фугато.

Концерт № 20 «На Тя, Господи, уповах» (пс. 70, вибрані рядки) відрізняється драматичним змістом, якій долається ближче до кінця твору. Чотиричастинний цикл розпочинається не туттійним звучанням хору, а повільним Adagio (B-dur) із почерговим вступом солістів, стримане звучання якого готує появу II частини – драматичного, емоційно відкритого Allegretto (g-moll). У III частині Largetto (Es-dur) музика знову немов застигає в неквапливому русі і протяглих нотах. Світлий, майже не затьмарений емоційний стан різко обривається драматичними репліками хорового tutti, які випереджають появу поліфонічного фіналу. Чітка, впевнена хода і життєстверджуючий характер розгорнутої фінальної фуги (B-dur, Allegro Moderato) вказують на перемогу сил добра і світла.

Концерт № 22 «Господь просвещение мое» написано на вибрані рядки псалма 26. Чотиричастинний цикл відрізняться компактністю, а співвідношення частин – класичною врівноваженістю. Концерт починається дуетом сопрано й альта (B-dur, Moderato), а хор підключається пізніше, щоб повторити заспівану солістами тему. Дві наступні частини також засновано на поєднанні сольно-ансамблевого та туттійного звучання, їхньою виразною ознакою являються переходи в мінорні тональності. Розвиток спрямовано до рухливого фіналу (B-dur), який не є поліфонічним, однак у його музичній тканині важливе значення здобувають імітації в парах голосів.

Концерт № 23 «Блаженни людие» написано на вибрані рядки псалма 88. Тричастинний цикл організовано за принципом поступового прискорення темпів, однак різких темпових контрастів тут немає. Контраст виникає на жанровому рівні, оскільки в тематизмі другої частини наявні ознаки менуету. Важливе значення в частинах концерту надано сольно-ансамблевим побудовам. Концерт починається дуетом жіночих голосів (B-dur, Andante), який продовжує чоловічий дует і тільки надалі підхоплює хор. За таким самим принципом організовано початковий розділ другої частини (Es-dur, Largetto). У фіналі (B-dur, Allegro Moderato), який є неполіфонічним, зіставлено чоловічі та жіночі партії хору.

Концерт № 24 «Возведох очи мои» (пс. 120) за будовою циклу і темповими співвідношеннями нагадує концерт № 23, однак відрізняється він яскраво вираженим драматичним характером, чому сприяє основна тональність (a-moll). У тричастинному циклі від частини до частини відбувається прискорення темпів, унаслідок чого вони яскраво контрастують між собою за образно-емоційним змістом. Розвиток спрямовано від стриманого сольно-ансамблевого Adagio, яке нагадує початок концерту «Не отвержи мене во время старости» Максима Березовського, через ансамблеві побудови другої частин (Andante moderato, C-dur), у яких відчувається менуетна хода, до драматичної фінальної фуги (Allegro maestoso, a-moll), у якій неначе проривається вся енергія, накопичена в попередніх частинах.

Концерт № 29 «Восхвалю имя Бога моего с песнею» написано на вибрані рядки двох псалмів (пс. 68, 116). У чотиричастинному циклі розвиток спрямовано від повільної сольно-ансамблевої першої частини (Andante moderato, D-dur) до величної, хвалебної фінальної фуги (Andante, D-dur). Важливе виразове та формотворче значення в частинах концерту здобувають розспіви й імітації.

Концерти Д. Бортнянського в перекладі для духового оркестру вперше прозвучали в Гарнізонному храмі святих апостолів Петра і Павла 9 червня 2021 р. у виконані студентського духового оркестру Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка під орудою автора перекладень професора Я. М. Горбаля.

Література

1. Горбаль В., Горбаль Я. Концерти Дмитра Бортнянського в перекладі на духовий оркестр. Львів-Дрогобич : Поступ, 2021. С. 1–121.
2. Іванов В. Дмитро Бортнянський : монографія. Київ : Муз. Україна, 1980. 144 с.
3. Рыцарева М. Композитор Д. С. Бортнянский: Жизнь и творчество. Ленинград : Музыка, 1979. 256 с.
4. Хіврич Л. Фугатні форми в хорових концертах Д. Бортнянського // Українське музикознавство. Київ : Муз. Україна, 1971. Вип. 6. С. 201–215.

Новальська Юлія,
головний бібліотекар
Національної бібліотеки України імені Ярослава Мудрого

ВНЕСОК Б. О. БАРВІНСЬКОГО В РОЗВИТОК БІБЛІОТЕЧНОЇ СПРАВИ ГАЛИЧИНИ

Розвиток бібліотечної науки базується на надійному підґрунті теоретичних і практичних здобутків попередників, наукові ідеї яких набувають своєрідного ренесансу, відродження, сприяють осмисленню еволюції теоретичної думки та сприяють окресленню перспектив книжкової, бібліотечної, бібліографічної практики, науки, освіти. Одним із таких корифеїв у бібліотечній сфері був Барвінський Богдан Олександрович – історик, бібліотекознавець, бібліограф, архівіст, археограф, педагог, доктор філософії (1907), професор, дійсний член НТШ (1914).

Б. Барвінський (1880–1958) належав до нечисленного гурту фахових українських бібліотекарів Галичини першої половини ХХ ст. Ще студентом вивчав організацію низки великих бібліотек – графів Баворовських і Оссолінських у Львові, Яґеллонського університету в Кракові, Університетської у Відні та Королівської в Берліні. Бібліотечну кар'єру розпочав 1908 р., працюючи в бібліотеці Львівського університету (нині Наукова бібліотека Львівського національного університету імені Івана Франка) волонтером (1908–1909), практикантом (1909–1913) та асистентом (1913–1919). Попри освіченість і сумлінне виконання посадових обов'язків 1919 р. був звільнений з посади через відмову «зложити службову присягу польському правлінню» бібліотеки. Також брав участь у роботі історико-філософської секції НТШ.

У липні 1918 р. на запрошення української кураторії Народного Дому в Львові зайняв посаду очільника бібліотеки Дому для упорядкування її занедбаних фондів і відновлення діяльності після воєнного лихоліття [4].

Протягом трьох років за розробленим Б. Барвінським перспективним планом організації роботи книгозбірні Народного Дому було наведено лад у бібліотечних приміщеннях, розставлено фонди книг і періодичних видань, які стали доступними для читачів, здійснено редагування каталогів і бібліографічних описів, розпочато наукове опрацювання колекцій і зібрань. Однак не все із запланованого вдалося реалізувати, через обмеженість у коштах, кваліфікованих кадрах, і, зі зміною керівництва Народного Дому в червні 1921 р. і призначення директором бібліотеки проф. Ю. Яворського, з яким. Б. Барвінський не зміг порозумітися. Формально залишений на посаді кустоша, Б. Барвінський згодом звільнився [2].

Окрім основної роботи в львівських бібліотеках, професор Б. Барвінський одночасно займався викладацькою діяльністю, читав лекції з допоміжних історичних дисциплін і бібліотекознавства в Українському таємному університеті (1921–1923). У 1921–1939 рр. викладав історію, географію та філософію в приватних жіночих навчальних закладах: гімназіях Сестер Василіянок, товариства «Рідна школа», учительській семінарії Українського педагогічного товариства в Львові [1].

Б. Барвінський здобув визнання як учений-історик та архівіст. Його було обрано членом-кореспондентом Нумізматично-археологічного товариства в Кракові (1909), Архівної ради у Відні, членом Польського геральдичного товариства в Львові (1909), Товариства охорони українських пам’яток минувшини в Львові (1914), Ставропігійського інституту (1919).

1914 р. Б. Барвінського затверджено дійсним членом НТШ. У складі НТШ вченого обирали членом Бібліографічної (Бібліологічної) комісії (1913), Видавничої комісії (1917), Комісії історії штуки (мистецтва) (1922).

Б. Барвінський досліджував розвиток освіти й історію духовенства в Україні, історію шляхти в Польщі, Австрії та Росії. Він активно виступав на захист українських шкіл, створених унаслідок боротьби прогресивної української громадськості за національну школу ще за часів австро-угорського панування в Галичині, та проти їхнього закриття за часів Речі Посполитої у Польщі в 1920–1930-ті рр. Особливу увагу вчений приділяв розвиткові допоміжних історичних дисциплін (геральдики, сфрагістики та мемуаристики), надаючи важливого значення спогадам як допоміжному історичному джерелу. Збирав матеріали до генеалогії роду Барвінських. Підготував історико-генеалогічні монографії: «Рід Айхінґерів в Польщі й на Руси в XVI–XVIII ст.» (1928), «Рід Хмельницьких» (1930-ті рр.). Готував до видання збірник документів «До історії греко-католицького селянського духовенства і сільських парафій в Галичині XVI–XVIII ст.», для якого копіював документи з Крайового архіву актів гродських і земських у Львові. Автор численних наукових праць, статей і рецензій українською, німецькою та польською мовами. Друкувався у «Львівському науковому віснику», «Записках НТШ», «Записках Чину Св. Василія Великого», журналі «Стара Україна» тощо [2; 3].

У 1937–1939-х рр. Б. Барвінський брав участь в організації роботи книгозбірні «Студіону», яка, за задумом її фундатора, митрополита Андрея Шептицького, мала сприяти поширенню знань, розвитку науки та культури в Галичині, служити осередком наукових досліджень про християнський Схід, його історію, культуру, духовність. Опрацьовував власну бібліотеку митрополита, відбираючи з неї видання для «Студіону».

З утвердженням у Західній Україні радянської влади Б. Барвінський був призначений директором Фундаментальної бібліотеки Львівського державного університету (нині Наукова бібліотека Львівського національного університету імені Івана Франка) і водночас членом вченої ради вишу. На посаді директора та заступника директора перебував у 1939–1942 рр., ставши першим керівником-українцем в історії книгозбірні за понад 330 років її існування.

У цей період виконував величезний обсяг робіт з упорядкування та обліковування книжкових фондів різних інституцій, звезених до університетської книгозбірні, їх систематизації та каталогізації, кадрового посилення закладу, облаштування приміщень, був делегатом Бібліотечного конгресу в Києві, що відбувся 10–16 червня 1941 р,. написав німецькою мовою «Короткий огляд історії університетської бібліотеки у Львові за 1784–1941».

У 1943–1944-х рр. працював бібліотекарем об'єднаної бібліотеки товариства «Народний дім» і НТШ. У 1944–1947-х рр. – старший науковий співробітник, завідувач відділу рукописів Львівської філії Бібліотеки АН УРСР (нині – Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника). Завдяки старанням і копіткій організаційній роботі Богдана Олександровича 7 травня 1946 р. у бібліотеці було відкрито меморіальний кабінет Івана Франка, до якого, окрім власного фонду письменника, долучено дотичні матеріали, виявлені в інших структурних підрозділах закладу [4].

Проте намагання вченого в повоєнний період пройти за сукупністю наукових здобутків процедуру переатестації на отримання ступеня доктора історичних наук зустрілися з протидією з боку владних радянських структур.

До сфери наукових інтересів ученого входила історія бібліотечної справи, книжкових колекцій і музейних зібрань, зокрема Народного Дому та львівського Ставропігійського інституту. Окремим аспектом ґрунтовних досліджень Б. Барвінського були книжкові пам'ятки. Учений досконало володів бібліографічними знаннями, вивчав історію книгодрукування та вільно орієнтувався в книжкових багатствах численних бібліотечних зібрань, зокрема приватних. Власну щоденну копітку працю в бібліотеках Б. Барвінський трактував як обов'язок служити народу, науці й установі, у якій працював. Відстоював потребу в особливій фаховій підготовці бібліотечних працівників, високому рівні їхнього професіоналізму, які вважав необхідною запорукою бібліотечного прогресу.

Проаналізовано діяльність ученого в Науковій бібліотеці Львівського університету, Львівській академічній бібліотеці, бібліотеках Народного Дому, Наукового товариства імені Шевченка, товариства «Студіон», що значно розширить знання про розвиток бібліотечної науки та практики на західноукраїнських теренах.

Література

1. Герасимова Г. Барвінський Богдан Олександрович // Українські історики XX століття : біобібліогр. дов. / Г. К. Герасимова. 2004. Вип. 2. Ч. 2. С. 29–31. (Серія: Українські історики).
2. Дзьобан О. Богдан Барвінський – український історик, педагог, бібліотекар, архівіст, журналіст (за архів. матер.) / О. Дзьобан // Українська періодика: історія і сучасність : доп. та повідом. V Всеукр. наук.-теорет. конф. 27–28 листоп. 1998 р. Львів, 1999. С. 546–551;
3. Дзьобан О. Барвінський Богдан Олександрович / О. Дзьобан // Українська журналістика в іменах : матер. до енциклоп. словн. Львів, 2001. Вип. 8. С. 13–18.
4. Колосовська О. «Нагорода за кривду» чи «сповнення обов'язку»: бібліотечна діяльність Богдана Барвінського (1908–1947) / О. Колосовська // Вісник Львів. ун-ту. Львів, 2008. Вип. 3. С. 191–199. (Серія: Книгознавство, бібліотекознавство та інформаційні технології).

Параційй Володимир Михайлович,
старший науковий співробітник
Бережанського краєзнавчого музею

МИТРОПОЛИТ АНДРЕЙ ШЕПТИЦЬКИЙ: ДУМКИ ПРО МУЗЕЙНИЦТВО

Музеєфікаційна (і меценатська, і науково-методична) діяльність Андрея Шептицького розпочалася з перших років XX ст. Так, уже 1900 р. він (як архієпископ) подарував українцям Станіслава велику збірку музейних експонатів, зокрема картин, ікон і стародруків, доля яких на сьогодні невідома [2, 57]. Тоді формуються і його цілісні мистецько-концептуальні засади. Зокрема, це проявляється в тому, що в одному з розпоряджень Митрополичого Ординаріату за вересень 1901 р. зазначено, що в напрямі релігійного мистецтва (зокрема іконопису) «жодна школа не могла зрівнятися з школою візантійською». У цьому пастирському зверненні Шептицький, уже як митрополит, закликав усе духовенство вести роботу зі збору пам'яток мистецтв, зокрема ікон, з метою подальшого формування сакрального музею. Окремо митрополит закликав до фотофіксації старих (особливо дерев'яних) храмів, щоб зберегти пам'ять про її традиційну автентичність у випадку руйнації чи перебудови [6, 185–187].

Він створив підґрунтя того модерного та раціонального музейництва, яке пізніше (у 1920-х рр.) чітко проаналізував колишній протеже митрополита, відомий український музеолог Іларіон Свенціцький. Останній, визначаючи суспільну цінність музею як закладу культури й образу людської семіотичності, залишив нам таку думку: «Музеї в нинішньому розумінні, це: або скарбниця творчості людини у зв'язку із всесвітом, або образ частини життя всесвіту. У першому значенні музей служить мистецтву, поглиблення та поширення естетичного смаку. Він веде видця в країну взнеслого, в царство Духа, заохочуючи його не раз, не зважати на сіру буденщину, відпочивати від неї в царині краси, та самому знятися до здійснення пізнаної краси у власному житті. В іншому – музей своїми збірками повчає видця про зовнішню різноманітність життя у світі та про його внутрішню єдність. Уважний видець природного, технічного, промислово-торгівельного та ін. музеїв пізнає тисячі зв'язків, якими

лучиться людина з всесвітом, як його атом, та одночасно бачить силу розуму чоловіка над цією видимою безкінечністю...» [3, 5]. Таким чином музей постає не статичною формою збереження та показу експонатів, але й наділяється помітною суспільно-виховною та суспільно-дидактичною динамікою. А, значить, органічно вписується, як надзвичайно важливий і корисний чинник, у реалії суспільної (етнічної, національної) еволюції.

Але вершиною його музейницької творчості (як теоретично-осмислюваної, так і практично-дієвої) було створення в Львові Церковного (пізніше – Національного) музею. Його урочисте відкриття, як власності української спільноти, відбулося 13 грудня 1913 р.

Музейницька діяльність митрополита А. Шептицького залишалася в пам'яті як його сучасників, так і наступників. Подамо лише декілька згадок. Маляр Петро Холодний, на прохання І. Свенціцького згадував, як відомий дослідник минувшини Данило Щербаківський, розповідаючи про Національний музей, радив поїхати до Львова й оглянути його збірки. Додаючи свою оцінку вартості музею як національної цінності, мистець писав: «Велика ініціятива Митрополита Андрея в заснуванні Національного музею, робота його проводу і його співробітників буде мати в майбутньому необчислимі позитивні наслідки, і не тільки для нас, українців, але і для інших» [5].

Вартісність і неоціненність музейницьких довершень митрополита добре розуміли його сучасники й однодумці. Прикладом є таке твердження Лонгіна Цегельського (1930-ті рр.): «Найбільшим культурним досягненням Митрополита є заснування, організація та матеріальне забезпечення українського Національного музею у Львові. Якби Митрополит Андрій нічого іншого не доконав, вже оцей Музей ставить Його в лави найкращих синів України». Далі зазначалося, що він зібрав сам і через других знавців старовини (як д-р Іларіон Свенціцький) тисячі старих ікон, образів, різьб, іконостасів, дорогоцінних металевих виробів, златоглавів, тканин, строїв, килимів, вишивок, книг, грамот, зброї тощо (разом 15 тис. предметів) та для розміщення цих скарбів старовини закупив велику палату в Львові. На створення цього музею митрополит витратив 2 млн крон і повністю забезпечив його утримання. І на загал: «… цей Музей розрісся до великих розмірів та є гордістю українського народу» [7, 38–39].

Осмислюючи українське музейне життя пп. XX ст. В. Щербаківський окремо відзначав що, в «Галичині… розростався музей, закладений митрополитом Кир Андрієм Шептицьким, з якого постав тепер Національний музей» [9, 145]. А, визначаючи майбутній перспективний статус музею при товаристві «Просвіта» в Ужгороді, В. Залозецький вважав, що він має стати «початком Підкарпатського Національного музею на взор Національного Музею у Львові, то значить типом музею» [1, 28]. І це все – лише вибіркові думки.

Одночасно, Шептицький не сприймав музейні збірки як приватну чи виключно церковну колекцію. Його ідея – це створення музею як суспільної (української) інституції краю. Тому митрополит так позитивно віднісся до перспективи надання йому національного статусу. Він і сам був ініціатором цього, продовжуючи надавати регулярну й значну фінансову підтримку на подальший розвиток.

Цікавий для нас А. Шептицький і як теоретик музейної справи. Його розуміння суті та змісту музейництва було близьке до сучасного, тобто в 1920–30-і рр. було доволі модерновим, що виходило за рамки традиційного колекціонерства й антикварства. Музейна експозиція, на думку галицького митрополита, повинна мати не лише пізнавальне (популяризаційне) значення, але й відігравати важливу (інколи й домінуючу) роль у системі національного виховання, вироблення в суспільстві любові й поваги до пам'яток власної старовини «в цілі піднесення та розвитку української національної культури". Популяризація цих пам'яток здійснюється через проведення широкодоступних і різнотематичних виставок [8, арк. 6 зв.].

Близьким до сучасного було розуміння А. Шептицького принципів формування та класифікації музейних фондів. Він рекомендував поділяти їх на основні («невіддільні та невідчужувані») й допоміжні («обмінні»). Основний фонд становив сутність музейної експозиції, містив цінні й незамінні артефакти мистецького й історичного минулого. Допоміжна збірка формувалася з дублікатних матеріалів (своєрідного обмінного фонду музею). Сюди, правда, не вписувалися малоцінні речі та копії, які взагалі не відносилися до категорії музейних предметів [8, арк. 7]. Таким чином, музейна колекція зберігала свою унікальність і неповторність.

Зауважимо, що проблема повернення української історико-культурної спадщини із-за кордону закладалася (з 1920-х рр.) в основу діяльності Національного музею. Підтвердженням цього є угода від 29 грудня 1925 р. між його дирекцією та Володимиром Сінгалевичем «в предметі зорганізування і ведення архівального відділу Львівського національного музею у Відні». Мета відділу – «збереження архівальних матеріалів і предметів, важних для історії і культури українського народу, які під ту пору знаходяться за кордоном і могли би бути придбані для Національного музею». Передбачалося й регулярне виділення коштів на витрати [8, арк. 10–10 зв]. Факт організації такого закордонного музейного відділу безпосередньо пов'язувався з наведеними вище ініціативами Андрея Шептицького.

В одному зі своїх інтерв'ю, опублікованих на шпальтах торонтського часопису «Новий шлях», знаний меценат Петро Яцик зауважив: Андрей Шептицький «розуміючи, що церква – це люди і віра в Бога, а не церковні мури… роздавав свої гроші на людей і науку, не збудувавши ані однієї церкви» [4, 128]. У цій фразі є об'єктивізм дослідника та раціоналізм прагматичної особистості, яка відчула в галицькому митрополиті спільника в думках і діях. Справді, митрополит Шептицький виходив за рамки традиційного розуміння та сприйняття духовного ієрарха. Він бачив українську історико-культурну спадщину не лише очима вченого та мислителя, але й був здатний на практичні обдумані кроки з утілення осмислених пропозицій. У цьому й проявляється велич митрополита як уособлення епохи, адже він своїм мисленим взором охоплював усе та реагував на все. Музейницька діяльність А. Шептицького – це лише один з аспектів його величних творінь, пам'ять про які не зникла до сьогодення.

Література

1. Залозецький В. Задаче консерваторской праце для охорони пам'яток мистецтва на Подкарпатской Руси. Ужгород, 1922.
2. Кам'янський П. Станіславська єпархія за єпископства Андрея Шептицького // Схід : аналіт.-інф. журнал. Донецьк, 2006. № 2.
3. Свенціцький І. Музеї і музейництво // Нариси і замітки. Львів, 1920.
4. Слабошпицький М. Українець, який відмовився бути бідним. Київ, 1994.
5. Слуга Божий Кир Андрей і українська культура URL: httr://sheptytsky.ugcc. org.ua/print.php.
6. Твори Слуги Божого Митрополита Андрея Шептицького. Пастирські листи. Т. 1 (02.08.1899–07.09.1901 рр.) : пр. Укр. Богослов. наук. тов-ва. Торонто, 1965. Т. 15.
7. Цегельський Л. Митрополит Андрій Шептицький. Львів, 1995.
8. Центральний державний історичний архів у м. Львові. Ф. 750. Оп. 1. Спр. 1.
9. Щербаківський В. Українське мистецтво. Київ, 1995.

Росул Тетяна Іванівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри археології, етнології та культурології
ДВНЗ «Ужгородський національний університет»

ДОСВІД УКРАЇНСЬКОГО УЧИТЕЛЬСТВА В УТВЕРДЖЕННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ НА ТЕРЕНАХ ПІДКАРПАТСЬКОЇ РУСІ

Унікальність історичного поступу Закарпатського регіону обумовлена тисячорічним перебуванням краю в складі різних держав, що спричинило поліетнічність і конфесійну строкатість. Відтак, у ті чи інші періоди історії певні етноси отримували сприятливі умови для утвердження етнічної ідентичності, а інші – втрачали такі можливості.

У міжвоєнний період цей край став автономною частиною Чехословацької республіки під назвою Підкарпатська Русь. Демократична політика Т. Масарика сприяла захисту національних інтересів, активізації громадсько-політичного життя, культурному розвиткові. Свідченням цього є розбудова шкільництва за етнічним принципом. За даними чехословацького перепису населення, здійсненого 1921 р., 62 % мешканців Підкарпатської Русі становили русини-українці [2]. Відтак, наприкінці 1919 р. із 475 початкових шкіл краю 321 (67,5 %) функціонувала з руською мовою навчання, 83 – угорською, 22 – чехословацькою, 7 – німецькою, 4 – румунською мовами навчання і 22 школи – змішані [1, 353]. Нова система освіти поступово перетворилася на потужний чинник формування української етнонаціональної самоідентифікації підростаючого покоління.

Реформа освітньої системи передбачала вирішення багатьох проблем, серед яких виділимо дві: забезпечення шкіл відповідними педагогічними кадрами та навчально-методичними матеріалами. Брак україномовних фахівців компенсувався завдяки перебуванню в міжвоєнний період на Підкарпатській Русі українських емігрантів із теренів УНР і ЗУНР, котрі активно включилися в суспільне життя краю. Вони ініціювали створення культурно-освітніх товариств

(«Просвіта», «Пласт», «Кобзар», «Учительська громада», «Етнографічне товариство Підкарпатської Руси»), мистецьких установ і колективів («Руський театр товариства «Просвіта», «Руський національний хор», «Крайовий хор учителів»), сприяли розвиткові засобів масової інформації.

Не менш значущою стала творча та методична праця українців, адже новостворені підручники, посібники, педагогічна преса сприяли утвердженню української мови в освітньому процесі, мотивували молодь до збирання етнографічного матеріалу і вивчення історії та культури малої батьківщини. Вірші, драматичні п'єси й оповідання М. Підгірянки, В. Бірчака, В. Пачовського, В. Гренджі-Донського, І. Ірлявського підняли місцеве красне письменство на вищий рівень, дали учням досяжний образ національного героя, відкрили їм красу рідного краю.

Під впливом фольклористичної діяльності на теренах Підкарпатської Русі Ф. Колесси активізувалася збирацька робота місцевої інтелігенції. Інспіровані результатами праці видатного фольклориста, М. Рощахівський, П. Світлик, Д. Задор, Ю. Костьо, А. Скиба, П. Ференчук, А. Контратович та ін. місцеві вчителі публікували на сторінках періодичних видань статті з фольклору та етнографії, а також відозви, програми, запитальники та рекомендації для збирачів народної творчості.

Пожвавлення фольклористичної роботи поставили перед місцевою інтелігенцією завдання творчого опрацювання народної спадщини. У композиторській діяльності це виявилось у двох напрямах: перший – створення хорових обробок народних пісень, які звучали в побуті, другий – компонування на народнопісенному матеріалі сюїт, віночків, в'язанок тощо. Ці твори репрезентували народну пісню в доступній і милозвучній формі та сприяли її популяризації. Так з'явились «21 народна пісня в триголосному укладі для шкільних хорів» П. Щуровської-Росиневич, «Школьный хор для старших клас народных» М. Гоєра, «Хоровий зборник» І. Бокшая, «Подкарпатські співанки для хору» О. Кізими, «Забава» М. Рощахівського, «Школьный діточий хор» Г. Мельника та П. Миговка.

У розвиткові музичної культури краю провідне місце посідали хорові колективи. Важливу роль відіграла Українська республіканська капела О. Кошиця, частина якої 1920 р. залишилась в Ужгороді й організувала тут музично-драматичне товариство «Кобзар». Концертна діяльність «Кобзаря» стала продовженням тріумфу української пісні у важкі часи розбудови культурного життя Підкарпатської Русі. Великі успіхи товариства спонукали місцеву молодь до заснування хорових колективів. Невдовзі широка мережа хорів охопила весь регіон – від великих міст до найменших сіл. Програми концертів засвідчують, що основою репертуару професійних і аматорських колективів були хорові композиції та обробки народних пісень М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, П. Демуцького, С. Людкевича, Я. Степового, І. Воробкевича, О. Кошиця, Ф. Колесси. Національна своєрідність, емоційна відкритість і образне багатство їх творів приваблювали як учасників колективів, так і слухачів.

Упродовж міжвоєнного періоду в учительських семінаріях Ужгорода й Мукачева було підготовлено чимало професійних диригентів і співаків, кожен з яких керував своїм хоровим колективом. Тому пропозиція про утворення хорового об'єднання вчителів, яке було би спроможне створити нові, багатші

традиції виконавського хорового мистецтва в масштабі краю, була прийнята одноголосно. Так було утворено Крайовий хор учителів під орудою О. Приходька, що засвідчив процес успішної професіоналізації музичної культури Підкарпатської Русі і забезпечив єдність процесу розвитку музичного мистецтва всіх українських земель, незважаючи на штучний їх розподіл політичними кордонами.

Отже, культура Підкарпатської Русі розвивалася в складних умовах формування громадянського суспільства. Вона знаходилась під впливом різних політичних течій (москвофільство, українофільство, русинофільство), що певною мірою гальмувало реалізацію її потенційних можливостей. Та, незважаючи на всі перешкоди, інтенсивна праця української інтелігенції принесла позитивні результати в галузі культури. Шлях до усвідомлення своєї української етнічної належності пролягав через звернення до тих сфер, які найяскравіше виявляють національний характер – історії, фольклору, мови, літератури тощо.

Література

1. Нариси історії Закарпаття: (1918–1945). Т. II / редкол. : І. Гранчак, Е. Балагурі, І. Грицак, В. Ілько, І. Поп. Ужгород : Закарпаття, 1995. 663 с.

2. Československa statistika. Svazek 9. Řada VI (Sčitáni lidu, sešit 1). Sčitáni lidu v Republice Československé ze dne 15 unora 1921. Praha, 1924. Dil. I.

Сирота Лілія Богданівна,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри соціокультурного менеджменту
Львівський національний університет імені Івана Франка

ЛЬВІВ – ЦЕНТР ЕМІГРАЦІЙНОГО ЖИТТЯ УКРАЇНЦІВ НА ПОЧАТКУ 1920-Х РР.

Незважаючи на всебічне вивчення українського модернізму (Т. Салига, М. Ільницький, С. Павличко, Р. Мовчан, Я. Поліщук, І. Роздольська й ін.), сьогодні потребують поглибленого вивчення явища і постаті, які, хоча й не були знаковими, але відіграли помітну роль у духовному відродженні українців у 1920-х рр.

Діяльність літературної групи «Митуса» (1921–1922) – яскравий приклад творчої активності галичан й емігрантів у повоєнний час. Представники групи, колишні січові стрільці В. Бобинський, Р. Купчинський, О. Бабій, Ю. Шкрумеляк не приймали здобутки українських символістів кінця XIX – поч. XX ст., прагнули до літератури з «новими словами і кличами», «міцними барвами» і «з великим запасом сил» [1], утверджували «природну ясність і прозорість стилю», осуджували «мрачну, вимушену символіку, нервовий патос» [2; 4, 70]. В основі ідейно-естетичної позиції митусівців були також принципи «позитивного зв’язку з життям», «повороту до примітиву», критика епігонства, синтез мистецтв і орієнтування на нові національні традиції та на західноєвропейський літературний рух.

Літературна група «Митуса» об'єднала навколо себе представників місцевої та еміграційної інтелігенції. Її представники провели кілька гучних літературно-мистецьких зустрічей. 27 листопада 1921 р. в залі львівського театру «Українська бесіда» пройшов перший літературний вечір львівських митців із місцевою інтелігенцією [6–7]. Метою цього заходу було оживити авангардні пошуки в Галичині. Прагнення львів'ян було здебільшого реалізоване шляхом усної популяризації ідей київської групи «Музагет», прихильниками якої вони були, і своїми поезіями. Таким чином, наочно (особистими виступами) було продемонстровано не лише живучість модерністських ідей у Галичині, але й наголошено на їх перспективності. До організації заходу, крім митусівців Василя Бобинського, Олеся Бабія, Романа Купчинського, Юрія Шкрумеляка, були причетні Лев Лепкий, Роман Голіян, Степан Чарнецький, емігранти Л. Білецький, Галина Орлівна, Антін Павлюк, Клим Поліщук, Михайло Сердицький [6].

Захід розпочався вітальним словом емігранта Клима Поліщука, зокрема він наголосив на формуванні радикально нових напрямах у сучасному мистецтві. Проявом «нового мистецтва» на початку 1920-х рр., на його переконання, був футуризм. Виділивши творчість представника футуризму в Західній Україні – Левка Лепкого, – а також схваливши новаторський характер неосимволізму В. Бобинського, О. Бабія та Р. Купчинського, К. Поліщук акцентував ще на такій особливості повоєнної літератури – «змагання повернути до примітиву». Його бачення розвитку українського авангарду розкривалося паралельно із критикою довоєнного модернізму. Невизнання здобутків метрів українського символізму К. Поліщуком журналіст часопису «Шляхи мистецтва» описав так: «…накинувся на передвоєнні світила нашої молодої поезії: Олеся, Чупринку – погаслі вже зорі супроти сходячого сонця футуризму» [7, 146]. Критичні думки К. Поліщука стосовно довоєнних не суперечили митусівському прагненню до світоглядних і стилістичних інновацій.

Цей захід, як писали автори журналів львівського «Поступу» і харківського «Шляхи мистецтва», пройшов «на ура» [7, 147]. Їх висока оцінка на шпальтах авторитетних часописів засвідчила про існування значного інтересу місцевої та еміграційної громадськості до ідейно-художніх й естетико-аксіологічних пошуків львівських і придніпрянських митців слова.

Наприкінці 1921 р. було проведено низку гучних літературних заходів. Інформацію про них подано у відгуках на часопис «Митуса» М. Вороного, Б. Лепкого і Л. Білецького [3; 5]. М. Вороний зазначив: «Се естетико-художнє явище вже саме собою, фактом своєї появи, має для арбітрів елеганції особливу цінність і вагу» [5, 2]. Ця думка свідчила про високу оцінку творчості «Митуси», наголошувала, що літературні заходи отримували схвалення. На такі заходи існував значний попит, тобто існувала потреба на новаторство, експерименти. Такі вечори давали змогу постійно підтримувати тривалий інтерес до повоєнних пошуків.

1922 р. літературно-мистецька презентаційна активність митусівців збільшується. На вечорах, окрім декламувань, вони популяризували свої ідейно-художні новації у формі коротких вистав, діалогів. 26 березня 1922 р. у Львові

було проведено «Весняний вечір» для колишніх січових стрільців, у якому активну участь взяли поети В. Бобинський, Р. Купчинський, О. Бабій, Л. Лепкий, художник П. Ковжун, артисти відомого львівського театру «Українська бесіда», суспільні діячі [10]. Сценарій цього вечора об'єднав представників таких сфер, як культура і мистецтво. Разом з В. Бобинським, Р. Купчинським, О. Бабієм, які пропагували неосимволізм і неоромантизм, перед публікою виступив прихильник ідей українського футуризму Л. Лепкий. На зустрічі було анонсовано і показано його фарс на одну яву «Ле-Ле на весні-провесні, або Народини футуриста» [10]. Ілюстрації до декламованих поезій В. Бобинського, Р. Купчинського, О. Бабія і до п'єси Л. Лепкого, інтер'єр приміщення оформив П. Ковжун.

1 квітня 1922 р. у львівському театрі «Українська бесіда» молоді митці провели ще один івент – «Вечір Пісні і Слова» [8]. Його учасниками були В. Бобинський і О. Бабій (представили об'єднання «Митуса»). 28 березня 1922 р. двоє митусівців В. Бобинський та О. Бабій організували концерт і літературний вечір-бенефіс у зв'язку із святкуванням 50-річчя і 25-річчя творчості відомого поета-символіста і драматурга Миколи Вороного [9]. На вечір було покликано самого ювіляра, який проживав на початку 1920-х рр. на Волині. Під час цього літературного заходу звучали пісні на слова відомого митця, декламувалися його поетичні твори. У травні 1922 р. представники групи «Митуса» провели «Вечір Поезії» – останню спільно організовану з львів'янами зустріч [3]. У ній брали участь найактивніші члени «Митуси» – В. Бобинський, Р. Купчинський, О. Бабій, Ю. Шкрумеляк, Л. Лепкий. Усі вони читали власні нові твори.

Знаний літературний критик й емігрант Леонід Білецький дав схвальну оцінку прагненням розвивати символізм групою «Митуса». На її заходах пропагували думку «від символізму – на нові шляхи» [4, 71], популяризували новаторство київських повоєнних пошуків і Павла Тичини зокрема; говорили про значимість використання національних здобутків, декларували ідею еволюції символізму аж до витворення якісно нового літературно-художнього напряму.

Література

1. Бабій О. Літературні журнали в 1922–23 рр. *Літературно-науковий вісник.* 1923. Ч. 12. С. 271–272.
2. Бабій Р. По той бік греблі : оповідання / рец. М. Мельник. Коломия, 1922. *Літературно-науковий вісник*. 1923. Кн. 9. С. 81–82.
3. Білецький Л. З концертної салі: вечір Поезії. *Громадський вісник.* 1922. Ч. 36. С. 4.
4. Бобинський В. Гість з ночі. Поезія. Проза. Публіцистика. Літературна критика. Переклади / упор., авт. вст. ст. М. Дубина. Київ : Дніпро, 1990. 624 с.
5. Вороний М. «Митуса». *Українська трибуна.* 1922. Ч. 43. С. 2–3.
6. Зі студентського життя. Галичина. Вечір Молодого Мистецтва. *Поступ.* 1922. Кн. 1/2. С. 52–53.
7. Львів. Вечір молодого мистецтва. *Шляхи мистецтва.* 1921. Кн. 2. С. 146–147.
8. Новинки. *Громадський вісник*. 1922. Ч. 35. С. 5.
9. Оповістки. *Громадський вісник.* 1922. Ч. 16. С. 7.
10. Перший «Весняний вечір». *Вперед.* 1922. Ч. 62. С. 4.

Єфремов Євген Васильович,
кандидат мистецтвознавства, доцент, професор
кафедри історії української музики та музичної фольклористики,
заслужений діяч мистецтв України

ПІСНІ З ЧОРНОБИЛЬСЬКОЇ «ЗОНИ» В НЬЮ-ЙОРКУ

Від 1978 р. я досліджую народно-пісенну традицію українського Полісся, зокрема північних районів Київщини – т. зв. Київського Полісся. Від 1986 р. ця земля стала відомою в усьому світі як радіаційно забруднена Чорнобильська «зона».

Паралельно з етномузикологічним вивченням місцевої музичної традиції я освоював пісенну стилістику і репертуар практично. А далі на основі розробленої методики навчав й інших – через майстер-класи, уроки традиційного співу, діяльність Київського фольклорного гурту «Древо».

1911 р. я отримав пропозицію від американської колежанки-етномузикологині професорки Марії Соневицької підготувати в Нью-Йорку фольклорний концерт із пісень Київського Полісся на честь 25-річчя Чорнобильської трагедії. Для цього було зібрано групу американців, здебільшого молодих – студентів, акторів, журналістів, музикантів, які забажали взяти участь у цьому незвичному експерименті. Організаційну функцію, окрім М. Соневицької, взяв на себе Центр традиційної музики та танцю в Нью-Йорку, а фінансування відбулося за рахунок спеціального ґранту.

У групі, де насправді лише 4 особи були професійними співаками різних музично-стильових напрямів, нараховувалося 12 осіб, у тому числі троє чоловіків. Знали українську троє учасників – Марія Соневицька, Надія Тарнавська (етноспівачка з Клівленда) та відомий американський бандурист, знаний також в Україні, Юліан Китастий.

Нами – колегіально з Марією Соневицькою – був відібраний репертуар, який мав представити зразки характерних, насамперед архаїчних пісенно-обрядових жанрів; був передбачений різний склад співаків і, по-можливості, різноманітний характер звучання. За 1,5 місяці до початку роботи майбутнім ансамблістам для попереднього ознайомлення і початкового освоєння були надіслані звукові файли пісень, записаних свого часу від сільських співаків Київського Полісся, а також роздруковані пісенні тексти в латинській транслітерації.

Репетиції почалися в перших числах листопада 2011 р. і відбувалися протягом місяця майже щодня. Репетиції, окрім безпосередньої роботи над виконанням пісень, обов’язково включали вправи з діалектної вимови текстів, різного роду вокальні прийоми для наближення манери звуковидобування до традиційно-поліської, а ще тренінги з варіювання пісенних мелодій. Відбувалися й індивідуальні заняття.

Наприкінці листопада – початку грудня були зроблені перші пробні виступи новоствореного ансамблю, якому дали назву «Гілка»: у Прінстонському університеті, в одній з церков Філадельфії та в українському осередку під Вашингтоном. Головний концерт відбувся 2 грудня в Українському музеї Нью-

Йорка при величезному зібранні публіки, яку ніяк не могло вмістити приміщення музею, тому багато хто слухав із вестибюлю і навіть зі сходів. Неабиякому успіхові сприяли також цікава режисура Вірляни Ткач – керівнички мистецької Yara Arts Group при театрі «La Mama» – та різноманітне й емоційно-виразне візуальне оформлення всієї постановки художником Вальдемаром Клюзком.

Ще однією важливою метою цієї міжнародної акції було випустити диск підготовлених фольклорних творів. Отже, за кілька днів відбувся запис на одній зі звукових студій Нью-Джерсі. Уся наступна робота відбувалася вже без моєї участі: переклад анотації на англійську, художнє оформлення, поліграфія… Врешті-решт на початку 2015 р. компанією звукозапису Smithsonian Folkways диск був випущений під назвою «Chornobyl Songs Project. Жива культура із загубленого світу». Я та учасники ансамблю «Гілка» знов з'єдналися для презентації диску, котра відбулася в стінах Українського музею Нью-Йорку 26.04.2015 р. – у день чергової річниці Чорнобильської катастрофи. Отже, ця страшна катастрофа не забута у світі; я бачив, як небайдуже ставляться до неї й американці різного походження. А описана мною мистецька подія ще більше активізувала людську увагу до техногенної трагедії планетарного масштабу, показала Україну, можливо, з досі невідомої для багатьох сторони. А ще акція, яка відбулася, безумовно стала помітним явищем уже американської культури.

Дискографія

1. Chornobyl Songs Project. Living CultureFrom a lostWorld. Ensemble Hilka. – Produced by Maria Sonevytsky, in association with the Center for Traditional Music and Dance end The Yara Arts Group. SFW CD 50420. Smithsonian Folkways, 2015.

Черевко Катерина Петрівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри теорії музики
Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНІ УМОВИ РОЗВИТКУ ГАЛИЦЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ В МІЖВОЄННИЙ ПЕРІОД

Сучасні дослідження історії розвитку української культури спонукають до переосмислення багатьох фактів і формування нових поглядів на соціально-політичні умови, у яких створювалася культурна спадщина нації.

Історично так склалося, що розвиток національної культури в Західній Україні відбувався в складних суспільно-політичних умовах, адже ці території впродовж тривалого часу перебували під владою інших держав. Це, звичайно, вплинуло на шляхи зростання української культури. Варто згадати слова М. Грінченка: «Влившись в чужу державну організацію український народ не міг не почувати на собі її культурних впливів; не будучи хазяїном на своїй землі, український народ не міг творити життя так, як його він бажав» [1, 176].

Визначною подією на шляху творення української державності стала Українська революція 1917–1921 рр., події якої вплинули на історію становлення української незалежності й утвердили український народ як націю. Однак, невизнання України як держави іншими країнами, призвело до низки військових протистоянь, у результаті яких її територію знову було поділено. Найбільша частина України 1921 р. відійшла до радянської Росії, а Східна Галичина 1923 р. за Рішення Ради послів держав Антанти – до Польщі. (Раніше впродовж 1918–19-х рр. територія Буковини була окупована Румунією, а Закарпаття стало частиною Чехословаччини).

Отже, міжвоєнне двадцятиліття різко розділило українські території не лише між двома країнами – СРСР і Польщею, а й між двома цілком різними національними традиціями, в середовищі яких опинилася українська культура. У цій ситуації, розвиток національної культури формувався різними шляхами. Так, попри протистояння діючій владі, на території Західної України, а саме Галичини, все ж спостерігаємо зростання української культурної традиції. Натомість, трагічні події Східної України, такі як знищення церковної традиції, голодомор, репресії, «Розстріляне Відродження» зумовили важкі умови збереження та розвитку національної культури.

У повоєнні роки Галичина стає ареною національно-визвольних рухів. Розпад Австро-Угорської імперії став визначною геополітичною подією, яка спонукала українську і польську громади стати на шлях утвердження власної державності. У цих змаганнях українського народу було утворено ЗУНР, яка проіснувала близько року (1918–1919 рр.).

Міжвоєнне двадцятиліття, пов’язане з утворенням Польської держави, створює більш сприятливі умови для розвитку польської культури, науки та інституцій. Варто згадати, про виникнення у Львові на базі попередньо вже існуючого навчального закладу Львівського музичного інституту – Музичної консерваторії імені К. Шимановського на початку 30-х рр., пожвавлення діяльності Польського музичного товариства, значну підтримку державою видатних діячів польської культури.

«Окупаційні власті проводили широку кампанію переслідування українського населення, його політичної та економічної дискримінації» [3, 4]. Після окупації Галичини Польщею 1918 р. польська влада закрила всі українські кафедри в Львівському університеті та змінила його назву на університет імені Яна Казимира. Українці втратили право навчатися не лише в цьому університеті, а й в інших навчальних закладах, що знаходилися на території Польщі. Такі радикальні дії польської влади спонукали до створення українського навчального закладу. Відтак, 1921 р., за підтримки українських вчених та освітніх діячів, розпочав свою діяльність у Львові Український таємний університет – нелегальний вищий навчальний заклад, який проіснував до 1925 р. Університет був заснований за ініціативи Наукового товариства ім. Т. Шевченка, Товариства українських наукових викладів ім. П. Могили та Ставропігійського Інституту у Львові як реакція на дії польської влади, а саме: закриття українських кафедр у Львівському університеті, звільнення українських професорів і низькою квотою місць для іноземних студентів.

Незважаючи на протистояння польської та української громад, політична діяльність, боротьба за національні права, розвиток науки, освіти і культури автохтонного населення не припиняються. Слід підкреслити, що в Галичині на той час українська громада була менш чисельною, ніж польська чи єврейська. У польських переписах того періоду вказували тільки віросповідання і мову, без графи «національність». Зокрема, у Львові, столиці краю, мешкало понад 300 тис. населення, з них, за даними перепису 1931 р.: 50,44 % – римо-католики (які асоціювалися з поляками й іншими іноземцями), 31,90 % – іудеї та тільки 15,61 % – греко-католики (які асоціювалися з українцями) [4, 446]. Постійна напруженість відносин і протистояння української та польської громад у краї найбільше відбилось на стосунках наукової та творчої інтелігенції. Варто виокремити постать митрополита Андрея Шептицького, завдяки якому проявляється особлива роль духовенства не лише в духовному, а й у громадському житті.

Провідною тенденцією розвитку української музичної культури цього часу стає її професіоналізація. Л. Кияновська зазначає: «… розгалуженою інфраструктурою відзначалося музичне життя Галичини, причому, якщо у XIX ст. особливого значення набували аматорські осередки та товариства, то поступово вони підготували ґрунт для становлення професійних навчальних і концертних закладів, які особливо інтенсивно розвинулись у першій третині XX століття» [2, 29].

Ідеться про розширення діяльності Вищого музичний інституту, а саме відкриття нових філій на території Галичини, та діяльність низки інших професійних музичних установ і товариств. У зв’язку з цим пожвавлюється концертне життя краю, учасниками якого є галицькі музиканти: виконавці-інструменталісти, співаки та композитори. Також, продовжує розвиватися хоровий аматорський рух, який стає символом української нації.

Незважаючи на складне політичне становище в той період розпочинають активну творчу діяльність низка українських композиторів і виконавців. Їхня творчість не лише зберігає національну ідентичність української культури, а й втілює провідні стильові тенденції розвитку західноєвропейського музичного мистецтва. Серед композиторів були С. Людкевич, В. Барвінський, М. Колесса, Н. Нижанківський, Б. Кудрик, А. Рудницький, С. Туркевич-Лукіянович, Р. Сімович; виконавці-співаки С. Крушельницька, М. Менцінський. О. Носалевич, О. Руснак, піаністи Р. Савицький, Г. Левицька й ін.

Література

1. Грінченко М. *Історія української музики*. Київ, 1922. 278 с.
2. Кияновська Л. О. *Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX століть :* автореф. докт. мистецтвозн. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. 36 с.
3. *Культурне життя в Україні. Західні землі. Документи і матеріали.* Т. 1: (1939–1953) / упоряд. : Т. Галайчак, О. Луцький, Б. Микитів й ін. ; НАН України, Ін-т українозн. ім. І. І. Крип’якевича. Київ : Наук. думка, 1995. 750 с.
4. Макарчук С. Зміни в етносоціальній структурі населення Львова в першій половині XX століття. *Вісник Львівського університету. Серія: історична*. Львів, 2007. С. 447.

Томаш Олександра Владиславівна,
здобувачка магістерського рівня
кафедри режисури та хореографії
Львівського національного університету
імені Івана Франка

РОЗВИТОК ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТ. У ЄВРОПІ НА ПРИКЛАДІ CONTEMPORARY DANCE

Хореографічне мистецтво ХХ ст. зумовило строкату суміш різних естетичних принципів, стилів, течій, тенденцій. Творчі здобутки стрімко змінюються, інколи виступаючи як продовження одне одного, проте найчастіше митці відкидають старе і створюють інноваційні підходи в хореографії. У процесі розвитку деякі відкриття зникають, а інші вагомо впливають на розвиток мистецтва хореографії. Особливість хореографічного мистецтва ХХ ст. полягає в його неоднорідності та стильовому розмаїтті, цілою низкою талановитих хореографів було здійснено значний внесок у розвиток хореографічного мистецтва майбутнього, як стимулювали творчі пошуки сучасних хореографів.

Історія розвитку хореографії в Європі на початку ХХ ст. зумовлена вимогами того часу, що позначився зміною традиційного світогляду, виникненням і взаємодією різнопланових художніх течій. Балетна естетика епохи романтизму знецінилась, а шаблонні конструкції та драматургія постановок, з умовністю відображення історичних подій, віртуозна і досконала традиційна манера виконання стала на противагу вирішенню мети сучасного мистецтва. Закономірно розпочав розвиватись процес оновлення академічного балету, який передбачав переосмислення та модернізацію форм танцю і традиційних художньо-виражальних засобів.

Contemporary з’являється в танцювальних школах США та Європи в 60-х рр. ХХ ст. Завдяки його знаменитим основоположникам стиль відразу став популярним у митців танцювального мистецтва. Сам танець виникає як синтез класичного балету, йоги, і головного – техніки імпровізації [2, 129].

Свого часу, молодій танцівниці Айседорі Дункан, яка заперечувала класичний балет і була засновницею сучасного танцю, заснованого на давньогрецькій пластиці, ставили в догану її відступ від класичної танцювальної школи. Проте, Дункан не поступилася своїм принципам і стала однією із найзнаменитіших танцівниць світу. Розповідаючи про свій новаторський стиль танцювального мистецтва, вона стверджувала, що «немає такої пози, такого руху чи жесту, які були б прекрасні самі по собі. Будь-який рух буде лише тоді прекрасним, коли він правдивий і щиро виражає почуття і думки. Фраза «краса ліній» сама по собі – абсурд. Лінія тільки тоді буде гарною, коли вона спрямована на досягнення прекрасної мети» [1]. Відтак, саме Айседора Дункан започаткувала танець, головним завданням якого є вміння чути свої внутрішні почуття і висловлювати їх через пластику тіла. Однак, незважаючи на успіх Айседори Дункан, напрям contemporary dance почав розвиватися лише більш ніж через 30 років після її смерті. Крім Айседори Дункан до розвитку цього

напряму долучилися й інші відомі танцівниці Марі Рамбер і Марта Грем, а також хореографи Рудольф фон Лабан і Мерс Каннінгем [1].

Contemporary dance – це не просто мистецтво, це спосіб заспокоєння та досягнення стану повної гармонії. Танець можуть виконувати під будь-яку музику, оскільки головним у ньому є висловлення свого душевного стану через пластику тіла й отримання задоволення від його виконання. Ще однією умовою contemporary dance, встановленою самою Айседорою Дункан є виконання його босоніж.

Значний внесок у розвиток contemporary dance зробили такі танцівники та хореографи, як Рут Сент Дені, Доріс Хамфрі, Мері Вігман, Пол Тейлор, Рудольф фон Лабан, Марта Грем, Лоі Фуллер, Хосе Лімон, Марі Рамбер, Мерс Каннінгем, і навіть музиканти Франсуа Дельсарт та Еміль Жак-Далькроз, твори яких надихали і звучали в постановках і на уроках contemporary [1].

Практично всі вони фактично вважаються основоположниками танцю modern, іменами багатьох названо створені й удосконалені ними техніки, але без їх активної участі contemporary dance як танець і мистецтво не набув би своїх сучасних форм.

Отже, у розвитку європейської хореографії XX ст. спостерігається взаємопроникнення різнорідних тенденцій, що відображають важливі проблеми і художні пошуки цього історичного періоду. Найпотужнішою тенденцією є активна взаємодія різних національних культур і відхід від традицій романтизму в сторону розвитку сучасної культури, зокрема хореографічної. Народжений у XX ст. стиль contemporary у XXI ст. не втрачає своєї актуальності, і стає одним із більш розвинених, популярних і комерційно успішних танцювальних стилів [3, 17]. Його вивчають у закладах вищої освіти і танцювальних студіях у всьому світі, постановки contemporary є в репертуарах сучасних і класичних театрів, активно використовують стиль і в популярних телешоу.

Література

1. Танець модерн: історія виникнення. 2016. URL: https://infopedia.su/9x318c.html (дата зверн.: 21.11.2021)

2. Хендрик О. Ю. Поняття contemporary dance та композиції його хореографічного тексту // Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. № 3. С. 128–132. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2017_3_29 (дата звернення: 21.11.2021)

3. Шариков Д. І. Сучасна хореографія як феномен художньої культури XX століття : навч. посіб. Київ : КиМУ, 2008. 22 с.

Секція 4. КОМЕМОРАТИВНІ ПРАКТИКИ УКРАЇНЦІВ ЗА КОРДОНОМ ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

Берека Віктор Євгенович,
доктор педагогічних наук, професор,
професор кафедри культурології та зарубіжної літератури
Хмельницького обласного інституту післядипломної педагогічної освіти,

МІЖНАРОДНІ ЗВ'ЯЗКИ ХМЕЛЬНИЦЬКОЇ ГУМАНІТАРНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ АКАДЕМІЇ: ЗДОБУТКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Розвиток усіх видів співробітництва є одним з важливих напрямів діяльності Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії (ХГПА). Ця співпраця ґрунтується на пріоритеті національних інтересів, розвитку національних інтересів, освітнього та наукового потенціалу Академії, системного та взаємовигідного характеру співпраці, орієнтації на залучення додаткових джерел фінансування через систему грантів, укладання договорів з іноземними юридичними та фізичними особами щодо навчання здобувачів, підготовки наукових кадрів [2].

Академія підтримує зв'язки з міжнародними організаціями, навчальними закладами та науково-дослідними установами Австрії, Білорусі, Великої Британії, Ізраїлю, Іспанії, Канади, Литви, Молдови, Німеччини, Польщі, Росії [3].

Тісна співпраця налагоджена з інститутом Гете в м. Києві. Її мета складання студентами-випускниками міжнародного екзамену з німецької мови. Викладачі цього предмета постійно беруть участь в міжнародних семінарах, які проводять в Інституті Гете в Києві [1].

Прикладом тісної співпраці є постійні зв'язки з міжнародною організацією «Корпусу Миру». Складено Угоду з подібною організацією з США, відповідно до якої впродовж двох років викладачем ГПА працювала американка Ізабелль Бернс. Ця співпраця позитивно вплинула на якість підготовки фахівців англійської філології [1].

Викладачі та студенти беруть участь у творчих зустрічах із науковцями закладів вищої освіти зарубіжних країн. Наприклад, викладачі кафедри іноземних мов і студенти факультету післядипломної педагогічної освіти взяли участь у творчих зустрічах із директором французького інформаційно-методичного центру в Україні Жаком Оділь Віталем, президентом товариства «Нормандія-Україна» Г. Дюпоном, французьким журналістом Марі Оділь Лолліа, директором Україно-Австрійського центру співробітництва з питань науки, освіти та культури Анресом Віннінгером, волонтером Корпусу Миру, керівником американського клубу Ліндою Дечрейв [3].

Крім цього, відбулася творча зустріч із професорами Ліверпульського університету (Велика Британія), Бременського, Дортмунського, Бонського університетів (Німеччина), Вищої педагогічної школи м. Ченстохова (Польща) та зустріч з представниками Посольства Німеччини в Україні Гансом-Йохеном Шмідтом (міністр-посланник) Клаусом П. Вебером [1].

Останнім часом активізувалась наукова та культурно-освітня діяльність через міжнародні організації, які сприяють встановленню тісних контактів між гуманітарно-педагогічною академією і зарубіжними закладами вищої освіти, поширенню досвіду роботи, обміну студентами та викладачами.

Так, наприклад, більше 200 викладачів стали учасниками міжнародних конференцій і семінарів як в Україні так і за її межами (США – Пітсбургський університет; Велика Британія – Ліверпульський і Вестмінстерський університети; Канада – університет Ватерлоо й Альбертський університет; Польща – Вища педагогічна школа м. Ченстохова, Будинок культури «Арка» в Рацлавічах, Поморська академія в Скупську; Молдова – Бельський педагогічний університет; Білорусь – Вітебський університет імені Петра Машерова; Литва – Шауляйський університет, Маріямпольський педагогічний коледж та ін.) [3].

Гуманітарно-педагогічна академія здійснює низку заходів щодо удосконалення зв'язків із ЗВО зарубіжних країн, а саме: сприяння міжнародної діяльності Академії, різноманітних її форм з метою розвитку навчальної матеріально-технічної бази академії; аналізу й узагальнення пропозицій про пріоритетні напрями освітнього, наукового та культурного співробітництва із зарубіжними навчальними закладами, дослідницькими центрами, організаціями, фондами й іншими фізичними та юридичними особами; консультування студентів, викладачів і співробітників Академії про можливість навчання та стажування за кордоном; допомога в оформленні відповідних документів і відрядження за кордон викладачів, студентів, аспірантів Академії; інформування професорсько-викладацького колективу щодо публікацій у засобах масової інформації про діяльність Академії; розробка перспективних планів міжнародної співпраці Академії із зарубіжними партнерами; інформування про наявні міжнародні програми та залучення до міжнародної діяльності професорсько-викладацького складу та студентів.

Література

1. URL: googl. com/search?g=Хмельницька+гуманітарна-пе.
2. URL: googl. com/search?g= gs_ssp= elzj4tzp1zesg DSgzEhjMW
3. URL: https:km-oblrada.gov.ua

Бойко Валерія Андріївна,
аспірантка Київського національного
університету культури і мистецтв

СУЧАСНІ ПРАКТИКИ ВПРОВАДЖЕННЯ AR ТЕХНОЛОГІЇ В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІЙ ПРАКТИЦІ УКРАЇНИ

Сучасний сценічний простір перенасичено новітніми інноваційними технологіями, що активно інтегруються в площину сцени. Не винятком є український культурний простір. Наразі, сучасні українські режисери А. Бадоєв, О. Боднарчук, Г. Ненов, К. Томільченко, режисерська група «Tri-direction» та ін. застосовують технології доповненої реальності у власній практиці.

Активно інтегрує доповнену реальність у шоу-програми телевізійний канал «1+1», що використовує технологію в номерах шоу «Танці з зірками». Танцювальний номер пари Жені Кота та Наді Дорофеєвої – пасадобль «Гра престолів», приклад перетворення сценічного майданчику та віртуальну декорацію. Кульмінаційною точкою номера стало перетворення глядацької частини зали на вогняну та льодяну сторони, що підкреслювало властиву образам героїв манеру.

Виступ співачки Dorofeeva в номері «Горит» (реж. група «Tri-direction») реалізовано з використанням генеративного віджеїнгу й AR вогню. Під керівництвом режисерок М. Григоращенко, Н. Лисенкової та Н. Ровенської було створено першого діджитал-ведучого Лайка для шоу «Маскарад». Віртуальний ведучий не лише спілкувався з глядачами, але й розкривав інтерактивний складник технології в діалогах зі співведучим Юрієм Горбуновим та учасниками шоу.

2020 р. на головній арені країни НСК «Олімпійський» відбувся унікальний високотехнологічний концерт українського співака Олега Винника. Це було перше в історії стадіонне шоу з використанням технологій VR і AR, за яким глядачі спостерігали онлайн із різних куточків світу. Масштабна сцена завдовжки 54 м, світло та звук, живе виконання хітів у поєднанні з різноманітністю анімованих цифрових об’єктів у 3D є прикладом унікальної культурно-мистецької практики України у сфері віртуальних шоу. Глядач мав можливість потрапити в гримерну кімнату артиста, зробити селфі і, навіть подарувати квіти, що були згенеровані в цифровому виді, використовуючи гаджет.

Яскравим прикладом сучасних практик впровадження технологій AR у сценічний простір України продемонструвала співачка Тіна Кароль. Одночасно із кліпом на пісню «Хороший парень» співачка випустила програму з AR технологією. Режисер Indy Hait запропонував співачці використати іммерсивну технологію доповненої реальності та в співпраці з українською технологічною компанією Sensorama Lab створили спеціальне програмне забезпечення під назвою «TinaKarol» (віртуальний артист заспіває вам цю пісню в будь-якому місці). Цю технологію було використано і у виступі артистки на музичному фестивалі Atlas Weekend.

Розглядаючи діяльність режисера О. Боднарчука звертаємо увагу на закордонні проєкти, а саме XVII Національну премію в галузі популярної музики Муз-ТВ 2019, де використані технології доповненої реальності як засіб режисерської виразності, та шоу «Super Star» української співачки Loboda. Ці проєкти є яскравими прикладами роботи з новітніми цифровими технологіями як режисерським прийомом. Режисер вдало підкреслив майстерність артистів у поєднанні з цифровими складниками номерів, доповнив і розширив межі глядацької фантазії відповідно до сприйняття режисерського задуму та створив унікальне дійство, що немає аналогій.

Номери артистів Макса Барських, Loboda та інших демонструють вираження художнього складника режисерського задуму, що втілено в прийомі доповненої реальності. Виступ співачки Мари Краймбрери було доповнено об'єктами жителів морського світу, що передали чуттєвість музичного матеріалу. У номері співака Макса Барських «Неземная» використання доповненої реальності втілено в особливій формі ідейного наповнення номеру. Віртуальний об'єкт втілено як інопланетний гуманоїд-жінка, що закохана в артиста та прагне забрати його до себе в полон. На кульмінації номеру об'єкт з'являється та починає взаємодіяти з артистом обіймаючи його.

Артисти україно-російського гурту Artik & Asti в номері «Грустный Дэнс» також підсилюють ідейне навантаження номеру за допомогою доповненої реальності. Використовуючи віртуальні об'єкти було створено перспективне зображення лісу, як художнього образу темних нетрів душі та кохання, у якому загубились артисти. Технологія доповнює сценічний простір і створює віртуальну декорацію.

Заключною частиною церемонії нагородження був Мегамікс у виконанні української співачки Loboda. В епізоді «Пуля-дура» артистка виконує танець разом віртуальними скеретами, які за допомогою технології захвату руху виконують синхронізовані танцювальні дії. Об'єкти доповненої реальності є вдалим доповненням стилю епізоду.

Використання інноваційних технологій у культурно-мистецькому просторі України вимагають від режисерської команди чіткого розуміння процесу створення та взаємодії з ними. Аналізуючи сценічні практики використання AR технологій зазначимо, що візуальний образ може являти собою як декораційне доповнення так і конкретного персонажа, що впливає на артиста.

Інтеграція сучасних технологій докорінно змінює канонічні принципи бачення режисури та режисерських прийомів і формує абсолютно нове бачення сценічного простору, яке підпорядковується віртуальним ефектам.

Література

1. Тягунова Л. А. Виртуализация социума: сущность и тенденции : автореф. дис. … канд. философських наук. Саратов, 2007. 142 с.

2. Лобанков И. Д. Современные концепции виртуальной реальности // Вестник ПАГС. Саратов : Поволж. акад. гос. службы им. П. А. Столыпина», 2015. С. 98–103.

3. Носов Н. А. Виртуальная психология. Москва : АГРАФ, 2000. 185 с.

4. Kroker A., Weinstein M. The theory of the virtual class. Montreal, 1994. 670 p.

Герчанівська Поліна Евальдівна,
доктор культурології, професор,
професор кафедри культурології та міжкультурних комунікацій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ДІАСПОРИ: СИНЕРГЕТИЧНА МОДЕЛЬ

Міжнародна міграція стала невід'ємною реальністю XXI століття. Це детермінувало появу широкого спектру теоретичних моделей щодо розуміння причинності та закономірностей її розвитку. На підставі аналізу ключових теорій міграції було визначено п'ять головних драйверів цього процесу – економічний, політичний, демографічний, соціальний та екологічний і здійснена типологія її форм (трудова, вимушена, освітня тощо) [1].

Домінуючими модераторами процесу є: 1) прагнення до максимізації особистого доходу (неокласична теорія людського капіталу); 2) потреба в мінімізації ризику для сімейного прибутку і/або в придбанні капіталу для додаткових інвестицій у домогосподарство (нова економіка міграції); 3) дисбаланс між попитом і пропозицією працівників на нижньому рівні сегментованої структури ринку праці в економічно розвинених країнах (теорія подвійного ринку праці); 4) розширення світової системи ринку та включення слаборозвинених країн у світову ринкову економіку (теорія світових систем); 5) переслідування, репресії, конфлікти, природні та техногенні катастрофи, що створюють загрозу життю і свободі людей (вимушена міграція).

Зазвичай, концепти щодо міжнародної міграції обмежені рамками академічних інтересів учених і розкривають чинники процесу в соціальному, політичному або економічному контекстах, а сучасні теорії внутрішньої динаміки міграційних процесів (теорія мереж, інституційна теорія, теорія кумулятивного причинно-наслідкового зв'язку) стосуються лише окремих її аспектів, не створюючи загальної інтеграційної картини цього явища. Підійдемо до вирішення проблеми з культурологічної позиції та проаналізуємо процес формування культурної ідентичності діаспори як соціального утворювання. Парадигмальну основу дослідження становлять такі аксіоми: 1) формування та розвиток діаспори є закономірним історичним процесом; 2) культуру діаспори слід інтерпретувати в кореляції з культурою історичної прабатьківщини.

Підґрунтя діаспорної ідентичності становить культурний код країни-відправника мігрантів, що містить фундаментальні ціннісні орієнтації, норми моральності, стандарти оцінки поведінки. Ці параметри виконують роль критеріїв під час виявлення відмінностей діаспорної культури від культури приймаючої сторони, що дає змогу провести демаркаційну лінію між *Своїми* та *Чужими*. Відповідно до теорії акультурації [3], при входженні матричного культурного коду в *Чужу* аксіосферу, з іншими культурними кодами, відбувається його деформація. Це детермінує трансформацію культурної ідентичності діаспори, вектор розвитку якої залежить від ступеня взаємодії контактуючих

сторін (реакція, адаптація, сприйняття). Отже, зберігаючи інваріанти власної етнокультури, діаспоряни формують іманентну модель культурної ідентичності.

Усвідомимо динаміку процесу міграції з позиції трансгресії – як вихід за межі матричної культури й проаналізуємо культурну ідентичність «діаспорного організму» в ракурсі синергетичної моделі [2] як відкритої, динамічної, нерівноважної системи, що саморозвивається. Причинність її нерівноважного стану криється в пульсуючому характері міграційного процесу, що тісно пов'язано з економічним складником розвитку країн-реципієнтів і країн-донорів, а також із соціальними перетвореннями в них. Це стосується насамперед трудової міжнародної міграції.

Іншим важливим чинником є інтеграційна політика країни-приймача. У Європейському співтоваристві не вироблено єдиного підходу до інтеграції мігрантів у суспільство, кожна з держав ЄС проводить самостійну політику, домінуючими моделями якої є: 1) *модель асиміляції* (Франція), метою якої є акультурація та інтеграція іммігрантів у загальну громадянську ідентичність; 2) *модель мультикультуралізму* (Швеція, Бельгія, Нідерланди), що базується на ідеї рівноправності всіх груп суспільства, їх права на збереження своєї ідентичності та культурної самобутності; 3) *англійська модель* – мультикультуралізм на кшталт пост-колоніального суспільства; реалізація цієї моделі спрямована на залучення представників етнічних кіл до повноцінної діяльності в межах британського співтовариства; 4) *німецька модель* (Німеччина, Австрія, Швейцарія) – інтеграція без включення мігрантів у національну спільноту (інтеграція без асиміляції). Непослідовність у здійсненні міграційної політики порушує рівноважний стан культурної ідентичності діаспор.

Ключову роль у формуванні ідентичності діаспори відіграє відкритість її системи до сприйняття культури з іншим кодом. Якщо для європейських мігрантів питання релігії, мови не стають перешкодою для інтеграції до країн західного світу, то інакше складається ситуація з мусульманськими мігрантами. Незважаючи на диференціацію на етнічні та конфесійні групи, мусульмани в будь-якій країні світу відчувають себе частиною єдиної, глобальної мусульманської громади – умми, тримаючись правил і приписів ісламського віровчення.

Елемент нестабільності в систему вносить дихотомія поколінь. Якщо старше покоління мігрантів прагне до збереження своєї релігії, культури та звичаїв, то молодь, яка росте у світському оточенні приймаючого суспільства, виражає свої релігійні почуття й звичаї, як правило, у приватній сфері. Особливо це проявляється серед французьких іммігрантів-мусульман, які утворюють певну субкультуру: поза домом вони слідують західним зразкам поведінки, ідентифікують себе з західноєвропейською культурою, не підкреслюючи свою належність до етнічної або релігійної меншості. Разом з тим, порушуючи в повсякденному житті багато настанов ісламу, вони продовжують вважати себе його прихильниками.

Нестабільність, невпорядкованість процесів розвитку культурної ідентичності діаспори як системи включають механізми її самоорганізації. Із рівноважного стану вона входить у нерівноважну фазу свого розвитку, починається процес якісної перебудови її властивостей, посилюється рівень

нерівноваги, що породжує дисипацію в системі. Саме у цей період складається нова смислова цілісність діаспорної культури, викристалізовується інноваційна парадигма. У результаті накопичення внутрішніх сил, нерівновага системи досягає критичного стану, що призводить до *біфуркації* – стрибкоподібної якісної перебудови системи. Хід її розвитку залежить від безлічі імовірнісних чинників (внутрішніх, зовнішніх), що нерідко обумовлює появу декількох альтернативних сценаріїв еволюції культурної ідентичності й стає модератором її регіоналізації. За біфуркацією настає *релаксація*, тобто поступове повернення системи в стан рівноваги, але вже в оновленому вигляді. Цей процес незворотний.

Отже, самоорганізація культурної ідентичності діаспори є нелінійним процесом, що являє собою послідовність фазових переходів від стану рівноваги через нерівноважну фазу й дисипацію до біфуркації та релаксації системи. У процесі самоорганізації відбувається безперервне руйнування старих і виникнення якісно нових структур, що характеризуються іманентними властивостями. Через хаос і руйнування структури відбувається народження нового порядку в системі культурної ідентичності діаспори.

Література

1. Герчанівська П. Культурологічна рефлексія міжнародної міграції як соціокультурного феномену. *Феномен культури у гуманітарному дискурсі : колективна монографія* / за заг. наук. ред. В. О. Балуха. Чернівці : Чернівец. нац. ун-т, 2020. С. 46–81.
2. Пригожин И. Философия нестабильности. *Вопросы философии*. 1991. № 6. С. 46–52.
3. Redfield R., Linton R., Herskovits M. J. Memorandum for the Study of Acculturation. *American Anthropologist*. 1936. Vol. 38. No. 1. P. 149–152.

Єфіменко Аделіна,
доктор мистецтвознавства, професор,
зав. кафедри мистецтвознавства
Українського Вільного університету Мюнхена;
професор кафедри історії музики
Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка

100 РОКІВ УКРАЇНСЬКОМУ ВІЛЬНОМУ УНІВЕРСИТЕТУ: НОВІ ВЕКТОРИ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ

Український Вільний університет у Мюнхені (УВУ) є одним із найстаріших приватних навчальних закладів Німеччини, що наділений правом надавати наукові ступені «магістр» і «доктор» (від 16 вересня 1950). УВУ – єдиний у світі заклад вищої освіти поза межами України з українською мовою навчання.

Засновано УВУ 17 січня 1921 р. Ініціатива створення та фінансова підтримка УВУ 1921 р. належали Союзу українських журналістів і письменників за підтримки голови Української Народної Республіки (УНР) професора Михайла Грушевського і професора історії літератури Олександра Колесси, який був першим ректором УВУ.

До першої професорської Ради університету входили Олександр Колесса, Станіслав Дністрянський, Іван Галицький, Володимир Старосольський, два представники від Товариства журналістів і письменників Олександр Олесь і Володимир Кушнір.

Протягом 100 років УВУ був єдиним центром української науки й освіти у Європі (Відень, Прага. Мюнхен). Головним ініціатором відновлення УВУ 1945 р. в Мюнхені став саме мистецтвознавець – професор В. М. Щербаківський (історик, археолог, етнограф). Приєдналися професори УВУ І. Мірчук (філософ, психолог), О. П. Оглоблин (історик), П. К. Ковалів (мовознавець, етнограф, теолог), С. М. Драгоманов (публіцист, історик, філософ, економіст, літературознавець, фольклорист), Н. Д. Полонська-Василенко (історик, археолог), В. В. Міяковський (літературознавець, історик-архівіст).

На сучасному етапі університет розширює завдання провідного едукаційно-освітнього осередку професійних кадрів України, науково-дослідницького центру українознавчих студій Європейського Союзу і став інтегратором української культури в європейський і світовий простір. УВУ впроваджує місію міжнаціональної комунікації, соціально-культурного та мистецького діалогу українських і західноєвропейських митців. Влучним є визначення Університету як посла України на Заході, моста між Україною та Західною Європою. 5 ключових векторів діяльності окреслюють інтерфейс навчального закладу:

1) продовжувати свою роль як центр передових досліджень, що інтегрує українську науку в європейський і світовий простір;

2) будувати міст інформації та порозуміння між Європою і Україною;

3) діяти в ролі форуму для дискусій про роль України в Європі, її європейські коріння та європейську спадщину;

4) стати центром виховання нового покоління лідерів і професійних кадрів, здатних будувати здорове, справедливе й економічно життєздатне громадське суспільство;

5) бути промоутером української культури в Європі.

Місія УВУ ширилася відповідно до потреб світової спільноти. Відтоді, як розійшлися бачення Михайла Грушевського й Олександра Колесси (за визнання УВУ як західноєвропейського університету), вектори збереження українських ментальних і національних цінностей, свободи та незалежності наукової думки спрямували діяльність УВУ до активного протистояння світовому тоталітаризму і промоції вчених-лідерів, здатних поєднати національні та європейські надбання.

Важливу роль у впровадженні цієї місії УВУ відіграла співпраця з українськими митцями. Університет ініціює та послідовно здійснює проєкти популяризації української музичної творчості у Європі. Виконання українськими митцями маловідомих у Європі музичних творів, пошук музикознавцями загублених манускриптів українських композиторів руйнує хибне уявлення європейців про маргінальність музичної культури України і заперечує імперські ствердження про вторинність творчості українців від «золотої доби українського бароко» до сучасності. Концерти, організовані професорською колегією Українського Вільного Університету в Мюнхені вперше в Європі розпочалися серією «Музичних діалогів Дмитра Шостаковича і Бориса Лятошинського»

(2015). Ця музична акція стала своєчасною відповіддю українських вчених і митців на російську агресію проти європейської політичної та культурно-економічної кооперації України з країнами Західної Європи. Відтоді традиційними в стінах УВУ та за його межами стали концерти з творами українських митців від Левка Ревуцького, Станіслава Людкевича, Бориса Лятошинського, Анатолія Кос-Анатольського, Миколи Колесси, Василя Барвінського до Мирослава Скорика, Валентина Сільвестрова, Олександра Козаренка, Віктора Камінського, Золтана Алмаші та ін. До реалізації різноманітних мистецьких акцій, що активізують музичні діалоги Західної та Східної Європи долучаються також професори, доценти Львівської музичної академії імені М. Лисенка, Львівського Національного університету ім. І. Франка, Українського католицького університету, відомі солісти Лідія Шутко, Олександр Козаренко, Оксана Рапіта, Наталія Райтель, Іван Духнич.

Автори проєкту – колегіум УВУ на чолі з ректором університету професором Марією Пришляк за участі професорів Олександра Козаренка і Аделіни Єфіменко (авторки тез) – кожного року організовували філармонійні концерти (Малий зал, Орфф-зал Мюнхенської філармонії, Геркулес-зал Королівської Резиденції в Баварії), а також мистецьку подію великого дипломатичного значення «Українські тижні Баварії 2020» у рік пандемії. Завдяки ініціативам професорської колегії Українського Вільного Університету німецька публіка мала можливість слухати Прелюдії для фортепіано, op. 44, і Сонату для скрипки і фортепіано, op. 19 Бориса Лятошинського у виконанні знаменитого українського дуету Лідії Шутко (скрипка) і Олександра Козаренка (фортепіано), «Гуцульський танець» Мирослава Скорика у виконанні українського тріо Наталії Райтель (скрипка, альт), Ґеорґ Главічка (скрипка), Іван Духнич (скрипка). Європейський успіх української музики в рамках діяльності Українського Вільного Університету – важлива культурна місія УВУ, послідовний крок на шляху культурної дипломатії. Мистецькі діалоги Європи і України займають пріоритетні позиції у формулюванні культурних програм університету.

Доказом останнього стала серія святкових подій УВУ, присвячених 100-річчю заснування університету. Проведено серію онлайн-концертів і лекції. Уперше за 100-річну історію Dies Academicus відкрили повноцінним урочистим концертом, у якому мали честь взяти участь не лише найкращі випускники і студенти УВУ (Віктор Андрійченко), а і солісти європейського рівня Олександр Козаренко, Наталія Райтель, Ґеорґ Главічка, Іван Духнич, Тарас Конощенко, Лілія Нікітчук, Максим Римар. Всесвітньо відомий Берлінський Metropolitan Orchestra виконував поряд з творами Ґ. Ф. Генделя, В. А. Моцарта, Е. Ґріґа, К. Сен-Санса, Дж. Верді, Ф. Германа твори українських композиторів Мирослава Скорика, Віктора Камінського, Олександра Козаренка, Григорія Алчевського, Степана Спієха.

Культурно-просвітницька діяльність українських професорів і митців 2020 р. стала базисом заснування нової кафедри мистецтвознавства (завідувачка кафедри й авторка навчальних програм – авторка тез А. Є.). Кредо культурних діячів УВУ на чолі з Ректоркою університету проф. Марією Пришляк варто підбити у вислові американського письменника й історика Генрі Адамса

«Вчитель впливає на вічність: ніколи не можна бути впевненим, де кінчається його вплив», як не можна визначити, де починається і де закінчується вплив науки і культури на майбутнє, а, образно кажучи, саме мистецтво завжди було і залишиться найважливішим складником ДНК нації.

Література

1. Український Вільний університет. URL: https://ufu-muenchen.de/uk
2. Кучер В. І. З історії діяльності Українського наукового інституту в Берліні та Українського вільного університету в Мюнхені // Історія науки і біографістика. 2006. № 1. URL: http://www.nbuv.gov.ua/E-Journals/INB/2006-1/06kvinib.html
3. Мірчук І. Вступне слово // Наук. зб. Укр. вільн. ун-ту. Ювілейне вид-ня. Т. VI. Мюнхен. Вид. УВУ, 1956. С. XXI.

Карась Ганна Василівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри методики музичного виховання та диригування
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

МІЖВОЄННА ПРАГА ЯК ЦЕНТР РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ОСВІТИ, НАУКИ І КУЛЬТУРИ

У період між Першою та Другою світовою війнами в Празі, як столиці новоствореної незалежної Чехословацької Республіки (1918), сконцентрувалося культурно-мистецьке життя українців-емігрантів другої еміграційної хвилі. На початок 1922 р. загальна кількість українців у країні досягла 20 тис. осіб [7, 30]. Їм були створені умови побуту, надавалась матеріальна допомога зі сторони держави. Завдяки політичній і фінансовій підтримці уряду країни та її президента Т. Масарика, українці заснували низку освітніх і наукових інституцій, вели активну культурну працю. Вчені вважають, що «…з цього погляду Чехословаччина була унікальною державою. Історія не знає іншого випадку такого лояльного і гуманного ставлення до вельми чисельної, як для такої невеликої країни, і різнорідної за своїм характером еміграції» [7, 31]. Феномен празької української еміграції міжвоєнного періоду, як вірно підмітила Н. Гумницька, полягає в «…*системності* організації науки й освіти, яка дала можливість створити низку так званих *празьких шкіл*: поетичну, археологічну, історичну, мистецьку» [2, 45].

У міжвоєнній Чехословаччині українська еміграція реалізувала свої культурно-освітні прагнення найкращим чином і ввійшла як інтегральна частина до європейського ареалу. Від 1921 р. тут діє Український Вільний Університет, який цього року відзначив сторіччя свого заснування [3]. Лідер празької групи Української партії соціалістів-революціонерів Микита Шаповал зумів організувати тут найпотужніший громадсько-культурний осередок української еміграції на європейському континенті. Завдяки йому та очолюваному ним Українському громадському комітету (УГК) вдалося створити українські вищі навчальні

заклади (Українську господарську академію в Подєбрадах, 1922 р.; Український високий педагогічний інститут ім. М. Драгоманова в Празі, 1923 р. – далі УВПІ), науково-дослідні установи (Український інститут громадознавства, 1924 р., згодом – Український соціологічний інститут), заснувати різного роду кооперативні організації та товариства, видавництва, книгарні, газети, журнали тощо. Вперше роль культурного центру для українців-емігрантів відігравала столиця іноземної держави – Прага. Незважаючи на строкатість складу емігрантів – з Наддніпрянської України, Галичини та Буковини, їх об'єднувало несприйняття законності радянської влади, відданість ідеям самостійної та соборної України і почуття ностальгії за батьківщиною [1].

Навчально-виховні установи українців являли основні рівні освітньої системи – від дошкільної до вищої. Діяльність музично-педагогічного відділу УВПІ ім. М. Драгоманова, що репрезентував найвищу ланку музичної освіти, залишився недосяжною вершиною для подальших зусиль еміграції. Його деканом працював видатний піаніст, композитор і диригент Федір Якименко [4], продеканом була перша професійна диригентка Платонида Щуровська-Россіневич [5]. Музичну «празьку школу» представляють композитори В. Барвінський, Н. Нижанківський, М. Колесса, С. Туркевич, Р. Савицький, З. Лисько, Р. Сімович, які працюють у різних жанрах, співаки О. Руснак, І. Синенька-Іваницька, диригент і піаніст Б. Пюрко, скрипаль Є. Цегельський та ін. Це було нове покоління українських музикантів, яке не лише удосконалювало свою майстерність, а й брало активну участь у музичному житті столиці. Після повернення на рідні землі вихованці цієї школи стали основою в справі розбудови музичного мистецтва передвоєнної Східної Галичини. Частина з них емігрувала за кордон у вирі Другої світової війни і відіграла важливу роль у динамізації музичних процесів української діаспори.

Серед хорових диригентів вирізнялася П. Щуровська-Россіневич (хор УВПІ ім. М. Драгоманова, хор Української господарської аккадемії в Подєбрадах). Український академічний хор (1921–1938) працював під керівництвом М. Рощахівського, Ф. Якименка, П. Щуровської-Россіневич, Б. Пюрка, М. Колесси, П. Дармоця, чеського диригента Я. Ступки. До Праги на гастролі приїжджали відомі виконавці: піаністи – Л. Колесса, В. Барвінський, Д. Гординська-Каранович, Т. Шухевич, В. Божейко, Г. Левицька; віолончеліст Б. Бережницький; співаки – М. Менцинський, М. Голинський, О. Любич-Парахоняк, З. Дольницький, Р. Любинецький та ін. Участь у Шевченківських концертах та інших імпрезах українців значно підвищувала їх престижність. Музикознавство в цей час започатковують Ф. Стешко, Ф. Якименко, П. Маценко, Є. Цегельський. З. Лисько та С. Туркевич першими захищають музикознавчі дисертації в УВУ.

Об'єднавчі координуючі мистецькі функції відігравав Міжорганізаційний комітет українських громадських, фахових і студентських організацій у ЧСР, який провів Шевченківський концерт (1930) за участю Українського академічного хору (диригент Б. Пюрко, концертмейстер Р. Савицький), віолончеліста Б. Бережницького (Відень), солістів Д. Левитського, М. Самойловича й ін. Протягом десятка років працювало товариство «Єдність». «Центральний союз українських організацій у Чехо-Словаччині» проводить великий концерт на

честь І. Франка (1937), активно залучаючи до нього молодь. Українське музичне товариство в Празі (1923–1925), засноване при УГК, було одним із перших у діаспорі. Його очолював Ф. Стешко, до членів зараховано поодиноких осіб і два товариства: Український академічний хор і «Кобзар». До помітних здобутків товариства належить публікація під редакцією Ф. Стешка серії творів для голосу в супроводі фортепіано, солоспівів Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса, Р. Франца в перекладі українською мовою. Важливим є факт публікації в Празі клавірної сонати C-dur Д. Бортнянського (ред. Ф. Стешка) як зразка української музики XVIII ст., а також видання низки вокальних творів П. Сениці (дуети, тріо, квартети) [6, 59]. Товариство організувало концерти Р. Любинецького та В. Барвінського (1923); на честь М. Лисенка з рефератом З. Неєдли (диригент хору – М. Рощахівський, акомп. – Н. Нижанківський (1923); концерт українських колядок і щедрівок (1924); Шевченківський (1924). Тут діяло музичне товариство «Кобзар» (1923). Курси при ньому 1924 р. очолював відомий бандурист В. Ємець. Товариство випустило збірку творів для бандури М. Теліги, з 1924 р. відкриває школу молодих бандуристів під керівництвом Кості Могили.

У цей період було надруковано низку музикознавчих праць і розвідок, хорових збірок, співаників: фольклорні збірники з українськими народними піснями Л. Куби, перший український підручник із гармонії Ф. Якименка, підручник викладача сольного співу Н. Гордаш-Дяченко, що був першим українським підручником з вокалу, збірники українських народних пісень в опрацюваннях українських композиторів для хору, упорядкованих О. Гайдаєм. Він також упорядкував малий співаник «Карпатської Січи», де вмістив хорові твори: українські народні та стрілецькі пісні в обробках українських композиторів. Видавниче товариство при Українській господарській академії в Падєбрадах видало збірник з репертуару хору академії, Український технічно-господарський інститут позаочного навчання надрукував «Практичний курс музичної теорії» В. Буряника з Канади, збірник лекцій «Українська культура» за редакцією проф. Д. Антоновича.

Отож, празький період характерний чітко структурованим культурно-мистецьким життям українців: створенням широкої сітки громадсько-культурних організацій, які ініціювали заснування науково-освітніх інституцій багатоступеневої структури, активним літературно-мистецьким життям. Композитори, диригенти, бандуристи та музикознавці, які сформувалися в Празі в цей період, продуктивно працювали в Україні та діаспорі впродовж другої половини XX ст.

Література

1. Віднянський С. Українське питання в міжвоєнній Чехословаччині : автореф. дис. … докт. іст. наук. Київ, 1997. 108 с.

2. Гумницька Н. Культурно-мистецький феномен діаспори міжвоєнного періоду: європейський вимір. *Вісник Прикарпат. ун-ту. Мистецтвознавство.* Вип. 17–18. Івано-Франківськ, 2009–2010. С. 44–49.

3. Карась Г. В. Місія Українського вільного університету в розвитку музикознавства. *Вісник Прикарпат. ун-ту. Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 32. Івано-Франківськ, 2015. С. 71–77.

4. Карась Г. Постать Федора Якименка на тлі української міжвоєнної еміграції у Празі. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвуз. зб. наук. пр. мол. вчен. Дрогоб. держ. пед. ун-ту імені Івана Франка. Дрогобич : Гельветика, 2021. Вип. 41. Том 2. С. 24–33.

5. Карась Г. Фемінізація української хорової культури першої половини ХХ століття (на прикладі життєтворчості Платоніди Щуровської-Россіневич). *Synergetic paradigm of Ukrainian choral culture*: collective monograph / reviewers: Karas H. V. Wloclawek, Poland : Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2021. С. 1–17.

6. Мартиненко О. Музична діяльність української еміграції у міжвоєнній Чехословаччині (джерелознавчий аспект дослідження) : дис… канд. мистецтвознавства. Київ, 2001. 310 с.

7. Трощинський В. Витоки та історична доля міжвоєнної української політичної еміграції в Європі. *Українська діаспора*. Київ-Чикаго, 1994. Ч. 5. С. 7–44.

Ткаченко Віктор Миколайович,
доктор історичних наук, старший науковий співробітник,
провідний науковий співробітник
Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав»

ВНЕСОК ДІАСПОРИ В ЗБЕРЕЖЕННЯ, ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЮ ПИСАНКАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Упродовж кінця XIX – початку XXI ст. писанка виконувала важливу об’єднавчу функцію в контексті збереження української ідентичності в зарубіжжі, у міжнародних зв’язках. Вона є особливим культурним символом України, маркером, який може навколо себе об’єднати багатьох людей, незалежно від етнічної приналежності.

Ми з’ясували, що впродовж зазначеного періоду інформація, статті та праці про українське писанкарство регулярно друкувалися закордонними вченими, науковцями української діаспори в різноманітних періодичних виданнях, монографіях, альбомах тощо. Серед цих публікацій зустрічаються й матеріали науковців з України. Варто зазначити, що за кордоном, на відміну від колишнього СРСР, розвідки про писанки друкували постійно, упродовж ХХ – початку XXI ст. Певну частину таких студій було оприлюднено англійською мовою, що сприяло популяризації писанки серед іншомовного населення, а відтак зацікавлення українською народною культурою.

Зокрема, в історіографічно-джерелознавчому комплексі виділяють монографії О. Кольберга, С. Удзєли, Ф. Крчека, Ю. Тарновича, О. Воропая, С. Килимника, у яких, окрім висвітлення тем ремесел і промислів, звичаїв та обрядів, приділено увагу в окремих розділах і писанкам. Зокрема відзначимо праці П. Марковича та О. Соломченка, де розкрито писанкарство окремих етнографічних районів проживання українців. В останній праці виділено розділ, у якому розглянуто писанкарство діаспори. Фундаментальністю відзначається й дослідження писанок українців Словаччини, що побачило світ 1972 р., автором якого є П. Маркович.

Наступною групою джерел, значною за обсягом, є матеріали, надруковані в періодичних виданнях. Серед закордонних вирізняються журнали «Жіночий світ», «Гуцульщина», «Віра й культура» й ін. Розгляду етнографічних матеріалів із

Волині на сторінках канадського видання «Літопис Волині» присвячено статтю В. Надольної [1, 63–65]. Окремо слід звернути увагу і на групу ілюстративних джерел, тобто на альбоми, що були видані закордоном, авторами яких є З. Елиїв, Ака Перейма, О. Лятуринська. Адже саме наявність ілюстративних матеріалів і збереженість традицій розпису писанок, орнаментації за межами України дає змогу пізнання своєрідності культури.

Значний внесок у дослідження писанкарського промислу в українській діаспорі, окрім зазначених вище авторів, зробили Т. Осадча, О. Онищук, М. Зєлик, Д. Пожоджук, М. Селівачов та ін. У їхніх напрацюваннях висвітлено не тільки розвиток народного мистецтва, а й збереження традицій, діяльність окремих майстрів-писанкарів тощо.

Проаналізувавши закордонні видання, можна констатувати, що географія міжнародних публікацій вражає. У різні періоди праці друкували в Канаді, США, Росії, Польщі, Німеччині й інших країнах світу. Відомості про поширення української писанки, мистецтво розпису маємо з Англії, Австралії, Аргентини, Франції та Італії.

Публікуючи відповідні дослідження, закордонні вчені зробили свій унікальний внесок у збереження та поширення відомостей про українське писанкарство. Серед закордонних видань варто зазначити публікацію цілої низки українознавчих енциклопедій, які в 1990-х рр. були перевидані в Україні. Авторами статей про писанки були відомі вчені, як то: Д. Горняткевич, Є. Онацький та ін. Зокрема, це нью-йоркське видання 1949 р. «Енциклопедія українознавства», «Українська мала енциклопедія» (Буенос-Айрес, 1963); «A Concise Encyclopedia Toronto (Canada)» (Toronto, 1963); «Україна: Енциклопедія для молоді» (Нью-Джерсі, 1971) [4].

Загалом, закордонні дослідники писанки здійснювали значну науково-пошукову роботу в архівах і бібліотеках, вивчали музейні колекції в різних країнах світу Адже відомо, що зокрема в Канаді та США перебувають неопубліковані рукописи відомих дослідників писанок, у музеях зберігаються одні з найбільших колекцій українських писанок як минулого, так і сьогодення.

Зокрема, писанковими колекціями володіють: музей при Церкві-монументі св. Андрія Первозванного, Саут-Баунд-Брук, Ню-Джерсі (США). Саме тут знаходяться матеріали до другого тому неопублікованої частини альбому писанок С. Кульжинського [3, 25]; музей при катедрі св. Юрія, Саскатун, Саскачеван (Канада); Музей ЛУКЖ, Відділ при церкві Успіння Божої Матері, Торонто, Онтаріо; Museum of Ottawa, Ont – це національний музей, у якому є велика колекція писанок, які зібрав і опікується ними Роберт Климаш [5, 93–94]; музей при пансіоні ім. Івана Франка, Міссісага, Манітоба (Канада); музей Союзу Українок Канади, Саскатун, Саскачеван; Музей Східної Філії Союзу Українок, Торонто, Онтаріо (Канада); Український Музей в Чикаго, Іллінoй (Елиїв) і Нью-йоркський музей «Юкрейніен Мюзіум», заснований Спілкою Українок Америки 1976 р. Спочатку колекція складалася з семисот творів народного мистецтва. Постійно відкриті експозиції писанок і одягу. Куратор етнографічної колекції і великий знавець народної творчості Любов Волинець

щороку влаштовувала курси й семінари з української вишивки, різьблення, писанкарства тощо [2, 192].

Окрім того, сьогодні серед українців і громадян інших національностей за кордоном є колекціонери українських писанок. Так, відомими є приватні збірки: О. Бризгун-Соколик, Н. Булавицької, М. Вергун, І. Вжесневської, М. Голод, Д. Горняткевича, А. Галуги, І. Грейс-Грабовської, Л. Демиденко, У. Дичок, Л. Домбчевської, Я. Елиїв, М. Кахникевич, Х. Ковч, М. Лозинської, І. Мадай, І. Михайлюк, Л. Музички, І. Носик, О. Онищук, Т. Онищук, Т. Осадцої, Л. Печак, С. Пришляк, Г. Реплянського, О. Руденської, І. Русак, А. Троян, І. Шаманської [4].

Здобуття Україною незалежності сприяло підтримці зв'язків із закордонними колегами, публікації їхніх розробок і досліджень на Батьківщині, участі в Міжнародних наукових конференціях, обміну інформацією, науковою та художньою літературою, що своєю чергою значно збагатило історіографічну базу дослідження писанкарства.

Таким чином можемо констатувати, що українці діаспори здійснили значний внесок у збереження та популяризацію писанкарського мистецтва у світі.

Література

1. Надольна В. Етногафічні матеріали на сторінках «Літопису Волині». Минуле і сучасне Волині й Полісся: народна культура – шлях до себе : матер. Волин. обл. наук.-етнограф. конф., Луцьк, 10–11 квітня 2003. Луцьк, 2003. Вип. 11. С. 63–65.

2. Селівачов М. Десять тижнів у США. *Всесвіт.* 1991. № 1. С. 187–196.

3. Селівачов М. Повернення з вирію. *Образотворче мистецтво.* 1992. № 1. С. 25.

4. Ткаченко В. Феномен українського писанкарства кінця XIX – початку XXI століття (історіографічний і джерелознавчий зріз). Київ : Міленіум, 2020. 430 с.

5. Ярош О. Українська писанка в Канаді : м*атер. наук.-практ. конф. «Писанка – символ України».* Київ : Укр. центр нар. творч., 1993. С. 93–94.

Ванюшина Олена Феліксівна,
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри психології Київського національного
торговельно-економічного університету

РОЛЬ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ В СТВОРЕННІ КОМЕМОРАЛЬНОГО КОНСТРУКТУ «ГОЛОДОМОР» ЯК ФАКТОРУ МЕНТАЛЬНОЇ КОНСОЛІДАЦІЇ НАЦІЇ

Пам'ять і, зокрема, колективна пам'ять не є чимось абстрактним і статичним, вона постійно змінюється і в подальшому буде змінюватися залежно від політичного контексту. Її віртуальна репрезентація можлива на декількох рівнях: інституційному – це створення, коригування та ревізія офіційної історичної концепції, що здійснюється політичною та інтелектуальною елітою; рівні контрпам'яті – репрезентації, що не відповідають офіційній версії історичних подій; а також на рівні масового дискурсу індивідуально-колективної пам'яті [1].

Таким чином фальшуючи пам'ять, використовуючи технології «хибних спогадів», будь-які історичні події в минулому стають зручним механізмом маніпулятивних впливів на свідомість суспільства. Найяскравішим прикладом для підтвердження цієї тези є еволюція ставлення до голоду 1932–1933 рр. в Україні.

У Радянському Союзі сам факт масового голоду 1932–1933 рр. в Українській РСР вперто замовчувався від самого початку. Відомості про масштабне вимирання селян внаслідок експропріації зерна вийшли за межі країни лише через дипломатичні канали, або ж через приватні контакти та завдяки зусиллям окремих журналістів чи українських емігрантських організацій.

Упродовж десятиліть публічні й навіть приватні згадки про голод могли трактуватися в СРСР спочатку як контрреволюційна діяльність, згодом як антирадянська агітація та пропаганда, тому увесь цей час у радянському суспільстві ця тема була предметом негласного табу. В Україні ж публічно зважувалися згадувати про голод лише відверті противники радянської влади, і то в «самвидаві».

На Заході тема голоду 1932–1933 рр. у Радянському Союзі також була вкрай непопулярною. Можливо вона була дискредитована в очах західних інтелектуалів і політиків тим, що стала об'єктом пропаганди в нацистській пресі всередині 1930-х рр. і темою «жовтої преси» В. Херста, коли журналісти в гонитві за сенсаціями вдавалися до фальсифікацій, викриття яких ставило під сумнів і реальні факти [2].

Дискусія з питання голоду виникла поза межами Радянського Союзу зусиллями української діаспори. Упродовж трьох післявоєнних десятиліть ці зусилля, зазвичай пов'язані з річницями трагедії (1953, 1963, 1973), обмежувалися переважно локальними комеморативними акціями та публікаціями досліджень, головним чином аматорських. Відповідно, вона сприймалася як політиками, так і академічним світом Заходу (якщо взагалі її помічали) або як ідеологічні витівки антирадянських емігрантів, або як внутрішня справа емігрантської спільноти.

На початок 1980-х рр. ситуація якісно змінилася, принаймні з погляду фінансових, інституційних та інтелектуальних можливостей української діаспори. З наступного покоління діаспори походить уже близько півтора десятка науковців-суспільствознавців, які отримали якісну освіту в західних університетах, переважно американських, і стали частиною академічного істеблішменту. Отже, у 1970-ті рр. було створено Український науковий інститут Гарвардського університету (1973) та Канадський інститут українських студій Альбертського університету (Едмонтон, Канада, 1976). Створення дослідницьких центрів у складі поважних університетів мало величезне значення як з погляду формального статусу, так і з погляду їхньої наукової якості.

Українознавчі дослідження вийшли за межі українських емігрантських культурних інституцій і вмонтувалися в академічний світ Заходу попри всі негаразди, пов'язані з необхідністю доводити легітимність українських студій, інституційно відокремлених від Soviet Studies і від російських студій. Це створило передумови для нової якості звернень до теми голоду 1932–1933 рр. Цього разу кампанія тривала не один рік, вона вийшла за межі діаспорної

спільноти і набула міжнародного розголосу, тема стала предметом політичних, академічних дискусій, а також об'єктом юридичного аналізу на найвищому фаховому рівні в рамках міжнародного права.

Варто зазначити, що ці заходи серйозно вплинули і на «материкову Україну» – вперше зусилля української діаспори безпосередньо вплинули на ідеологічні, політичні й академічні процеси в Україні.

У цих зусиллях провідну роль відіграли декілька взаємопов'язаних акцій: підготовка і публікація книги про голод 1932–1933 рр. Р. Конквестом, випуск 1983 р. в Торонто фільму «Жнива відчаю», 1984 р. створення комісії Конгресу США з вивчення голоду в Україні (у квітні 1988 р. звіт Комісії було передано Конгресові США та наприкінці 1990 р. було опубліковано тритомник майже двох сотень усних свідчень про голод 1932–1933 р., зроблений за методикою oral history).

За роки роботи комісії міжнародна ситуація змінилася найрадикальнішим чином – між керівництвом США та СРСР було підписано угоди, які поклали край «холодній війні», у Радянському Союзі розпочалася перебудова і він формально ставав партнером США у світовій політиці. Отже, політики в США втратили інтерес до проблеми, а прихована чи відверта «антимосковська» спрямованість зусиль української діаспори надавала небажану політичну конфліктність.

В Україні між тим намагалися обходити тему голоду, наважуючись визнавати лише «продовольчі труднощі».

Сьогодні ж голод 1932–1933 рр. визнають одним із знакових історичних символів, культурним маркером, довкола якого можна будувати історичну ідентичність і різні форми політичної репрезентації. Хоча, нажаль, і тепер неможна констатувати наявність в Україні чіткої програми політики пам'яті. Проте, когнітивний дисонанс, пов'язаний з голодомором 1932–1933 рр., у молодшого покоління, що сформувалися за часів СРСР, було подолано [3].

Отже, діяльність української діаспори стала важливим чинником процесу усвідомлення національної ідентичності, у якому колективна пам'ять є фундаментом єднання.

Література

1. Кривда Н. Конструювання української ідентичності: виклики комеморації // Культурологія. 2018. № 1 (2). С. 15–20.

2. Ключковська І. Історична кривда Dance Macabre. Як політики використовують Голодомор // Українська діаспора в об'єктиві сучасності – національно-політичний та духовно-культурний феномен ; МІОК Нац. ун-ту «Львів. політех.». 2012. URL: http: //www.istpravda.com.ua

3. Коник А. «Історична пам'ять» та «політика пам'яті» в епоху медіа-культури // Вісник Львів. ун-ту. Львів, 2009. Вип. 32. С. 153–163.

Телегуз Ірина Олександрівна,
кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри історії України, етнології та краєзнавства
Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова

С. СІРОПОЛКО – ПРЕДСТАВНИК УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ В ЧЕХОСЛОВАЧЧИНІ, ДОСЛІДНИК ІСТОРІЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

Вимушена політична еміграція українців у період між двома світовими війнами стала важливим етапом діяльності цілого покоління української еліти за межами України. Результатом цієї праці є велика наукова та культурна спадщина українських культурно-освітніх і громадських діячів. Одним із представників цього покоління еміграції є Степан Сірополко – відомий бібліотекознавець, педагог і дослідник історії освіти в Україні.

Однією із найчисельніших була українська еміграція в Чехословаччині, що було обумовлено сприятливою урядовою політикою. Активна наукова, освітня та культурна робота українських емігрантів, так чи інакше, була пов'язана з Україною, оскільки більшість із них мріяли про повернення до рідного краю. 1925 р. до Праги переїхав С. Сірополко і теж приєднався до діяльності цілої низки установ і товариств. Зокрема, до діяльності Українського високого педагогічного інституту ім. М. Драгоманова, Українського товариства прихильників книги, Українського педагогічного товариства, Українського історично-філологічного товариства тощо.

С. Сірополко активно публікував свої статті на сторінках українських і чеських періодичних видань, які виходили у Львові, Ужгороді, Варшаві, Празі й ін. [1, 18]. Значну частину публікацій було присвячено освітній тематиці. Окремі замітки він надсилав і до української «Свободи» в США. Наприклад, у липні 1925 р. вийшла його замітка про те, що Український педагогічний інститут провів 13 червня 1925 р. засідання з нагоди 15-ї річниці смерті Б. Грінченка. Присутні проголошували виступи присвячені його діяльності. Директор Інституту, професор Л. Білецький проаналізував його поетичну творчість. Професор Д. Дорошенко, особисто пам'ятаючи зустрічі і працю Б. Грінченка, присвятив виступ аналізу його громадської та педагогічної діяльності, відзначаючи самовідданість відомого педагога громадській справі. Професор В. Сімович присвятив доповідь аналізу праць Б. Грінченка з філологічної сторони [4].

Очевидно, що С. Сірополко в еміграції продовжив займатися освітньою проблематикою, оскільки вважав, що «саме народна освіта є однією із найважливіших передумов добробуту і розвитку народу, одним із чинників культури і поступу» [2, 28]. А можливо і практичний досвід перебування на відповідальних політичних посадах в освітній сфері під час Української революції 1917–1921 рр. мав місце впливу на цілісне наукове осмислення освітніх процесів на теренах України.

Тож можна зауважити, що в еміграції надзвичайне значення мала його діяльність на посаді професора педагогічного інституту. «Він був автором або

ж співавтором таких праць, як «Історія освіти на Україні» (Львів, 1937), «Народна освіта на Совєтській Україні» (Варшава, 1934), «Школознавство» (конспект лекцій прочитаних в Українському високому педагогічному інституті у 1925 навч. р.; Прага, 1926)…» та ін. [1, 17]. Ці й інші друковані, а також рукописні праці С. Сірополка мають важливе значення для сучасних дослідників. І досі залишається актуальним питання про перевидання його напрацювань. Як стверджує Т. Ківшар, «із майже 1100 відомих праць С. Сірополка лише кілька отримали друге життя»[3, 12]. Однією із головних вважають працю «Історія освіти на Україні». І хоч під час перевидання 2001 р. рукопис автора зазнав певних змін, однак і сьогодні для істориків і педагогів ця праця під назвою «Історія освіти в Україні» (Київ, 2001) є практично енциклопедичним помічником у дослідженні освітніх процесів в Україні.

Поєднання практичної педагогічної та наукової діяльності в Україні та в еміграції дозволило С. Сірополку залишити нам у спадок солідні дослідження з історії освіти в Україні. Але й досі не втрачають значення питання перевидання та осмислення інших його публікацій і напрацювань з освітньої тематики.

Література

1. Беднаржова Т. Життєвий шлях подвижника і патріота // Сірополко С. Історія освіти в Україні. Київ : Наук. думка. 2001. С. 7–20.

2. Борисенко В., Телегуз І. Національна освіта і формування української модерної нації у 1921–1934 роках: європейські тенденції та радянські реалії. Київ, 2012.156 с.

3. Ківшар Т. Висвітлення творчого спадку С. Сірополка в сучасній українській історіографії // Наук. пр. Кам.-Подільськ. нац. ун-ту ім. Івана Огієнка. 2013. Вип. 3. С. 6–17. Сер. : Бібліотекознавство. Книгознавство.

4. Сірополко Ст. Академія пам'яті Б.Грінченка (Лист із Праги) // Свобода. Джерсі-Сіті (США). 1925. 13 липня. Ч. 160. С. 3.

Совгира Тетяна Ігорівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв

ВИНАХІД «РУХОМОГО ЖИВОПИСУ» (1928 Р.) УКРАЇНСЬКОГО МИТЦЯ О. АРХИПЕНКА В КОНТЕКСТІ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ

Українське мистецтво регулярно ставало заручником політичних обставин, що призвело до його законсервованості й зосередженості на внутрішніх проблемах. В Україні, яка знаходилася під владою інших держав, не було умов для розвитку, саме тому більшість митців ставали відомими вже після еміграції.

Український художник і скульптор Олександр Архипенко, емігрувавши до Франції, а з часом – до США, організовував виставки далеко за межами України. Зацікавившись кінематографом, він винайшов унікальну технологію зміни зображення. Цей винахід, що згодом отримав назву «рухомого живопису», і стає предметом дослідження.

Експериментуючи з рукотворною формою, майстер намагався зафіксувати в скульптурі простір (на що вказують порожнини в його скульптурах) і рух [1]. Пласке зображення, навпаки, він намагався зробити рухомим і динамічним: 1928 р. шляхом багатьох експериментальних випробувань винайшов електричний механізм, за допомогою якого вузькі кольорові стрічки, перегортались, у такий спосіб утворюючи нові подивугідні малюнки, композиції, що утворювали образи за примхою митця [3].

Технологія функціонування цього механізму описана в патенті «Peinture change ante», що в перекладі з французької означає «картина, що змінює попередню». Однак, у культурно-мистецькій практиці цю назву було замінено на «рухомий живопис» «архипентурою» [2].

Хоча при ближчому ознайомленні з цією технологією стає зрозуміло, що цей метод стосується суто механічної зміни зображення та не має нічого спільного з живописними техніками. Згодом цей принцип почали використовувати в комерційних цілях для рекламних білбордів.

Архипентура являє собою видовищну зміну рухів, що використовує її як інтерпретацію таких уявлень про життя, близько пов'язаних із часом, змінами форм і простору.

Авторський творчий метод створення «рухомого зображення» – «архипентура» – пропагував спонтанність, рефлексивність і динаміку. Цей винахід і скульптурні форми О. Архипенка справили значний вплив на культуру XX ст. та вплинули на подальший розвиток пластичного мистецтва й дизайну.

Література

1. Кайзер А. Творчість духу. Феномен Олександра Архипенка // Третьяківська галерея. 2013. № 4. URL: https://www.tg-m.ru/articles/4-2013-41/tvorchestvo-dukha-fenomen-aleksandra-arkhipenko.

2. Скульптор Архипенко. Свій у Парижі, Берліні та Нью-Йорку, чужий у Києві. URL: http://texty.org.ua/pg/article/editorial/read/37501/Skulptor_Arkhypenko_Svij_u_Paryzhi_Berlini_ta

3. Peinture change ante (Methods of Decorating Changeable Display Apparatus). Commissioner of Patents. 1626497. New York, 1928.

Андерсон Людмила Вадимівна,
старший викладач кафедри культурології та міжкультурних комунікацій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

UKRAINIAN DIASPORA AS A FACTOR OF THE PRESERVATION OF NATIONAL CULTURE

Exploring the phenomenon of Ukrainians, features of its manifestation in different areas of life lead to the study of social and cultural life, folk heritage of Ukrainians in Ukraine and outside the historical homeland. An interesting fact is that Ukrainian diaspora hasn't only maintained its national identity, but also developed and multiplied cultural heritage of Ukrainian nation. Therefore, in concept making of the historical development of Ukrainian culture, fundamental importance has been

given to life researches of Ukrainian diaspora in the context of national cultural process. Many thousands of Ukrainians live on the territory of Russia, Kazakhstan, Moldova, Poland and other countries. At the new place of residence, in foreign language environment, setting up their mode of life, Ukrainian immigrants have created, mainly, very strong ethnic communities in Canada, US, Australia. Much lower Ukrainian diaspora is in Western Europe – Germany, French, England, etc. But everywhere due to Ukrainian immigrants' presence the twentieth century was marked by economic development. Also, in the twentieth century Ukrainian public and cultural life of the Western world were marked by growth of a strong organization and activation. Ethnic Ukrainians that live outside the political borders of their historical homeland, but haven't lost their spiritual connection, are among immigrants who are in the scientific literature indicated by the term Ukrainian diaspora. Ukrainian immigration occurred in four main "waves". The first wave is the labor, the second is the intellectual, the third is political and the fourth is economic. From the beginning of formation and to present times Ukrainian diaspora as a social and cultural phenomenon has become an object of study for many researchers.

Large number of scientific works in foreign and national historiography is dedicated to the researches of various aspects of Ukrainian diaspora in all its manifestations. One of the important works about the life of Ukrainian diaspora is a study of S. Narizhny "Ukrainian immigration: cultural working of Ukrainian migration between two wars". However, for the long time this source of information was "closed". Also, only after gaining the independence of our country, works have appeared that acquaint the reader with facts and processes of social and cultural life of the Ukrainians abroad. An interesting work at the field of the researches of Ukrainian diaspora is a work of F. Zastavny, where the author presents an information about the language, culture, schooling, traditions and customs, artistic activities, literature, social and political and religious life of Ukrainians in the United States. The author does not evade the topic about saving of national traditions by Ukrainian diaspora, "church plays a certain role in saving the language, customs and other cultural and historical heritage of the Ukrainians. It has contributed to the consolidation of immigrants by religious and ethnic features". Importantly, most researchers point to a high national consciousness and a strong desire of Ukrainian immigrants to preserve their national identity, language, traditions and ethnic culture in foreign countries. It should be noted that the spiritual heritage of Ukrainian nation includes the Ukrainian national culture acquisitions, that were created in Ukraine and abroad (diaspora culture).

For decades, Ukrainian diaspora gathered significant spiritual and cultural potential, Ukrainians created scientific, literary, artistic values. A lot of outstanding Ukrainian scientists, composers, artists, painters, writers have been working far away from their native land. Thus, the social and political situation in Ukraine for a long time (since the nineteenth century), causing four immigrant waves, led to the emergence of cultural phenomenon – folk and art of the Ukrainian immigration, that is called diaspora culture. Exploring the life style and achievements of Ukrainians and their descendants who settled thousands of miles from their native land, we can confidently declare that they have preserved national language and culture, moreover they managed to develop them, making their significant contribution into the global

culture. An example of Ukrainian heritage saving of Ukrainian diaspora is multifaceted work of art groups in Canada. “About their role and popularity says at least the fact that there is no Canadian festival or concert without a participation of Ukrainian singers, dancers, musicians”. Songs of laborers, mainly from Western Ukraine, are an example of immigrants’ folk songs in the past. Even now, despite the distance and their problems, settlers gather together from all over the country to hold meetings, folk festivals, ethnic festival, fairs, etc. In such way, a new, quit mosaic folk-ethnographic unity forms from the components from different regions.

Ukrainians dress up national clothes, perform rites during calendar and family celebrations, sing folk songs, cook traditional dishes – and it’s not the whole list of indicators that represent our folk traditions in the world. During the immigration, church was a center of national and cultural life. As a social institution it has contributed to the preservation of national identity and overcoming of inferiority and association of Ukrainians that were scattered around the world. Metropolitan Ilarion (Ivan Ognienko) became a notable figure from the Ukrainian Orthodox movement outside Ukraine. In 1951 he headed the Ukrainian Greek Orthodox Church of Canada, that was a carrier of Ukrainian national idea. The merit of the I. Ogienko was the creation of the first authentic (the original) Bible translation in Ukrainian, spiritual union of Ukrainian Orthodox Churches in Canada, America and other countries. This contributed to institutionalization of Ukrainian Orthodox autocephalous, national and linguistic unity of Ukrainian diaspora and Ukraine, thus ensuring the integrity of the Ukrainian cultural environment.

Ukrainian public and art centers in abroad keep the great merit in preserving of national traditions and Ukrainian mentality. Members of such centers pay special attention to the problems of teaching young generation of native language, literature and history that is certainly one of the main directions in Ukrainian families raising children and instilling of cultural traditions. Amateur talent groups have been developing in the diaspora. This is confirmed by the activities of choirs, dance groups, amateur groups. Ukrainian diaspora spreads in the world Ukrainian culture, especially the wealth of folk art, song, dance, oral folk art, embroidery, egg painting, wood carving and others. Along with the creation of Ukrainian religious, social, cultural and educational centers, also art and folk groups, drama groups, dance groups have been organized. Besides, such centers occur almost everywhere where there is compact living of Ukrainians. Folk, religious holidays, outstanding events in the Ukrainian community are completed with amateur groups performances, exhibitions of national embroidery, Easter eggs, carving, treating by national dishes. A tradition of accompany family holidays and festivities with folk songs, dances and entertainment has preserved.

A famous folklorist and ethnographer Oleksa Voropay who lived many years in immigration, in his book “Manners of our nation,” said: “Traditions and language – these are the strongest elements that unite individuals into one people, one nation. Folklore also can be considered as a classic example of unity among all Ukrainian lands. These common language and customs were always those nodes that bounded our nation when it was artificially divided by state borders”. The process of culture creation that lasted in Ukrainian diaspora has become an essential part of Ukrainian cultural space. Its main purpose was to consolidate Ukrainian spiritual world for the

benefit of the revival, preservation and enhancement of national cultural traditions of its own nation. This helped to preserve the integrity of Ukrainian culture, but in time of independence this helped to activate state capacity, strengthen the position of Ukrainian organizations in the countries of settlement, and Ukraine – in the global community. So, being far away from Ukraine, Ukrainians are carriers and creators of our culture, our traditions and, of course, this set they reflect in their work.

C. Grytsa assumes that "rich system of poetic parallelism in Ukrainian folklore is the expression of hypersensitive reactions to the environment, "original" connection to it by the way of personification". It is clear that for researchers of ethnography and folklore of modern Ukrainian abroad there is an interesting position of preserving of ancient, relict of ethno-cultural phenomena and creating new ones. Thus, Ukrainians abroad – is an integral part of the Ukrainian nation that presents and expands Ukrainian culture and language in the world. At the present stage of development of our independent country there is an obvious demand for consolidation of common efforts of Ukraine and diaspora, involvement of Ukrainian community for approving a positive image of our country in the world.

References

1. Sorochuk L. Socail and Cultural Life in Ukrainian Diaspora as a Factor of the Preservation of National Culture in the Western World. Kyiv, 2014. 45 p.
2. Vinnichenko I. Ukrainians in the countries of past USSR: Historical and geographical plan. Zhytomyr, 1992. [in Ukr.]
3. Voropay A. Customs of our people. Ethnographic essay. Kyiv, 1993. 590 p. [in Ukr.]
4. Gritsa S. Migrations of folklore (Regarding immigrant songs from Canada). In: Folklor ukraintsiv poza mezhamy Ukrainy: zb. nauk. statei. Kyiv, 1992. 548 p. [in Ukr.]
5. Evtukh V. & Kaminsky E. & Kovalchuk O. & Troshchinsky V. Keeping ethnic identity. In: Ukrajinci : monoghrafija. In two books. Book 1. Opishne, 1999. 528 p. [in Ukr.]
6. Zastavny F. Ukrainian Diaspora. Lviv : Svit, 1991. 176 p. [in Ukr.]
7. Pavlova O. [Ed.] History of the Ukrainian culture. Teaching guidance. Kyiv : Center of educational literature, 2012. 343 p. [in Ukr.]
8. Narizhny S. Ukrainian immigration: Cultural labor of the Ukrainian immigration between two wars. Prague, 1944. [in Ukr.] Ukrainian Diaspora: Science. coll. Kyiv, Chicago, 1992–1994 [in Ukr.]
9. Shlepakova A. [Ed.] Ukrainians in a Foreign World. Kyiv, 1991. [in Ukr.]

Хоменко Віталій Олексійович,
кандидат історичних наук, викладач
Конотопського індустріально-педагогічного фахового коледжу
Сумського державного університету

КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЯ ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО ГРОМАДСЬКОГО КОМІТЕТУ (1921–1925 РР.)

У результаті поразки Української революції 1917–1921 рр. значна частина її активних учасників опинилася за межами Батьківщини. Одним із центрів української еміграції стала столиця Чехословаччини Прага. Розуміючи проблеми емігрантів, 1921 р. чехословацький уряд розробив і почав втілювати в життя «Російську програму допомоги», яка передбачала надання матеріальної підтримки російським, українським, білоруським та іншим емігрантам і їхнім організаціям [4, 37].

Головним чином допомогу емігрантам з України здійснювали через Український Громадський Комітет (УГК), який у 1921–1925 рр. був головним осередком культурного життя української емігрантської громади в Чехословаччині. В українській історіографії безпосереднє відношення до цієї тематики мають дослідження Симона Наріжного, Миколи Кугутяка, Олеся Мушинки, Степана Віднянського [3, 279–280]. Найповніше історію УГК дослідив Олександр Даниленко, який захистив з цієї теми кандидатську дисертацію [5].

Головну роль у створенні УГК відіграла празька група Української партії соціалістів-революціонерів (УПСР). Її лідером і фактичним ініціатором утворення УГК був відомий діяч есерівської партії, як часів Української революції 1917–1919 рр., так і в еміграції, Микита Шаповал. Він був особисто знайомий з президентом Чехословаччини Томашем Масариком, який сприяв матеріальній підтримці українських емігрантських організацій [1, 543]. Відзначимо, що щоденник М. Шаповала є важливим джерелом інформації про діяльність УГК [8].

1 липня 1921 р. Статут УГК затвердили в Міністерстві внутрішніх справ Чехословаччини, 7 липня установчі збори комітету обрали управу – М. Шаповал (голова), Никифір Григоріїв, Олександр Мицюк (пізніше до неї ввійшли Микола Ґалаґан, Карло Кобернський та ін.) [2, 729]. Надалі комітет отримував фінансову допомогу чехословацького уряду, завдяки якій реалізовував свої культурно-освітні проєкти.

Зауважимо, що УГК проводив досить значну роботу в культурно-освітній сфері. Враховуючи чисельну українську еміграцію, яка потребувала вирішення багатьох життєвих проблем, завдання, які поставив перед собою комітет потребували гарної організації. Так, з вересня 1921 р. почав діяти Культурно-освітній відділ, праця якого полягала «у творенню та розвиткові українських науково-шкільних установ УГК в ЧСР, в організації шкільно-академічної допомоги, у загально-освітній (позашкільній) діяльності, у підмозі культурно-освітнім організаціям на еміграції та в догляді за бібліотекою-читальнею УГК» [6, 76–77]. Українські громадяни, зареєстровані в УГК, мали змогу користуватись

книжками бібліотеки, створеної при Культурно-освітньому відділі, де, крім того, проводили курси чеської, італійської та німецької мов, курси стенографії, а також читали лекції, доповіді й реферати з різних тем [3, 289]. Тобто, УГК намагався залучити до своїх проєктів якомога ширші кола українського громадянства, враховуючи водночас їхні нагальні культурні потреби.

Слід згадати і те, що при УГК були організовані Українське товариство пластичного мистецтва, Музичне товариство тощо. Вагому роль відігравала «Українська Хата», у якій була бібліотека, читальня, кіоск для продажу книг, проводили лекції, концерти, зібрання, диспути, свята [6, 79].

Складником культурної сфери була і видавнича діяльність, у якій УГК теж брав активну участь, сприяючи створенню нових українських видавництв, що зрештою змусило комітет заснувати окремий Видавничий відділ. Разом з тим, УГК організовував чисельні концерти, виставки, лекції, з'їзди, а його представники брали участь і в міжнародних науково-культурних акціях [3, 290]. Відтак, бачимо, що УГК системно підходив до своєї культурної діяльності, враховуючи потреби емігрантів у літературі рідною мовою та популяризуючи здобутки українського мистецтва.

Вочевидь найбільших успіхів УГК досягнув в освітній сфері. Так, у червні 1922 р. в Подєбрадах з ініціативи УГК розпочала діяльність Українська господарська академія (діяла до 1935 р.). Пізніше, у липні 1923 р. комітет утворив нову освітню установу під назвою Український вищий педагогічний інститут імені М. Драгоманова, що проіснувала до 1933 р. Діяльність цих навчальних закладів ґрунтовно описана в працях С. Наріжного [7, 137–189].

Значну роль відігравали також Українські матуральні курси в Подєбрадах (згодом були перенесені до Праги й перетворені на гімназію). Матуральні курси в Йозефові, але оскільки УГК не міг надавати змогу навчатися всім бажаючим, чимало зусиль було докладено для того, щоб українських емігрантів приймали до чеських вищих і середніх навчальних закладів, на фахові курси [3, 290]. Потрібно відмітити, що УГК намагався забезпечити студентів і учнів усім необхідним для навчання, оплачував стипендії, транспортні витрати, піклувався за проживання тощо. Власне, вже за те, що УГК спромігся створити українські заклади вищої освіти за межами України, його діяльність можна оцінити дуже високо.

Таким чином, внесок УГК в розвиток культурно-освітнього складника суспільного життя українців Чехословаччини важко переоцінити. Що характерно, організації та установи, створені комітетом, продовжували достатньо успішно діяти і після його ліквідації. УГК був заснований представниками українських соціалістичних партій, передусім, УПСР, які не маючи змоги реалізовувати свої політичні програми на Батьківщині, не припинили активності, а спрямували свої зусилля на нагальні потреби українських емігрантів. Зрештою, їхні культурно-освітні здобутки також стали серйозним внеском у розвиток і втілення ідеї української державності.

Література

1. Віднянський С. В. Масарик Томаш-Гарріг // Енциклопедія історії України: Т. 6: Ла-Мі / редкол. : В. А. Смолій (гол.) й ін. ; НАН України, Ін-т історії України. Київ : Наук. думка, 2009. 790 с.
2. Віднянський С. В. Український громадський комітет у Чехословаччині // Енциклопедія історії України : Україна – Українці. Кн. 2 / редкол. : В. А. Смолій (гол.) й ін. НАН України, Ін-т історії України. Київ : Наук. думка, 2019. 842 с.
3. Даниленко О. Роль Українського громадського комітету в соціальній адаптації емігрантів // Проблеми історії України: факти, судження, пошуки. 2003. 9. С. 278–295.
4. Даниленко О. Українська еміграція в Чехословаччині (1920-і роки): соціокультурний аспект // Етнічна історія народів Європи. 2001. Вип. 10. С. 37–40.
5. Даниленко О. В. Український громадський комітет у Чехословаччині (1921–1925 рр.) : автореф. дис... канд. іст. наук. / Київ : КНУ ім. Т. Г. Шевченка, 2004. 18 с.
6. Наріжний С. Українська еміграція. Культурна праця української еміграції 1919–1939 : матер. зібрані С. Наріжним до Ч. 2. Київ : Вид-во імені Олени Теліги, 1999. 271 с.
7. Наріжний С. Українська еміграція: культурна праця української еміграції між двома світовими війнами. Прага : [б. в.], 1942. Ч. 1 . 372 с.: фото.
8. Шаповал М. Ю. Щоденник / упоряд. С. Зеркаль. Новий Йорк : Укр. громада ім. М. Шаповала, 1958. Ч. 1. : від 22.02.1919 до 31.12.1924. 1958. 155 с.

Акименко Катерина Василівна,
аспірантка кафедри історії
Національного технічного університету України
«Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»

ОСОБЛИВОСТІ КОМЕМОРАТИВНИХ ПРАКТИК НАЦІОНАЛІСТИЧНИХ ОРГАНІЗАЦІЙ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ (ДРУГА ПОЛОВИНА XX СТ.)

Після Другої світової війни значна кількість діячів українського націоналістичного руху вимушено покинули Україну. Вони стали новою хвилею української еміграції, що через політичні переконання, вважали за потрібне продовжити активну діяльність за кордоном. Наприкінці 1950-х рр. в націоналістичному русі в діаспорі сформувалися три напрями – бандерівців (ОУН революційна або Закордонні частини (ЗЧ) ОУН), мельниківців (ОУН(м)) та «двійкарі» (ОУН за кордоном). Їхні комеморативні практики були подібними за формами, однак, іноді відрізнялися за змістом залежно від ставлення до певних подій чи особистостей.

Ідеологія націоналізму передбачає, що культура в історичному розвитку закріплює межі нації, усвідомлення окремішності та духовної суверенності. Вона віддзеркалює самобутність і характер народу й одночасно формує національний світогляд. На думку націоналістів, від духовного життя народу залежало його життя в організованій формі. Тому у сфері культури, що охоплювала релігійні, мовні, наукові, літературні та мистецькі прояви велась боротьба не лише за національну самобутність, але й за державну незалежність. Емпіричне втілення культурної політики націоналістичних організацій мало

комеморативний характер, адже саме історичне минуле українського народу та визвольного руху виступило ресурсом для організації культурно-просвітницьких практик. Можна припустити, що така особливість пов'язана зі значним історичним досвідом українських націоналістів, тому що вони були свідками й учасниками зміни політичної карти світу, становлення та падіння політичних режимів, військових і революційних подій, здійснили спробу відновлення незалежності України.

Комеморативні практики націоналістичних організацій діаспори в практичній реалізації передбачали широкий спектр заходів, спрямованих на збереження і відтворення національної культурної спадщини, історичної пам'яті. Українські організовані громади попередніх міграційних хвиль уже мали досвід проведення меморіальних заходів, проте націоналістичні організації внесли своє бачення відповідно до своїх ідеологічних наративів. Через комеморативні практики транслювали націоналістичний світогляд, морально-етичні орієнтири, бажані моделі поведінки членства, концептуальне бачення історичного минулого.

Однією з форм комеморації були свята на честь вагомих історичних подій, що передбачали символічне відтворення минулого. Оскільки самостійна національна держава була основною метою діяльності націоналістичних організацій, то знаковими подіями були вияви національно-державного відродження: Листопадовий чин 1 листопада 1918 р., проголошення УНР [5, 5–13], Акту Соборності УНР і ЗУНР [10, 6], проголошення самостійності Карпатської України [9, 35–36], проголошення Акту Відновлення Незалежності України 30 червня 1941 р. [11, 1]. Поширеними комеморативними практиками були річниці та круглі дати. Приводами для їх відзначення були вагомі події з історії України та націоналістичного руху (хрещення Русі, створення ОУН), травматичний досвід української нації (Голодомор 1932–1933 рр.), мілітарний досвід націоналістичних організацій, вшанування пам'яті видатних особистостей, переважно очільників та активних діячів визвольного руху (С. Бандери, О. Ольжича, А. Мельника, Є. Коновальця, Л. Ребета й ін.).

Відзначення знаменитих дат найчастіше передбачало організацію «академій» на яких виступали провідні діячі націоналістичного руху з промовами, у яких актуалізували історичне значення події, часто спогадами ділилися безпосередні їх учасники. Невід'ємною частиною були мистецькі виступи музичних і танцювальних колективів, спільні молитви, виконання гімну. [1, 15–16; 2, 17] Також націоналістичні організації здійснювали такі форми вшанування, як відкриття меморіалів, музеїв, створення архівів, дослідницьких фундацій, встановлення пам'ятників, символічних знаків, випуск пам'ятних марок, листівок, публікація наукових статей і спогадів [12, арк. 1].

Прикладом може слугувати насичена діяльність О. Ольжича, що стала об'єктом різноманітних комеморативних практик. Зокрема, 1977 р. з нагоди 100-річчя від дня народження був встановлений монумент у м. Лігайтон (США) [7, арк. 1–11], 1984 р. був проголошений націоналістичним рухом «роком О. Ольжича», що передбачало проведення конференцій [6], святкових «сходин-академій» на його честь, зібрання його наукової, поетичної, публіцистичної та

культурної спадщини та її видання Дослідною Фундацією ім. О. Ольжича [8, 2–3; 4, 68], публікацію статей, що висвітлювали різні етапи життя та спогади про нього [3, 1–2].

Комеморативні практики для старших поколінь націоналістів набували значної актуальності, позаяк вони були способом увіковічнення подій, у яких вони брали безпосередню участь чи життя людей з подібним життєвим досвідом. Їхній зміст був продиктований тим, що в Україні історія діяльності націоналістичного руху висвітлювалася в негативному трактуванні або підпадала під заборони, а діаспора залишалася тереном збереження історичної пам'яті без комуністичних штампів.

Еміграційний статус спричиняв певні перешкоди в організації пам'ятних заходів: необхідність адаптації до умов країни проживання, поступова втрата національної та мовної ідентичності новими поколіннями діаспори, проживання в багатьох країнах, що перешкоджало ефективній взаємодії, фінансові обмеження. Однак, у цих умовах націоналістичні організації намагалися зберегти органічну лінію розвитку української культури й історичної пам'яті.

Література

1. Відзначення 40-ліття Акту української державності в Детройті, Міч. *Вісник (Орган Головної Управи ООЧСУ).* 1981. Ч. 10. С. 15–16.
2. Відзначення Акту 30 червня 1941 р. на Флориді. *Вісник (Орган Головної Управи ООЧСУ)*. 1981. Ч. 10. С. 17.
3. Волянський А. Кандиба – Ольжич як революціонер. *Самостійна Україна*. 1966. Ч. 6–7. С. 1–2.
4. Вшанували пам'ять полк. Андрія Мельника та відзначили рік д-ра Олега Кандиби-Ольжича в Сіднеї. *Самостійна Україна*. 1985. Ч. 1. С. 68.
5. Дійсність і легенда (З приводу роковин Листопадового чину 1918 р.) *Бюлетень Юнацтва ОУН*. Ч. 10. 1987. С. 9–13.
6. За героїчну духовність : матер. Конф. «Зарева» присвяч. др. Олегу Кондибі-Ольжичу на оселі ім. О. Ольжича в Лігайтоні. 3 лип. 1977 р. Нью-Йорк : О.У.С.А.Т. «Зарево», 1977. 64 с.
7. Звернення «Комітету побудови пам'ятника О. Ольжича» до членів ІСНО, системи ОУН і братніх організацій та касовий звіт про збір пожертвувань. *ЦДАЗУ.* Ф. 38. Оп. 1. Спр. 18. Арк. 1–11.
8. Звернення в 40-річчя смерті Олега Ольжича. *Самостійна Україна*. 1984. Ч. 2. С. 2–3.
9. Знамените святе в честь Карпатської України. *Самостійна Україна*. Травень 1964. Ч. 5. С. 35–36.
10. Святкування 22 січня в Мюнхені. *Шлях перемоги*. 1969. 9 лют. (Ч. 6). С. 6.
11. Свято державності в Мюнхені. *Шлях перемоги*. 1981. 5 лип. (Ч. 27). С. 1.
12. Статут Фондації для звеличення пам'яті Полковника Євгена Коновальця. *ЦДАЗУ*. Ф. 40. оп. 1. Спр. 2. Арк. 1.

Жаворонков Марк Михайлович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

КОМУНІКАТИВНИЙ АСПЕКТ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПРЕДСТАВНИКІВ ЖАНРУ «ІЛЮЗІЯ ТА МАНІПУЛЯЦІЯ» В УКРАЇНСЬКІЙ ДІАСПОРІ

Україна має величезний потенціал спрямований на інноваційні форми представлення сучасного мистецтва, науки, філософії тощо. На превеликий жаль більшість видатних діячів у тому чи іншому випадку були вимушені змінити свій життєвий простір, умовно кажучи, переїхати жити в інші країни. Якщо провести біографічний аналіз наших співвітчизників, які належать до одного «соціального організму» під назвою «діаспора», можна побачити яскраво-виражену властивість, яка феноменально стосується майже кожного українця який вже тривалий час мешкає, або тільки починає свій життєвий шлях закордоном. Цим феноменом можна назвати міжнародну комунікацію української культури серед українських діаспор: через мистецтво; науку; арт-бізнес; бізнес, і в будь-яких інших проявах соціального ритму людини. Бажання кожного українця познайомити іноземця з Україною, її культурою, звичаями, неабияк впливає на розвиток, майбутні інвестиції, міжнародну співпрацю, культурний обмін нашої країни [1].

Не можливо не відмітити, що мистецтво відіграє чималу роль у процесі омасовлення світу українською культурою, а також у дипломатії між країнами. Саме такий вид мистецтва як «Ілюзія та маніпуляція» також вносить свій вклад у міжнародну комунікацію. Проаналізувавши хронологічно українських представників ілюзіонізму закордоном, можна виявити не менш феноменальний прояв українізації іноземців.

1975 р. Савка Степан Станіславович закінчивши Київську студію естрадно-циркового мистецтва зі спеціальності «Артист оригінального жанру», починає свої виступи в організації «Укрконцерт». Савка С. стає автором і ведучим популярного телепроекту «Вулик пана Савки», котрий із 1998 р. по 2003 р. виходив на Першому Національному каналі України, а пізніше і на «Discovery» [2]. Але саме завдяки виступам «Дует Степана Савки та Галини Савки», які успішно гастролювали світом, концертну програму українських митців бачили в таких країнах, як Японія, Танзанія, Великобританія, Королівство Марокко, Ізраїль, Німеччина, Корея, Фінляндія, Республіка Сейшели, Сполучені Штати Америки, загалом 40 країн світу [2]. Степан Станіславович Савка – один із перших артистів-ілюзіоністів, який підкорив світ саме виступами в українській стилістиці, справив зацікавленість у іноземних ЗМІ, директорів міжнародних фестивалів, зацікавив у нашій країні ще й інвесторів, які вже значно пізніше разом зі Степаном Савкою починають розвивати будівельний бізнес в Україні.

Савка С.С. – співзасновник Міжнародної культурно-освітньої асоціації (США) завдяки чому, українська діаспора в Чикаго отримала великий поштовх і розвиток від Сполучених Штатів Америки. Зараз Степан Станіславович Савка

мешкає в Чикаго, він надалі займається улюбленою справою та розвитком української культури в Америці. Син Савки, Сергій Степанович Савка є також артистом-ілюзіоністом, закінчивши Київську муніципальну академію естрадного та циркового мистецтв, автор і ведучий масштабного проєкту «Велика ілюзія на Кіпрі» артист зі соєю концертною програмою в США та Японії [3].

Євген Петрович Воронін народився 1965 р. в Україні. Артист оригінального жанру, режисер-постановник, лауреат міжнародних конкурсів ілюзіоністів, один із найуспішніших естрадних фокусників і шоуменів. 1989 р. Воронін Є. П. стає переможцем «Гран-прі» Міжнародного конкурсу ілюзіоністів у Німеччині, що знайомить артиста з американським продюсером Майклом Брозеном (Michael Brausen), який організував першу гастрольну поїздку Вороніна до США; Євгеній Петрович Воронін іммігрує до США в місто Чикаго, де пізніше познайомився з Савкою Степаном Станіславовичем [4].

1998 р. – Є. Воронін створює спільно з Нормом Лангіллом, ще одним продюсером із Нью-Йорку, театр-вар'єте «Зінзанні» в Сіетлі (шт. Вашингтон, США), а пізніше театр починає набирати масових обертів популяризації, та відкривати ще декілька філіалів:

2000 р. – новий філіал театру-вар'єте «Зінзанні» в Сан-Франциско;

2002 р. – створення в Сіетлі другого театру-вар'єте «Зінзанні»;

2006 р. – театр «Зінзанні» з'являється ще й у Чикаго.

У програмі театрів-вар'єте обов'язковими є виступи артистів з репрезентаціями в українській тематиці, що до нині несе великий символізм, ознайомлює гостів-іноземців і громадян США з Україною, а також навіює спогади українцям про рідну країну [5].

Завдяки процесу комунікації «Україна-світ», українські діаспори починають сприйматися, як щось соціально вагоме, розкривають величезний потенціал українського народу, мотивують молоді покоління до єдності та розвитку саме української культури незалежно від відстані. Мистецтво ілюзіонізму є одним із важелів комунікативного аспекту української діаспори, а головне динаміки міжнародного культурного обміну, який феноменально скрізь призму акультурації, несе в собі незмінну та характерно виражену властивість національного коду.

Література

1. Ключковська І., Гумницька Н. Українська діаспора в об'єктиві сучасності – національно-політичний і духовно-культурний феномен. URL : https://miok.lviv.ua/?p=379]; (дата зверн. 17 листоп. 2021).

2. FreeJournal Savka magic. URL: https://uk.freejournal.org/2625823/1/savka-stepan-stanislavovich.html; (дата зверн. 17 листоп. 2021).

3. Інформаційно-видавничий центр «Діловий партнер». URL: https://web.archive.org /web/20140407061655/http://bpart.kiev.ua/ukr/cat2010/?s=9&i=98]; (дата зверн. 18 листоп. 2021).

4. Magicpedia journal RU. URL: http://magicpedia.ru/magicians/tabid/435/articleType /ArticleView/articleId/182/--1965.aspx ; (дата зверн. 18 листоп. 2021).

5. Театри вар'єте «Зінзанні». URL : https://zinzanni.com/; (дата зверн. 18 листоп. 2021).

Пирогова Наталія Віталіївна,
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ПАМ'ЯТНИКИ ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ В ДІАСПОРІ

Культурна пам'ять, як процес збереження культурного спадку, з однієї сторони спирається на минуле і виражається в сучасності, з іншої – спрямована в майбутнє. Пам'ятники є маркерами культурної пам'яті та виконують функції візуалізації вектору пам'яті. Культурна пам'ять української діаспори в пам'ятниках видатним діячам української культури стала формуватися в XX ст. Гасло «Україна там, де українці» стало девізом для тих українців, які живуть за межами України. Об'єднання українців у світі найбільше проявилось через творчість і пам'ять про Тараса Григоровича Шевченка, який став символом української культури, алегорією боротьби за свободу людини та нації, проявом волі та незалежності України й об'єднуючим чинником для закордонних українців у світі. Переселенці з українських територій намагались зберігати шевченкове слово та виконувати його заповіти, вшановувати його під час щорічних ювілеїв. Якщо була змога, то українці за кордоном називали ім'ям Шевченка площі, вулиці або встановлювали пам'ятники, через які впроваджували свої ідеї щодо культурної пам'яті та зв'язку з національною батьківщиною. Образ Тараса Григоровича Шевченка, як Кобзаря та Пророка, став для українців за кордоном об'єднуючим символом.

Закордонні пам'ятники Шевченку набули іншого, ніж на території радянської України, вигляду – інколи молодого (Вашингтон [1, 51–57, Польща [1, 30–31], Аргентина [1, 6]) та рішучого, філософського (Рим [1, 17]), і на території колишніх радянських республік – старий, стомлений і понурий (Білорусь [1, 8–10], Казахстан [1, 18–22]).

Дуже відомими пам'ятниками Шевченку за кордоном є роботи авторства скульпторів Леоніда Молодожаніна (під псевдонімом Лео Мол) у Вашингтоні [1, 53], Олександра Архіпенка в Клівленді, Нью-Йорку та Гантері [1, 50–51]. Закордонні громади українців для встановлення пам'ятників проходили складні процедури узгодження місця встановлення та затвердження проєкту пам'ятника. На створення та встановлення пам'ятників збирали гроші місцевої громади, громадських організацій, приватних донорів і фондів.

Розглянемо приклад встановлення пам'ятника Шевченку в Буенос-Айресі. У серпні 1967 р. Центральна Репрезентація в Аргентині після тривалих зусиль одержала дозвіл на встановлення пам'ятника на підставі закону ч. 17.380 виданим Аргентинським Державним Урядом. У лютому 1968 р. управою міста Буенос-Айрес було визначено площу під встановлення пам'ятника. Потім тривав конкурс на проєкт, був визначений переможець, яким став скульптор українського походження Лео Мол з проєктом «Гомоніла Україна, довго гомоніла». Через 4 роки від отримання дозволу, 5 грудня 1971 р., 50 років потому, відбулося відкриття пам'ятника. На честь цієї події було видано Пропам'ятну книгу, де було зібрано матеріали щодо створення Комітету

будови пам’ятника Тарасові Шевченку в Буенос-Айресі, його членів, конкурсу та матеріалів про учасників конкурсу. Як визначили організатори, «Остаточний вигляд пам’ятника: Вічний доказ посвяти, жертовності та національної свідомості українців у діаспорі» [2, 57].

Як було зазначено в статті «Пам’ятник Лесі Українці в Торонто» в грудневому числі «Література та мистецтво» за 1972 р., що Торонто, як найбільший і найкращий центр поселення українців, «заслуговує мати свій «Канів», куди зможуть приходити земляки з усього американського континенту» [3, 52]. До столітнього ювілею Лесі Українки в Торонто Комітет українок і українців Канади замовив 1972 р. американському скульпторові українського походження Михайлові Черешньовському виготовлення проєкту пам’ятника Лесі Українці. Головою Ділового комітету будови пам’ятника Лесі Українці в Торонто була інж. Леоніда Вертипорох. Відкриття пам’ятника було приурочено до Міжнародного року жінки, коли відзначали День української жінки-політв’язня. Реалізовано задум було через 4 роки від проголошення ідеї на X Конгресі комітету українців Канади в жовтні 1971 р. Пам’ятник Лесі Українці було відкрито 19 жовтня 1975 р. в Гай-парку на ділянці 17 за участі міністра федерального уряду Канади Джона Мунро, Ярослави Іванчук (Голови ЦКУК), членів громадських організацій і молодшої сестри Лесі Українки проф. Ізідори Косач-Борисової. На відкритті було присутніх більше 10 000 осіб, що прибули з різних країн. Загалом за 2 дні урочистостей взяли участь 20 000 осіб. 1980 р. було видано Пропам’ятну книгу «На пошану Лесі Українки», де були зібрані численні матеріали, світлини, спогади, відгуки та статті щодо встановлення пам’ятника.

Наприкінці XX ст. діаспора, не зважаючи на тиск російської пропаганди, почала встановлювати пам’ятники Голодомору й активним діячам боротьби за незалежність України (Роман Шухевич, Симон Петлюра, бійцям ОУН УПА). Сьогоднішні акценти встановлення пам’ятників у діаспорі мають мету висвітлити історичних і культурних діячів, відомих у Європі та світі, з акцентом на їхнє історичне українське походження або належність до історії та державотворення. З початку XXI ст. розпочався процес формування культурної пам’яті через пам’ятники за кордоном на державному рівні. Українськими інституціями були подаровані пам’ятники Анни Ярославівни, дружини французького короля Анрі I і дочки Великого київського князя Ярослава Мудрого, які були встановлені в Санлісі (Франція), Кракові (Польща), Арлоні (Бельгія) та Тулузі (Франція) [4], пам’ятник Шевченку у Флоренції (2021). Як петиція президенту України розглядають питання встановлення пам’ятника Пулюю у Відні (Австрія) [5].

Пам’ятники та меморіальні дошки за межами України виступають маркерами культурної пам’яті України й ідентифікаторами української присутності за кордоном. Велика кількість (більше 125) пам’ятників за кордоном присвячена Шевченку, але помітно зростає кількість пам’ятників борцям за незалежність України різних епох, пам’ятники Голодомору, що свідчить про важливість використання в комеморативних практиках пам’ятників як феноменів культурної пам’яті.

Література

1. Семенюк М. Скульптурна Шевченкіана. Кн. І. Пам'ятники Т. Г. Шевченку, встановлені за кордоном. Київ, 2007. С. 3. URL: https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=13322 (дата зверн. 13.11.2021).
2. Taras Shevchenko. Пропам'ятна книга. Buenos Aires, 5-XII-1971. С. 173. URL: https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/7619/file.pdf (дата зверн. 22.11.2021).
3. На пошану Лесі Українки. Вид-во «Гомін України». Торонто, 1980. С. 190. URL: https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/5626/file.pdf (дата зверн. 22.11.2021).
4. У Тулузі відкрили другий у Франції пам'ятник Анні Ярославні. URL: https: //lb.ua/world/2018/10/03/409034_tuluze_otkrili_vtoroy_frantsii.html (дата зверн. 13.11.2021).
5. Діаспора закликає президента України встановити пам'ятники видатному фізику Пулюю. URL: https://uadiaspora.com/diaspora-zaklikaye-prezidenta-ukrayini-vstanoviti-pam-yatniki-vidatnomu-fiziku-pulyuyu/ (дата зверн. 13.11.2021).

Погребняк Галина Петрівна,
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри режисури та акторської майстерності
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

БАЛЕТ ЯК СЕНСОТВОРЧИЙ ЕЛЕМЕНТ У РЕЖИСУРІ ЕКРАНІЗАЦІЇ

Віршованій п'єсі «Лісова пісня» Лесі Українки пощастило як на театральній (створення, зокрема 1936 р. однойменного балету композитором М. Скорульським, за лібрето балерини Н. Скорульської), так і кінематографічній ниві, зокрема українській. Поетичний текст викликав інтерес кінорежисерів і в минулому столітті, цікавляться ним і дотепер. Ймовірно, твір визначної поетеси, настільки сповнений точних і ємнісних кінематографічних візій, що до певного часу кіномитцям вдавалось з успіхом передавати пластичними екранними засобами унікальну атмосферу і дух драми-феєрії в екранних образах-інтерпретаціях.

Так, 1961 р. Віктор Івченко екранізує «Лісову пісню» (й певним чином передбачає народження Нової хвилі українського авторського кіно, більш відомого як поетичне), запросивши на головну роль тоді ще хореографиню Раїсу Недашківську. Витончена балетна пластика юної виконавиці (за браком акторського досвіду) по суті стала ключовою в ліпленні нею художнього образу Мавки, а вкупі з вишуканою майстерністю оператора Олексія Прокопенка визначила успіх фільму як своєрідного екранного гімну балетному мистецтву.

Невдовзі до вказаного відомого твору Лесі Українки звертаються аніматори й недаремно, адже з латини – anima перекладається як душа, а в похідній із французької – animation означає оживлення, що власне надточно відповідає одухотвореності поезії визначної мискині. 1976 р. до постановки береться досвідчена режисерка «Київнаукфільму» Алла Грачова, розповідаючи трагічну історію кохання у дев'ятнадцяти-хвилинній кінострічці (щоправда пропонуючи російськомовну версію «Лесная песнь» у перекладі М. Ісаковського), потужно насичуючи її численними епізодами, зітканими з балетної хореографії (запальні танці лісових мешканців, вихороподібний танок Мавки і Перелесника, розмаїті балетні па головної героїні в різних кадрах і пристрасний танок Мавки,

романтичні та трагічні водночас танці Мавки і Лукаша), знову роблячи ключовою пластику героїв, а не текст п'єси.

До глибоко філософського твору Лесі Українки, звертається і один із фундаторів української режисерської моделі авторського кіно Юрій Іллєнко. Фільмуючи в 1981 р. стрічку «Лісова пісня. Мавка», він виявив особливий інтерес до корінних категорій буття «Життя», «Смерть», «Безсмертя» та спробував передати на екрані драму життя і духу, їх вічне протистояння, їх фатальний поєдинок. При цьому читаємо в Анрі Бергсона «життя духу», «життя тіла» недоступні для інтелекту, якщо ж, набравшись сміливості, інтелект торкається живого, то тут він діє із жорстокістю, непохитністю та грубістю знаряддя, зовсім не пристосованого для такого вживання» [1, 147].

У контексті наших розмислів проаналізуємо сцену смерті дядька Лева. Режисерське вирішення епізоду максимально наближене до манери письма поетеси. Старий, відчуваючи наближення смерті, прийшов до заповітного дуба. Природа в образі Лісовика допомогла йому: він помер з посмішкою на обличчі, тому що в останню хвилину став молодим. Образ людини, що з гідністю увійшла в круговерть природи, бездоганно працює на зміст кінотвору, на розкриття одвічної для філософії та мистецтва теми-проблеми Смерть – Безсмертя. Не раз, згідно авторської волі постановника, рятуватиме від загибелі свого коханого Мавка. У пролозі фільму режисер, порушуючи сюжет літературного першоджерела, змусить лісову красуню тягнути тонучого Лукаша з болотяного баговиння. Весняної ночі безстрашно кинеться вона назустріч небезпеці, власноруч рятуючи слабке, вразливе людське життя. Ближче до фіналу автор-режисер знову розгорне дію на болоті, але вже на засніженому. Роль матеріального середовища тут рівнозначна функції, котру виконують герої. Воно (середовище) не просто розчиняє драми персонажів, а й переживає їх разом з ними. Хоча «критика…й закидала режисерові відсутність «діалогу» між природою і героями стрічки» [3, 211]. Сумної зимової пори Лукаш, перетворений на вовкулаку, блукатиме кругом замерзлого водоймища, спокутуючи зраду мавчиному коханню. Аж ось звісткою про близькість і неминучість співчуття та милосердя летить через увесь похмурий пейзаж квітуча гілка – це відродилась вічно жива Мавка і поспішає до того, кого все ще кохає.

У названому фільмі режисер-автор демонструє моральне переродження Лукаша, що плив по життю, не сплачуючи за свої вчинки душевними зусиллями. Завдяки жертовності лісової царівни він прокидається й прозріває, адже пробудження душі не може не народити мук совісті. Герой помирає, бо ж не в силах носити в собі постійну провину перед зрадженою ним Мавкою. Здається, що на цьому режисер міг би поставити крапку – смерть є розплатою за гріх, скоєний людиною. Однак, у фінал кінострічки майстер вводить ніби «випадковий» епізод. Насправді ж робить його ключовим, опорним, покликаним нести філософський пафос твору. У засніжених заростях з'являється Лісовик. Він таємниче манить хлопчика, що сидить на возі. З дитячою довірливістю малий ступає назустріч Духу Лісу (що, як мудрий філософ, спостерігає з вершин вічності буття людей і природи), бере в нього Лукашеву сопілку й ще не вміло, але з охотою, намагається заграти – життя продовжується.

У фільмі «Лісова пісня. Мавка» герої не виконують балетні па і не танцюють, але вони занурені режисером-автором і заодно оператором-постановником у балетно-хореографічні композиції… виконувані знімальною камерою. Якось польський кінотеоретик Януш Газда відзначав філігранну операторську роботу Юрія Іллєнка у фільмі «Тіні забутих предків»: «Камера танцює в божевільному темпі, падає з дерева, летить через лісові хащі, кривавиться разом з героєм, проникає через імлу, є маятником, танцюристом, дзиґою, яка крутиться без пам'яті. А іноді кінокамера раптом завмирає – завжди в претензійно компонованому кадрі, аби дозволити глядачеві помислити в прекрасному пейзажі, оформленому сільською загорожею, інтер'єром гуцульської хати чи корчми» [5, 131]. Такий само «божевільний» темп танцю-технології майстер надає камері і в стрічці «Лісова пісня. Мавка».

У нинішньому столітті до вказаної віршованої п'єси першими звертаються українські аніматори, намагаючись створити високотехнологічний повнометражний фільм «Мавка. Лісова пісня», що знайшов би своїх прихильників як в Україні, так і за її межами, опинившись на провідних кіноринках світу й здобувши право на міжнародну дистриб'юцію. Ідея продукування такої анімаційної стрічки, за мотивами відомої драми феєрії (у котрій окрім персонажів, створених Л. Українкою, автори вводять і низку інших героїв), виникла в продюсерів (І. Костюк, А. Єлісєєва, Є. Олєесов) ще 2014 р., однак лише наприкінці 2020 р. проєкт виграв дев'ятий конкурс щодо фінансової підтримки в Держкіно України. За повідомленням провідного анімаційного видання «Animation Magazine» (що внесло проєкт до списку найважливіших новин поряд із Disney), вказаний проєкт був представлений на найбільшому анімаційному форумі Європи Cartoon Movie, до якого українські кінематографісти були залучені вперше й отримали цілу низку схвальних відгуків і пропозицій. До того ж головна героїня анімаційного фільму Мавка прикрасила березневу обкладинку цього видання (офіційного партнера заходу), яке великим накладом розповсюджувалося на форумі, зокрема, у французькому Бордо. Відрадно констатувати, що такий підхід був частиною «продуманої кампанії, яка забезпечила команді українських кінематографістів ефективний пітч і поштовх до проєктного розвитку» [4].

Наразі робота над вказаним проєктом триває (й передовсім у тісній співпраці з артистами балету), про що кінематографісти час-від-часу звітують перед майбутньою глядацькою аудиторією. Так, нещодавно студія-виробник «Animagrad (FILM.UA Group) «представила бекстейдж-відео зі зйомок анімаційного фільму «Мавка. Лісова пісня» за участі прими-балерини Національної опери, народної артистки України Катерини Кухар». Адже відомо, що «Катерина Кухар виконує партію Мавки в постановці класичного балету «Лісова пісня» на сцені Національної опери України, тому образ лісової німфи їй давно й добре знайомий». На запрошення кінематографістів на знімальному майданчику балерина ретельно «відтворила необхідні за сценарієм мультфільму рухи й емоції Мавки, які аніматори проєкту згодом реконструювали вже в «3D-моделі головної героїні». Прикметно, що згаданий

проєкт є першим «в історії української анімації випадок, коли професійна артистка балету брала участь у роботі над образом персонажа мультфільму» [2].

Підбиваючи підсумки наших роздумів, скажемо, що очікування з'яви в кінотеатрах повнометражної анімаційної стрічки «Мавка. Лісова пісня» в режисурі Олександри Рубан, доводить незаперечний факт сенсотворчої та формотворчої ролі балету в режисурі екранізації, зокрема, визначної віршованої п'єси Лесі Українки.

Література

1. Бергсон А. Творческая эволюция. Москва : Азбука. 2019. 384 с.
2. Команда мультфільму «Мавка. Лісова пісня» і Катерина Кухар розкривають секрети творчої колаборації. URL: https:// mavka. ua/uk/ news/ text/ 170-the-team-of-mavka-the-forest-song-animated-film-and-kateryna-kukhar-unveil-secrets-of-creative-collab (дата зверн. 13.11.2021).
3. Мусієнко О. Українське кіно: тексти і контексти. Вінниця : Глобус-Прес, 2009. 432 с.
4. Український мультфільм вразив найбільший анімаційний форум Європи. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2194736-ukrainskij-multfilm-vraziv-najbilsij-animacijnij-forum-evropi.html (дата зверн. 13.11.2021).
5. Gazda J. Cienie zapomnianych przodkou. Sztuka na wysokosci oczu // Film i antropologia. Warszawa : Instytyt Sztuki PAN, 1978. S. 123–146.

Фурдичко Андрій Орестович,
доктор мистецтвознавства, завідувач кафедри музичного мистецтва
ПВНЗ «Київський університет культури»,
заслужений артист України

СТИЛЬОВІ ДЕТЕРМІНАНТИ ТВОРЧОСТІ ГУРТУ «HARDKISS»

Гурт «Hardkiss» є одним з провідних українських колективів, який користується чималою популярністю не лише в Україні, а й за її межами. Їхня творча діяльність є мало дослідженою в сучасному українському мистецтвознавстві, що й обумовлює науковий інтерес до неї.

Рок-гурт «Hardkiss» було засновано 2011 р. Початок творчої діяльності розпочався з дуету Юлії Саніної та Валерія Бебко, що мав назву «Val & Sanina». Упродовж творчої діяльності колективу було видано низку альбомів «Stones and Honey», «Cold Altair», «Perfection is a Lie», «Залізна ластівка», «Акустика. Live», «Жива і не залізна». Можна простежити, що перші альбоми колективу були англомовними, тобто орієнтованими не тільки на українську публіку, а й на закордонну аудиторію. Проте альбоми, написані останніми роками включають переважно україномовні композиції. Подібний чинник може вважатися як зміна вектора спрямованості творчості колективу. У певних композиціях більш виразно постають фольклорні елементи. Наприклад, у пісні «Make-up», створеній у ранній період творчості, попри англомовний текст заспіву, приспів виконували українською мовою, а також були використані етнічні елементи. Метою колективу, відповідно, є інтегрування українського мистецького спадку, зокрема й фольклору, у світовий простір.

Від набуття гуртом популярності відбулась також певна зміна стильового напряму, у якому працює колектив. Пісні, створені в ранній період творчості, були переважно написані в стилі хард-рок, але поступово звучання гурту стає більш «м'яким» і таким, що пов'язане з поп-рок стилістикою. Наявне в певному сенсі зростання ліричності тематики пісень та орієнтація на більш широку аудиторію. У певних джерелах зазначено, що творчість гурту може бути віднесено до стилю хард-поп. Стильову мінливість обумовлено низкою чинників. Це можна пояснити тим, що змінюються естетичні принципи учасників колективу, які намагаються звернутись до більш глибоких і філософських тем, так і досягненням зрілості музикантів, які перебирають на себе нові ролі – батьків.

Варто відзначити, що упродовж останніх років солістка гурту, Юлія Саніна, почала брати активну участь у різних розважальних шоу. 2016 р. вона була членом журі «Х-фактор», брала участь у шоу «Танці з зірками» (2020), «Маскарад» (2020), «Співають всі» (2021), а також в епізодичних ролях в інших шоу. Ці форми активності спрямовані на підвищення інтересу аудиторії та просування в подальшому завдяки цьому музичного контенту.

Чимало пісень з репертуару гурту «Hardkiss», створені упродовж останніх років, можуть бути віднесені до жанру балади. «Одна з ознак мелодії рок-балади чіткість і лаконічність, для легкого запам'ятовування та відтворення… Причому ці інтонації часто спільні не тільки для так званої масової музики, але й для академічної» [1, 97]. Ознаки рок-балади наявні в композиції «Кораблі», де потужний вокал співачки та драйвовий саунд інструментального супроводу створюють надзвичайне та неповторне враження. Дослідники зазначають, що приналежність до рок-балади може бути визначена через використання типової структури твору. У ній використовують типову композиційну схему, «яку формують вступний розділ, строфа та брідж. В умовах обраного жанру, зазначені композиційні фази мають специфічне вирішення та сприяють хвилеподібному розвитку драматургії» [1, 3].

У піснях з альбому «Жива і не залізна» простежується зростання ліричного начала, яке проявляється на рівні текстів, а також у специфіці аранжування. Драйв наявний у творах, проте його подано в більш м'якому забарвленні. Також у цьому альбомі можна відмітити певні фольклорні елементи, які постають обрамленими авторським текстом. У піснях гурту з цього альбому можна віднайти ознаки готик-року, як, наприклад у пісні «Жива», де змальовано типову символіку та сюжетну лінію, яка притаманна для цього стильового напряму. «Музика, стилістика виконання, музичні композиції гурту поєднали в собі інноваційні технології пісенної творчості з орієнтацією на злободенні соціальні проблеми в суспільстві. Глибинний зміст пісень і неповторне музичне оформлення є цікавим для сучасної молоді, змушуючи її переосмислити, здавалося б, буденні речі» [2, 41].

Родзинкою саунду колективу є вокал Юлії Саніної. Її голос є насиченим, тембрально багатим, охоплює великий вокальний діапазон. Саніна легко оперує голосом у низькому регістрі, який набагато більш виразний, ніж у поп-співачок. В її арсеналі є володіння різними технічними прийомами та принципами звуковидобування. Наприкінці фраз вона часто розфарбовує їх, використовуючи

вібрато, що робить їх більш красивими та виразними. Юлія Саніна доволі часто співає наживо, демонструючи блискучу здібність до оздоблення музичного матеріалу та його варіювання. Проспівуючи один і той самий текст, вона використовує принцип мікродинаміки, внаслідок чого відбувається моделювання фраз. Це своєрідний мікройодлінг, що є вокальним секретом співачки. Також йодлінг Саніна може використовувати як засіб переходу до фальцету від співу в низькому регістрі. Подібна вокальна техніка співачки надає своєрідності звучанню гурту. До того ж серед українських рок-колективів небагато таких, де б головну вокальну партію виконувала жінка.

Здатність до стильової мінливості, охоплення широкого кола тем у композиціях, поєднання англомовного й україномовного репертуару є основними детермінантами творчості гурту «Hardkiss». Їх музичний рівень є доволі високим і таким, що дає змогу гідно представляти українську рок-музику на світовій музичній арені.

Література

1. Вавшко І. В. Музична поетика рок-балади : дис. канд. мистецтвознавства / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2019. 213 с.
2. Савчук Р. Особливості використання музичних композицій гурту «The Hardkiss» у навчально-виховній роботі зі школярами. *Студентський науковий вісник*. № 46. С. 41–43.

Лавренюк Сергій Віталійович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК КІНОПІДПРИЄМНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В УКРАЇНІ

Становлення та розвиток підприємницької діяльності в кінематографі наприкінці XIX початку XX ст., зокрема в Україні, свідчив про те, що численні по суті подвижники, котрі намагалися фільмувати кіносюжети й прагнули їх публічно демонструвати зрідка витримували як економічну, так і творчу конкуренцію. Причин тому кілька: брак коштів, відсутність організаційних здібностей, невміння, а то й небажання займатись водночас творчою і підприємницькою діяльністю в кіно, що передбачає продукування, прокат і демонстрацію фільмової продукції задля отримання прибутку.

Досвід фільмування й показу кінопродукції Альфредом Федецьким, відомим харківським фотографом-підприємцем, виявився невдалим і безперспективним з погляду основних засад продюсерської діяльності. Водночас нагадаємо, що в приміщенні Харківського оперного театру більш ніж тисячному зібранню 1 і 6 грудня 1896 р., він здійснив демонстрацію хронікальних сюжетів, отримавши виключне право на «виготовлення для продажу в Росії плівок негативнопозитивних з різними видами для хронофотографа Демені» [1, 38].

Прикметно, що фотомайстер уперше в Європі використовуючи в кінопроектувальному апараті електричне джерело світла, продемонстрував власні кінострічки, серед яких: «Джигітування козаків 1-го Оренбурзького полку»; «Відхід потяга від харківського вокзалу»; «Катання на Красній площі»; «Хресний хід із Куряжа до Харкова» [1, 42]. Однак досить швидко успішний митець усвідомив неможливість ведення комерційної діяльності. Як зазначає в книзі «Альфред Федецький поет фотографії» В. Мисловський «сеанси в Харкові не окупили затрат на дороговартісне кіновиробництво. Зйомка фільмів не компенсували ні затраченої праці, ні вартості плівки, ні хімікатів на її обробку». Так, як вказує дослідник, «півхвилинний сюжет «Перенесення ікони Озерянської Божої Матері» мав довжину 35 метрів. Фільм такого метражу у 1900 р. коштував виробнику майже 500 карбованців. Одначе в 1896 р. вартість сирої плівки була вищою, відповідно й виробництво фільму обходилось дорожче». До того ж співпрацюючи із фірмою Л. Гомона український піонер кінозйомок зазнав на собі порушення французьким кінопідприємцем угоди про «виключне право», що його придбав А. Федецький на виготовлення для продажу в Росії плівок негативнопозитивних із різними видами для хронофотографа Демені, що не мало наслідків. На переконання вченого, талановитий фотохудожник і кінематографіст-початківець навіть не прагнув захистити свій підприємницький пріоритет, то ж не знайшовши можливості для збуту своїх фільмів, і не отримавши замовлень Л. Гомона, вимушений був цілковито відмовитись від фільмування. У підсумку В. Мисловський переконливо доводить, що кінопідприємницька діяльність А. Федецького не була такою вже невтішною, адже кінозйомки та кіносеанси влаштовувались ним, зокрема, й з рекламною метою, «для забезпечення курентоспроможності свого підприємства» – фотографічного. З іншої сторони дослідник висловлює думку, що «кінематограф був сприйнятий Федецьким як чудове творіння людського розуму. Фінансовий прибуток від нового видовища цікавив його незрівнянно менше, ніж передбачення художньо-зображальних можливостей кіноекрану [1, 49], що й змусило його відмовитись від такого виду підприємницької діяльності.

На противагу А. Федецькому, діяльність Д. Сахненка – піонера кіновиробництва на теренах України в місті Катеринославі слід вважати більш успішною. Будучи кореспондентом фірми «Пате» в Україні у 1908–1911 рр., кмітливий механік-самоук спершу (одержавши від «представника французької фірми знімальний апарат і декілька коробок кіноплівки» [2]), лише фільмував хронікальні події Катеринослава, представлені як триптих: «Прибуття до міста імператора Миколи II 31 січня 1915 року», «Революційні події лютого 1917 року в Катеринославі», «Дніпро», проте згодом здібний хронікер створює вже власне кінотовариство, вдаючись передовсім до виробництва ігрового кіно. Заснувати Південноросійське кінематографічне товариство (разом з комерсантом Шукліним) «Шуклін, Сахненко і К° «Батьківщина» йому вдалось завдяки обставинам, про які йдеться в роботі М. Чабана «Піонер українського кіно Данило Сахненко». Автор зазначає, що катеринославський кореспондент «Пате» працював настільки успішно що невдовзі одержав листа, у якому повідомлялось, що вартість надісланого за ним кіноматеріалу покривала вартість кіноапарата. Це і давало

підстави передати йому компанією «Пате» кіноапарат у власність. То ж саме знімальна камера «Пате» і стала внеском Д. Сахненка в справу акціонерного товариства, тоді як пайовики, стверджує дослідник, «вкладаючи в справу своє майно й гроші, не без підстав сподівалися швидко розбагатіти. Вони вірили в «золоті руки» мандриківського парубка Данила Сахненка, кореспондента фірми Пате», а ще в його підприємницький хист [2].

Фільмуючи в співпраці з театральною трупою М. Садовського фільми «Наймичка», «Наталка Полтавка», а згодом і такі великі постановочні проєкти як «Облога Запоріжжя», «Любов Андрія» (за «Тарасом Бульбою» М. Гоголя), «Полтава» й інші Д. Сахненко виконує не лише виробничо-організаційні функції, а й творчі. Як зазначає М. Чабан у перше десятиліття ХХ ст. «кінорежисерів у сучасному розумінні не було. Тож головною творчою силою й керівником зйомок виступав власник таємниць кіноапарата Сахненко. Знімаючи, він водночас командував своєму помічникові або вільному від зйомки акторові, що стояв поруч з апаратом, і той, передаючи команди оператора, лементував: біжіть, падайте, вмирайте!» [2].

У підсумку зазначимо, що короткий екскурс в історію кінопідприємницької діяльності підтверджує той факт, що продюсерська діяльність передбачає багатовекторність реалізації особистості як у творчому відношенні, так і організаційно-управлінському.

Література

1. Мислављський В. Альфред Федецький поет фотографії. Харків : Фактор, 2010. 216 с.
2. Чабан М. Піонер українського кіно Данило Сахненко. Дніпропетровськ : ДОУНБ, 2010. 60 с. URL: https:// www. libr.dp.ua/kray_face_sakhnenko.html (дата зверн. 06.06.2021).

Бабій Ілона,
студентка кафедри арт-менеджменту та івент-технологій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СОЦІАЛЬНА ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ ЯК ЛАКМУС ЗРІЛОСТІ СУСПІЛЬСТВА

Сьогодні в Україні є запит на політичні, економічні та соціокультурні зміни. Але наша держава істотно відчуває тиск на теперішній стан речей чинників глобалізму та споживацтва: вони мимоволі змушують індивіда звикати до думки, що найкраща життєва стратегія плисти за течією. Така світоглядна демаркація позначається на всьому – починаючи від невибагливості пересічного індивіда до згубної інфантильності політиків та управлінців під час прийняття доленосних рішень. Надія на порятунок жевріє завдяки накопиченому впродовж тисячоліть культурно-цивілізаційному капіталу. Нині відбуваються реформи в галузях охорони здоров'я, освіти, державного управління тощо. Такі зміни відбуваються і у сфері культури та креативних індустрій і чи реальні позитивні зміни відбудуться – це соціальна відповідальність кожного.

Усі ми на планеті Земля взаємозалежні, відповідає кожен! Іноді дії однієї людини можуть змінити хід історії, спровокувати справжні катаклізми або навпаки привести до великих відкриттів.

У працях Платона представлено подвійний характер відповідальності: моральна відповідальність і відповідальність перед законом, котра трансформується у відповідальність за його порушення. Відтак ідеться про два аспекти – позитивний (моральна відповідальність перед суспільством, державою) та негативний (відповідальність, що її людина зазнає у випадку порушення встановлених норм) [3, 8].

Наприклад, аварія на Чорнобильській АЕС, рішення лише однієї людини стало початком великої трагедії, саме через нерозуміння соціальної відповідальності радіоактивна хмара пішла на всю Європу, ніхто не міг подумати, що цілий континент може постраждати від рішення однієї людини. Так само як безконтрольність дітей і молоді в сучасному суспільстві – обписані під'їзди, стіни споруджень, невігластво, суспільний вандалізм. Усе це наслідних суспільної безвідповідальності.

У комплексі різноманітних змін в українському суспільстві набирає сили трансформація структури традиційних цінностей. Кожна людина долучається до ціннісної системи суспільства в процесі соціалізації, тобто формування особистості за певними соціальними правилами, зразками, цінностями. На жаль, відповідальність як моральна цінність суттєво втратила свої позиції впродовж кризових 90-х рр. XX ст. та бурхливого початку XXI ст. І саме зараз соціальна відповідальність має стати індикатором і водночас ефективним інструментом реалізації суспільних цінностей у життєдіяльності людини, відображаючи рівень її громадянської зрілості та моральності [1, 40].

Питання соціальної відповідальності стають усе більш актуальними щороку у зв'язку з низкою причин, серед яких найважливішими є: глобалізація економічного простору, інтелектуалізація виробництва, соціалізація трудових відносин, зростання техногенних та екологічних катастроф. Соціальна відповідальність – це комплексна і динамічна система цінностей, що визначає діяльність усіх учасників соціальних дій.

Соціальна відповідальність громадянина виражається в активній життєвій позиції, у максимальному розкритті свого творчого потенціалу, дотриманні норм соціальної етики в стосунках з іншими людьми, з державою, з природою, у свідомій передачі громадянином частини доходів (у вигляді податків) на суспільні потреби [2, 41].

Соціальна відповідальність має певні ступені розвитку. Наприклад, людина може бути законослухняною, старанно працювати, виконувати всі свої обов'язки в різних сферах життя, таку людину можна вважати соціально відповідальною. Але є ще інший рівень, коли людина свідомо робить добрі справи – займається волонтерством чи благодійною діяльністю, дбає, береже та відновлює природу, допомагає ближнім.

Соціальну відповідальність поділяють на такі види: моральна відповідальність (порушення звичаїв, традицій і культурних норм), політична відповідальність (порушення норм, встановлених суспільством стосовно політичних діячів),

корпоративна відповідальність (порушення корпоративної культури та норм, встановлених всередині певної організації), релігійна відповідальність (порушення норм, заснованих на релігійних культах і вірі в Бога). Усі ці види соціальної відповідальності мають так званий пасивний характер, оскільки для порушників не передбачено ніякого примусового впливу. На відміну від зазначених вище видів, існує правова відповідальність, яка настає у випадку порушення норм державно-організованого права. Вона має активний характер, оскільки передбачає активний психологічний вплив на порушника аж до застосування примусового фізичного впливу [4, 13].

Саме рівень зрілості суспільства вказує на те, на скільки воно є соціально-відповідальним. Завдяки принципам соціальної відповідальності ми можемо визначити на скільки суспільство є зрілим. До основних принципів належать:

– підзвітність (організація повинна звітувати про рівень впливу їхньої діяльності на навколишнє середовище та суспільство);

– прозорість (означає те, що суб'єкти господарської діяльності повинні бути відкритими під час їх рішень і діяльності, але це не розповсюджується на дії, які можуть порушити правові норми, тобто розкриття конфіденційної інформації чи інформації, яка захищена законом);

– гуманність (визнання прав людини, зазначених у Всесвітній декларації з прав людини);

– поміркованість у прийнятті рішень (адекватне оцінювання наслідків прийнятих рішень);

– патріотизм (вказує на цінність Батьківщини);

– відчуття обов'язків (моральні зобов'язання, які людина виконує з почуттям совісті);

– працелюбність (позитивне ставлення до процесу трудової діяльності);

– творча спрямованість (творча ініціатива);

– духовність (розвиток духовних задатків людини) [5, 16].

Ціннісні орієнтації являються лакмусом зрілості особистості, показником духовного багатства та здатності перетворювати суспільство. Тобто для того, щоб людина була соціально-відповідальною, необхідно змалечку розвинути в неї відчуття цінностей. Наразі ми чимало бачимо неконтрольованих дітей і молодь, яким не прививали моральних принципів, почуття поваги, співчуття, взаєморозуміння, вони є безвідповідальними і не знають, що їхні дії можуть впливати на суспільство та довкілля. Але ще страшнішим є те, якщо вони це розуміють і навмисно завдають шкоди. Такі люди зазвичай виростають без відчуття совісті та співчуття, вони стають нервовими та дратівливими. Тому кожен з нас має піклуватися про ближнього, прививати одне одному відчуття соціальної відповідальності, адже саме це є ознакою зрілості суспільства.

Література

1. Грішнова О. А. Соціально-економічні та демографічні наслідки системної кризи в Україні та шляхи їх подолання // Соціальна відповідальність у контексті подолання системної кризи в Україні. Київ : Київ. нац. ун-т ім. Т. Г. Шевченка, 2011. С. 40.

2. Грішнова О. А. Соціально-економічні та демографічні наслідки системної кризи в Україні та шляхи їх подолання // Соціальна відповідальність у контексті подолання системної кризи в Україні. Київ : Київ. нац. ун-т ім. Т. Г. Шевченка, 2011. С. 41.
3. Охріменко О. О., Іванова Т. В. Соціальна відповідальність // Наукові підходи до визначення сутності соціальної відповідальності : навч. посіб. Київ : НТУ України «Київ. політех. ін-т», 2015. С. 8.
4. Охріменко О. О., Іванова Т. В. Соціальна відповідальність // Наукові підходи до визначення сутності соціальної відповідальності : навч. посіб. Київ : НТУ України «Київ. політех. ін-т», 2015. С. 13.
5. Охріменко О. О., Іванова Т. В. Соціальна відповідальність // Наукові підходи до визначення сутності соціальної відповідальності : навч. посіб. Київ : НТУ України «Київ. політех. ін-т», 2015. С. 16.

Козловська Марина Вікторівна,
здобувачка Київського університету культури і мистецтв

СВЯТКОВІ ВИДОВИЩА Й ЕТНОКУЛЬТУРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ: ОСНОВНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ СПІВВІДНОШЕНЬ

Сучасні наукові дослідження святкової культури та її складників варіюють від досліджень святково-обрядової культури регіонів, її ролі у регенерації та конституції ідентичності місця, зокрема як туристичної дестинації, до її значення у формуванні колективної приналежності, соціальної згуртованості, а також відповідних екзистенційних вимірів.

Тому в дослідженні ролі свята та святкових видовищ у формуванні етнокультурної ідентичності насамперед варто останню розглядати як мінімум у двох конфігуративних масштабних вимірах – територіальному й особистісному.

По-перше, святкові заходи і видовища стають своєрідними ритуалами підтримки колективної пам'яті й ідентичності. Ритуал як візуальне та просторове оповідання діє як потужна мнемоніка для території в соціальному і просторовому відношенні, створює унікальну розповідь, яка забезпечує доступ до просторових історій, набуття історії місць. Так відбувається відродження зв'язку між територіальною формою, людьми та пам'яттю.

По-друге, святкові заходи з нагоди офіційних державних свят можуть стати соціокультурними конструкціями, створеними для досягнення ідеологічних цілей. Наприклад, як паради в СРСР на честь святкування Дня Перемоги, річниці Жовтневої революції 1917 р. й ін. Переплетення реального та легендарного досвіду під час такого параду – це видовище, яке перетворює повсякденний досвід на досвід, у якому розігруються альтернативні образи. І не лише громади, а й відповідної території, яка на час святкування перетворюється в абсолютно непізнаваний простір. Так святковий ритуал сприяє формуванню образу території, що вбудований у різні формальні та неформальні соціально-просторові процеси та практики.

Відтак щорічно громадські простори, переважно в історичному центрі, трансформуються, щоб умістити велику кількість людей. Тому різні тактики,

задіяні в створенні такого тимчасового видовища, створюють потужні територіальні образи та суспільні простори, які поступово розширюються завдяки святковому ритуалу й уявою про необхідні умови для його реалізації [3].

Отже, святкові видовища – це насамперед важливі громадські заходи, що виражають історичні традиції та уподобання спільноти, а також формують місцеву общинну ідентичність, а в результаті – особливу соціокультурну державну ідентичність.

Крім того, в умовах комодифікації культурних практик святкові заходи стають формами товару, що приносить у співтовариство і соціальні, і культурні, й економічні вигоди. Недарма їх так активно використовують і пропагують не лише уряд, а й місцеві громади, місцева влада, різноманітні організації та громадяни як представники місцевих спільнот, розташованих у певному місці. Так святкові видовища стають популярним інструментом не лише для ініціювання творчого потенціалу громади, а й для заохочення її спільної участі з метою економічного оновлення території та підвищення добробуту.

Аналізуючи досвід учасників, зокрема туристів, які беруть активну участь у фестивалях, дослідники дійшли результатів, які суперечать усталеній думці про такі комерційні пам'ятки нематеріальної спадщини як про щось виключно «видовищне» або «недостовірне». Так, низка учасників фестивалів стають постійними відвідувачами, які досить серйозно відносяться до своєї участі в них. Центральну роль у розумінні досвіду постійних відвідувачів фестивалів відіграє ідея екзистенційної автентичності як результат внутрішньоособистісної автентичності й автентичності міжособистісної. Вона стає засобом досягнення загострених тілесних відчуттів, самовираження, відновлення чи реконструкції відчуття бажаного «я», а також розвитку автентичних міжсуб'єктних відносин [2].

Водночас низка дослідників попереджає, що святкові видовища також можуть стати майданчиком, на якому легко можна відіграти гегемоністські практики або в ігровій формі поставити під сумнів чи заперечити поняття ідентичності, спільності та приналежності (M. Duffy). Так, під час облаштування відповідних територій під популярні туристичні дестинації за рахунок використання нематеріальної культурної спадщини, до якої відносять свята, можливе нівелювання національної самобутності та привнесення стандартизованих і уніфікованих культурних практик з метою розширення кількості споживачів турпродукту, що поступово трансформує традиційну нематеріальну культуру дестинації під впливом нової системи споживчих цінностей і споживчих переваг. Це також може викликати невдоволення таким станом речей місцевого населення, яке дотримується аутентичних поглядів [1].

Література

1. Карпова Г., Хорева Л. Коммодификация нематериального культурного наследия в системе услуг культурного туризма. Сервис в России и за рубежом. 2016. Т. 10. № 9 (70). С. 6–14.

2. Kim H., Jamal T. Touristic quest for existential authenticity. Annals of Tourism Research. Vol. 34, Is. 1. 2007. P. 181–201.

3. Krishnamurthy S. Rituals and the participation of urban form: Informal and formal image making processes City. Culture and Society, 2016. URL: https://www.rc21.org/en/wp-content/uploads/2014/12/B1-Krishnamurthy.pdf.

Секція 5. ВИЗНАЧНІ ДІЯЧІ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В ДІАСПОРІ

Личковах Володимир Анатолійович,
доктор філософських наук, професор,
професор кафедри культурології та міжкультурних комунікацій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ІДЕЇ ЕТНОКУЛЬТУРНОГО РЕНЕСАНСУ УКРАЇНИ У ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО

Микола Хвильовий у памфлеті «Україна чи Малоросія?» і висуває концепцію *національного ренесансу в геокультурних і соціопсихологічних координатах* «Європа»–«Росія»–«Азія». Слід зауважити, що тут йдеться не стільки про реальні історико-політичні обшири, скільки ідеальні топографічні одиниці. Під впливом ідей М. Данилевського й О. Шпенглера теоретик нової української літератури шукає її місце в духовно-історичних процесах, у психологічних та естетичних характеристиках самоідентифікації нації та національного духу культури, – української «культурної душі», що має «європейські» витоки й «азіатський» пафос пробудження від сонця на Сході.

Обґрунтовуючи гасло «Геть від Москви!», М. Хвильовий вважає не стільки політичний сепаратизм, скільки *естетичну автономію*. У памфлеті «Україна чи Малоросія?» йдеться про спротив «міщанським» традиціям літературної Росії з її «смєновєховським» міщанством, етнографічною балаканиною, літературщиною, декадансом, реакцією, що породжують графоманію 20-х рр. У поле критики від «буйної відродженської натури» попадають Гладков, Пільняк, Еренбург, Шкловський, О. Толстой і навіть М. Горький. На думку М. Хвильового, пореволюційна і непманівська Москва стала «центром літературного міщанства», що спирається на «богоіскательство», теософію, порнографію, розчарування. Та й велика російська література має в цілому «пасивно-песимістичний» характер (у т. ч. Л. Толстой), пов'язаний з образами «лишних людей», «мечтателей», «нытиков», з пасивним християнським дуалізмом [1, 601]. На питання, чому ми не радимо українським письменникам орієнтуватися на московське мистецтво, теоретик ВАПЛІТЕ відповідає, що російська література, не переживши пафосу капіталістичного будівництва, не змогла утворити «позитивного світовідношення» [1, 602]. Тобто, російська культурна душа є далекою від «психологічної Європи», а тому відтворює в літературі просвітянство і псевдокласицизм, у ліпшому разі – слов'янофільство і месіанізм. Відтак «розбити московський месіанізм – одкрити семафор для експресу радісної творчості» [1, 603].

Отже, українській літературі ідеологічно є ближчою стара західноєвропейська література (від Лесінга, Шілера, Гете до Бальзака і Золя), культурна душа «психологічної Європи». Говорячи про «Європу» як певний тип культурного чинника в історичному процесі, М. Хвильовий має на увазі *дух активізму* домефістофелівського Фауста, що шукає революційні методи пізнання, мистецтва, творчості, несумісні з духовною смертю як в декадансі, так і в просвітянському міщанстві. Це Європа Гете, Лесінга, Гегеля, а не Шпенглера!

«Сутінки Європи» генерують очікування «сонця» на Сході, смерть Фауста відродить «рапсодії і саги Рамаяни» [1, 613].

М. Хвильовий висуває парадоксальне положення, що «психологічну Європу» можна зв'язати зі Сходом. Свою концепцію «азіатського ренесансу» він розбудовує на засадах «теорії циклів» М. Данилевського й О. Шпенглера, але з урахуванням марксистського формаційного підходу, «у плані матеріалістичної каузальності». Використовуючи методологію історичного матеріалізму, український теоретик нової культури, аналізуючи основні історичні типи «культурної душі» суспільно-економічних формацій, доходить до ідеї «азіатського відродження», тісно пов'язаного з більшовизмом [1, 615]. Будучи представником національного ренесансу, можливо на шляху до соціалізму, М. Хвильовий вважає, що західноєвропейське населення не спроможне «підняти новий, пролетарський культурно-історичний тип світовідношення, бо знаходиться в стані «духовної імпотенції»». Тому «Азія знову виходить на широку історичну дорогу» [1, 613]. До речі, і О. Шпенглер, описуючи занепад Європи через розпад «фаустівської душі» культури, передрікає появу нової культурної душі («русько-сибірської») на широких євразійських просторах. Але під «Азією» М. Хвильовий розуміє радше психологічну категорію, той *соціальний пафос*, що пов'язується з романтикою вітаїзму в мистецтві та літературі.

«Оазою» азіатського ренесансу, на думку теоретика «активного романтизму», є *Україна*. Як євразійська країна, вона є «авангардом» нового культурно-історичного типу. Саме українські лицарі-козаки є предтечею «азіатських конкістадорів», які водночас є і «західниками», що породжує прекрасну поезію революції в українській музиці слова. Відтак в українському мистецтві починається період «бурі і натиску», а українське культурне відродження перевіряє свої можливості на античній культурі та Ренесансі, як то чинять вітчизняні «неокласики». Крім того, «ми вже все маємо – і буйні фарби Петрицького, і конструктивну чіткість Мелера, і прекрасні звуки Вериківського, і незрівнянну поезію Тичини, Рильського і надзвичайного Курбаса, і… і… і…» [1, 621].

Показово, що і культурний ренесанс тієї самої Росії пов'язується М. Хвильовим з «атмосферою весни» колись пригноблених народів імперії. Для спільного духовного розквіту необхідна відповідна «культурна атмосфера», яка може скластися «під блакитним небом південно-східної республіки комун» – в Україні. У літературно-мистецькій справі вже існує колективний ідеологічно-пролетарський центр – ВАПЛІТЕ – з його установкою на марксистську естетику. Так у надрах «хвильовизму» визрівала ідея організації радянських соціалістичних письменників, але, на відміну від уніфікаційних канонів соцреалізму, на засадах «анархічної конкуренції», зокрема «здорового суперництва» з російською літературою.

І все ж таки основний пафос естетики М. Хвильового спрямований проти феноменів *«енка» та «європенка»* в новій українській літературі й мистецтві. Виборюючи позиції національного відродження в умовах єдності українізації та європеїзації, ідеолог і теоретик ВАПЛІТЕ нещадно критикує соціокультурні явища «позадницького типу», зокрема епігонів «просвітянства», яке є антитезою

до «психологічної Європи». Колись прогресивне народництво і просвітительство в добу модернізації етнокультури перероджуються в «політику дрібної буржуазії», переносячи «куркульську» психологію в селянський масовізм «Просвіти». З погляду соціокультурної та літературно-образної типології це викликає появу «Енка» («N-ко» в Є. Маланюка) з його псевдонаціональною і квазіукраїнською свідомістю та поведінкою, ментальністю та культурою. У своїй, може, підсвідомій сутності Енко – це зросійщений тип «хохла», «малоросіянина», «провінціала». Незважаючи на свої зовнішні етнографічні атрибути й народницькі уподобання, «енківщина» насправді має маскарадний, оперетковий, у принципі, «ігровий» характер. Вона лише демонструє удаване «українство», будучи геть позбавленою автентичного національного духу, мужнього, сильного, романтично-вольового характеру козаків-«конкістадорів», які і є, перш за все, – справжні «західники» [1, 679]. Водночас нова українська, пролетарська література, що ґрунтується на ідеях та ідеалах марксизму, відповідає якраз духові героїчного часу, адже марксизм, на думку М. Хвильового, ніколи не цурався «здорової романтики», хоча і спирається на реальну політику «без сентиментів», а не «народницький сахарин».

Так само і «європенко» – «сатана в бочці». Будучи народженням зросійщеної розляпаної психіки, «європенківщина» постає новомодним соціокультурним і мистецько-літературним явищем, яке теж має псевдоцивілізаційний характер. Всупереч «фаустівській» культурній душі Європи з її ренесансним оптимізмом і романтичною революційністю, європенко-літератори України позадницьки наслідують модерний європейський чи московський декаданс, невластиво для української козацької душі відтворюють занепадницький дух песимізму. «Європенківське» наслідування є мавпячим, вторинним, «секондхендним», бо орієнтується не на дантівсько-фаустівські традиції «дійсної» Європи, а на дерев'яно-картонну гігантоманію плужанського анальфабетизму [1, 516]. Причому феномен «європенка» характерний як для України, так і Росії. Існуючи і там, і там у формі «московських задрипанок», він виявляється через графоманію псевдо-червоної публіцистики, коли «хатянство» еволюціонує в «радянство».

Відтак, «енко» і «європенко» доповнюють один одного як два різнокольорових сатани з однієї бочки. У їхній естетиці жалюгідного епігонства М. Хвильовий побачив ідейне об'єднання «безсмертного куркуля» і міського міщанства, тобто масовізму і «липового оптимізму». Цим естетичним девіаціям теоретик ВАПЛІТЕ протиставляє проєкт синтезу європейського активізму і східного відродження, що тісно пов'язано з українським «більшовизмом» у мистецтві та літературі. Спираючись на ідеї соціалізму в естетиці (від Ф. Меринга до Г. Плеханова) він бачить майбутнє українського мистецтва і літератури в служінні революційному класу як «класу для людства».

Микола Хвильовий – фундатор етноренесансної естетики в Україні. З погляду її мистецьких ідентифікацій для художнього творення героїчної епохи тут необхідна *романтика вітаїзму* – активно-творча одухотворено-відроджувальна форма мистецького світовідчуття [2, 112]. У своїй революційно-романтичній суті така характеристика нової художньої стилістики

естетично передрікає появу нового методу і стилю соціалістичного реалізму, а в наші дні – відродження етнокультури, бурхливого розвитку української естетики етнонаціонального Ренесансу на засадах відповідних ідентифікацій у мистецтві.

Література

1. Хвильовий М. Україна чи Малоросія? // Твори у 2-х т. Том. 2. Київ, 1990. С. 576–621.
2. Шейко В., Лєвіна В. Філософія української національної ідеї та Микола Хвильовий: історико-культурологічний аспект. Київ, 2010. 204.

Овчарук Ольга Володимирівна,
доктор культурології, професор,
в. о. завідувачки кафедри культурології
та міжкультурних комунікацій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СВІТОГЛЯДНІ ЗАСАДИ УКРАЇНСТВА В КУЛЬТУР-ФІЛОСОФСЬКІЙ СПАДЩИНІ ІВАНА МІРЧУКА

Відомим речником культурної приналежності України до Заходу, через спільні світоглядні позиції, був Іван Мірчук – видатний український філософ, історик культури, громадський діяч, професор і ректор Українського вільного університету (1947–1948, 1950–1955-ті, 1956–1961-ті рр.). Праці вченого: «Вступ до філософії» (Мюнхен, 2006) [1], «Г. С. Сковорода. Замітки до історії української культури» (Прага, 1925) [2], «Естетика» (Мюнхен, 2003) [3], «Напрямки української культури» (Мюнхен, 2003) [4], які неодноразово видавали та перевидавали за кордоном і поступово повертаються на Батьківщину, дадуть змогу відновити традиції українського філософування, простежити засади формування та розвитку української культурологічної думки.

У праці «Світогляд українського народу: спроба характеристики» (Прага, 1942) [5] вчений визначає філософію як науку про світогляд і розглядає Україну як цивілізаційне пограниччя, яким пролягає культурний кордон між Заходом і Сходом. Тому саме в сприйнятті світу українцями філософ вбачав, окрім проявів національної вдачі, риси одночасно західного та східного світоглядів. Вказуючи на національний характер філософії та її роль у пізнанні національного світогляду, вчений зазначає, що українська філософія, так само як і російська, польська або чеська філософія, у протилежність до західнонімецького мислення, це – філософія життя. Її ціль – шукання життєвої правди, її суть – ніколи не знаходити свого вислову в чистій абстракції, у безінтересовім пізнанні речей,

її прагнення – виявитися практично в чуттєво-релігійному наставленні життя, в етичному ладі, у роз'ясненні світових подій. Водночас особливості українського світосприйняття, вважав Мірчук, виразно простежуються в порівнянні його із західним (насамперед з німецьким) і російським світоглядами.

Німецькій свідомості, зазначає філософ, притаманна ґрунтовність, дисципліна, системність і віра в силу розуму. Загалом, європейське мислення на відміну від античності спирається на індивідуальну свідомість і має своїм вихідним пунктом суверенну особистість. На противагу цьому характерною рисою російського світогляду є виразна байдужість до виявів власного «Я» та захоплення своєрідним духовним колективізмом. І якщо для західної свідомості засадничою цінністю є особиста свобода, то «сутність, провідна засада «русского мира» – це примус, що виходить від зверхньої влади як органу Божої волі» [5, 46].

Українцям, на думку І. Мірчука, властива саме європейська, індивідуалістична настанова, адже їхнє духовне життя, розуміння суспільного ладу, моралі, права та практичної діяльності теж виходить із поняття вільної, самодостатньої особистості. Тож вони завжди негативно сприймають будь-яке підпорядкування особи чи обмеження прав – навіть у громадських інтересах. Унаслідок цього, наголошує філософ, в Україні радянська влада наразилася на масовий, затятий опір: «Колективістичні експерименти, які проводили Совіти й приносили мільйони людських жертв, найкраще свідчать про те, що зроблене урядом в самій Росії не стрічало великого спротиву, тоді як український селянин готовий був вести боротьбу на життя й смерть за збереження приватної власності як підстави західної культури» [5, 107].

Крім індивідуалізму, серед особливостей ментальних характеристик української людини, на думку мислителя, вирізняється прагнення до єдності зі світом природи, внутрішній зв'язок із власною землею, що спричинений тисячолітньою інтимною сполукою зі скибою, ґрунтом, ріллею, чорноземом, природою, а відтак з усією місцевістю, зі звичним краєвидом, з оцим-то призначеним долею простором. Оскільки український народ – виразно селянський, що протягом століття втратив на користь сусідів провідну верству шляхти, то з різних історичних причин не зміг витворити в містах сильного власного міщанства, а інтелігенція як духовний проповідник народу вийшла здебільшого із селян.

В основі українського світогляду лежить виразна ідеалістична риса. Ідеалістичний світогляд спирається виключно на свідомості й старається звести всі явища цього світу до психічних елементів. Наше «Я» творить зображення без зовнішніх причин тільки з власної ініціативи, що відповідно пов'язані між собою та складаються як картина цього світу. Але не тут місце говорити про ідеалізм у розумінні теорії пізнання. Українці так само, як і інші слов'янські народи не показують свого великого зацікавлення для теоретичних міркувань та абстрактних спекуляцій, а натомість тим сильніше звертають увагу на ділянку практичної філософії та питання етики. Ідеалістичне настановлення українців проявляється головним чином у тому, що всіма їхніми думками та вчинками керують не загальні категорії розуму, а перш за все суб'єктивні

чинники, що мають своє джерело в почуванні та волі. Отже, не об'єктивна правда, якою вона представляється нашим очам, а правда з сильними домішками фантазії, правда така, якою ми хочемо її мати, творити підставу наших рішень і вчинків [5, 120].

В інтерпретації І. Мірчука, українському суспільству швидше властивий культурний, ніж цивілізаційний шлях розвитку. «Усі результати цивілізації, міряючи людською мірою грандіозні, а в порівнянні з остаточною ціллю – мізерні – вона не є навіть певна осягнених успіхів… Якщо ми підемо культурним шляхом і наше відношення до світу опремо не на силі, а на почуваннях любові до цілого буття, на почуваннях єдності з природою і на розумінні її процесів, у цілком відмінному світлі представляться нам тоді особисті невдачі, нещастя, а навіть і смерть. Індивідуальні болі виглядають як … моментні феномени, для особистого життя може навіть катастрофічні, які однак є конче потрібні для нормального функціонування цього безконечного організму – космосу» [5, 128].

Однак, усі ці, такі привабливі, складники українського світогляду, застерігає І. Мірчук, можуть стати небезпечними для історичної долі нації. «Надмірний ідеалізм, що цілком не враховує вимоги дійсності, а також непогамований індивідуалізм, який відкидає будь-який авторитет, заперечує значення традиції, а власні інтереси ставить вище від добра спільноти, перевага чуттєвості над розсудком – усе це, на загал беручи, тяжкі хвороби, які за несприятливих умов можуть привести до катастрофи» [5, 142].

Таким чином, наукова спадщина Івана Мірчука є складником культур-філософського дискурсу, який розгортався у європейському гуманітарному просторі завдяки інтелектуальними зусиллями українських вчених – філософів, істориків, істориків культури, етнопсихологів, культурологів. Необхідність збереження колективної ідентичності української діаспори як духовного центру України в зарубіжжі сприяло структуруванню діаспори як самодостатнього соціокультурного інституту, актуалізувало необхідність самоідентифікації українців в умовах полікультурного соціального середовища. Смисловим осердям філософсько-культурологічних роздумів українських мислителів стало поняття персони та персонального Я, що розглядалося крізь призму не тільки індивідуального Я, але також і Я колективного, зокрема етнічного та національного. Виходячи з цього, духовний світ того чи іншого народу, на думку вчених, може бути репрезентований окремими його представниками, які акумулюють у собі дух тієї чи іншої епохи.

На тлі формування різноманітних концепцій становлення нації, тісно пов'язаних з проблемами національно-культурної ідентичності як онтологічних засад процесів самотворення та самоствердження, у науковому доробку української діаспори відбувся перегляд багатьох засадничих положень у розумінні універсального та загального, загальнолюдського й особистісно-індивідуального, особистісно-національного тощо. Це уможливило ототожнення людини та її особистісної діяльності з процесом культуротворення в рамках як всієї культури, так і культури діаспорної, із якою особистість себе ідентифікує.

Література

1. Мірчук І. Вступ до філософії / ред. І. Шафовал. Мюнхен : Ukrainische Freie Universität, 2006. 373 с.
2. Мірчук І. Г. С. Сковорода. Замітки до історії української культури. Прага : Вид-во укр. істо.-філософ. тов-ва в Празі. Держ. друк-ня, 1925. 21 с.
3. Мірчук І. Естетика / ред., перед. І. Шафовал. Мюнхен : Ukrainische Freie Universität, 2003. 108 с.
4. Мірчук І. Напрямки української культури. Мюнхен : [б. в.], 2003. 53 с.
5. Мірчук І. Світогляд українського народу: спроба характеристики. Прага : Накл. УВУ в Празі, 1942. 243 с.

Бобул Іван Васильович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
народний артист України

ВАСИЛЬ ПОПАДЮК ЯК ПРЕДСТАВНИК КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Одним з найвідоміших і яскравих представників мистецтва української діаспори початку XXI ст. є Василь Попадюк, який з 2003 р. мешкає в Канаді.

Музикант народився 1966 р. в місті Львові в мистецькій родині, мати – хореограф, а батько – відомий сопілкар Василь Попадюк, що працював у нині Національному заслуженому академічному українському народному хорі України імені Григорія Верьовки та був художнім керівником фольклорного ансамблю «Троїсті музики» [2, 372]. Після навчання в Київський консерваторії імені П. Чайковського та Львівській музичній академії імені М. Лисенка працює в різних ансамблях і театрах. На початку 2000-х переїжджає за кордон, однак активно продовжує гастролювати в Україні та за її межами.

Творчість митця охоплює різні напрями діяльності, а саме: сольну виконавську діяльність і художнє керівництво ансамблю «Papa Duke», з яким музикант виступає на міжнародних музичних, фольклорних і джазових фестивалях. У гурті, окрім В. Попадюка, грає піаніст Стен Фомін, гітарист Елмер Феррер, басист Жуан Пабло й ударник Амхед Мітчелл [3]. В останні роки вони виступали хедлайнерами на фестивалях Harbourfront, the Burlington Jazz & Blues fest, разом із Софі Мідман на фестивалі в Монреалі. 1999 р. записав низку музичних і DVD альбомів, де представлено інструментальні композиції, що охоплюють різні музичні стилі: Ablaze (1999), Ten Thousand Miles (2001), Vasyl Popadiuk (2004), Papa Duke & Vasyl Popadiuk (2006), Live DVD: Montreal Jazz Festival (2007), Live DVD: One Night in Montreal (2010), Violuminosity (2012) та ін. [3].

Також Василь Попадюк як віртуоз-скрипаль активно співпрацює з провідними композиторами, музикантами та виконавцями сучасності, зокрема з британським рок-вокалістом, композитором Ян Гілланом, канадським гітаристом Джессі Кук та ін. [3].

На думку доктора мистецтвознавства, професора Ганни Карась, творчість Василя Попадюка втілює в собі синтез фольклору, академічної музики й інших стилів. Зокрема, у статті «Василь Попадюк» українська дослідниця пише: «У виконавстві Попадюка переплелися класична музика, гуцульський, циганський, румунський, угорський фольклор, поп-музика та джаз» [1, 371]. Сам В. Попадюк зазначає, що його гурт працює в стилі «Gypsy World Fusion» з класичними, латиноамериканськими та джазовими відтінками [3]. Ця полістилістика відобразилась у його співпраці з такими театрами, як Державний циганський театр «Романс», Театрі музики народів світу В. Назарова й ін.

Література

1. Карась Г. Попадюк Василь Васильович // Українська музична енциклопедія. Київ : ІМФЕ. 2018. Т. 5. С. 371. URL: http: //www.etnolog.org.ua /pdf/stories /dovidkovi/2018/ume5.pdf
2. Семененко Н. Попадюк Василь Іванович // Українська музична енциклопедія. Київ : ІМФЕ. 2018. Т. 5. С. 372. URL: http://www.etnolog.org.ua/pdf /stories/dovidkovi/2018/ume5.pdf
3. Vasyl Popadiuk Papa Duke: official site. URL: https://www.vasylpopadiuk.com/

Урсу Наталія Олексіївна,
доктор мистецтвознавства, професор,
Гуцул Іван Андрійович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Підгурний Іван Станіславович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка

ЮРІЙ ШУЛЬМІНСЬКИЙ – АРХІТЕКТОР, ВЧЕНИЙ, КУЛЬТУРНИЙ ДІЯЧ

Для періоду другої половини XIX – початку XX ст. притаманна консолідація культурно-мистецьких представників українського відродження в центрах, котрі славилися своїми давніми історичними та художніми традиціями. Аналогічні процеси відбувалися на землях Кам'янеччини. Вони пробуджували інтерес до народної творчості, виникнення художніх навчальних закладів, прагнення віднайти національне обличчя на тлі історизму. Неабияке місце у формуванні творчих особистостей краю відіграли громадські інституції, товариства та мистецькі об'єднання, образотворча освіта, музейна справа та її складник – виставкова діяльність. Значну роль у культурному житті краю відігравали й окремі особистості.

Так, 17 травня 1920 р. в Кам'янці-Подільському в родині відомих кам'янецьких діячів Олександра Шульмінського (1862–1944) й Олімпіади Пащенко (1879–1972) народився син Юрій (іл. 1). О. Пащенко (Шульмінська) – знаменита освітня та громадська діячка часів УНР. Її життя було тісно пов'язане з Кам'янцем-Подільським. Тут вона закінчила Маріїнську гімназію (1896), була членом міської Думи (очолювала українську фракцію), на засіданні якої 4 січня 1918 р. ініціювала питання заснування в Кам'янці українського університету,

стала секретарем університетської комісії, очолювала Кам'янецьку повітову (земську) управу, була членом (з 1906) Подільської «Просвіти» [2].

Його старший брат Станіслав народився 10 липня 1894 р. в Одесі [6, 30]. Будинок, де мешкала родина й народився Юрій, знаходиться в Старому місті, недалеко від Троїцької церкви, біля колишніх споруд готелю «Белв'ю», пошти й телеграфу. Від 6 до 9 років Юрко навчався дома за програмою української школи. 1923 р. родина змушена була емігрувати вже з Кам'янця-Подільського. Війна 1939 р. руйнує родину Шульмінських: гине батько (1944), мати назавжди розлучається із сином, але не переривається листування з ним [4, 228]. Брат Станіслав 8 липня 1923 р. став священником римо-католицького ордену палотинів, був заарештований більшовиками в Новгородку 1939 р. і відправлений у табір на заслання в містечко Ухти (Комі), де він і загинув 17 жовтня 1941 р. [1, 279].

Фахову освіту Юрій отримав спочатку у Львові; продовжив навчання в Римі, яке завершив 28 липня 1947 р. Цього самого року в Римському університеті 12 січня 1968 р. отримав науковий ступінь доктора архітектури (іл. 3). Працював професором в аргентинському університеті в Сан-Хуані (західна частина Аргентини), пізніше в Буенос-Айресі. Окрім викладання в державному університеті, продовжував творчу діяльність: створив власне архітектурне бюро, проєктував і побудував для арґентинців споруди різного призначення: школи, церкви, концертні залі, туристичні готелі й ін. Для української громади Арґентини побудував споруду Центрального кооперативу («Відродження») в Буенос-Айресі. Ця цікава будівля має в підземеллі банкові трезори, безпосередньо підземелля і 9 житлових поверхів. Фасад – це скло й алюміній у сучасних інтерпретаціях. Усередині цієї забудови відчувається духовний зв'язок з мистецькими традиціями його Батьківщини – України [3, 6]. Юрій Шульмінський був також причетний у співавторстві з Віктором Гриненком до зведення Української греко-католицької Катедри (1961–1964) в Буенос-Айресі (п'ятибанна споруда як пам'ять про зруйновані київські барокові храми) та філії «Просвіти» у Білля Аделіна. Творчі пошуки в країнах Південної Америки архітектор втілював у проєктах: монастир Сестер Служебниць у Чоко; церква в місті Кармен дель Парана (Парагвай); на піданській висоті, в Бовені – церква, парафіяльний центр, колегія, інтернат і кляштор Сестер Василіянок; відпочинковий і спортивний осередок неподалік Буенос-Айресу й ін. [5].

Ю. Шульмінський їздив до Європи з метою огляду університетських храмів і розгляду сучасного розвитку європейської архітектури. 12 липня 1974 р. був нагороджений у Римі особистою грамотою та благословенням верховного Архієпископа українців, митрополита Галицького, кардинала Йосифа Сліпого (іл. 2). У грамоті Юрій Шульмінський іменується надзвичайним професором історії мистецького будівництва на філософічно-гуманістичному факультеті Українського католицького університету імені Папи Климентія. Архітектор брав участь у конкурсі проєктів скульптур для встановлення пам'ятника Т. Шевченкові (іл. 4) в Буенос-Айресі (у щоденнику «Ля Пренса» повідомлення про те, що він посів четверте місце, а виграв конкурс хмельничанин Л. Молодожанин).

1993 р. Ю. Шульмінський відвідав родинне місто Кам'янець-Подільський, зустрічався з культурно-мистецьким товариством регіону і порушив питання

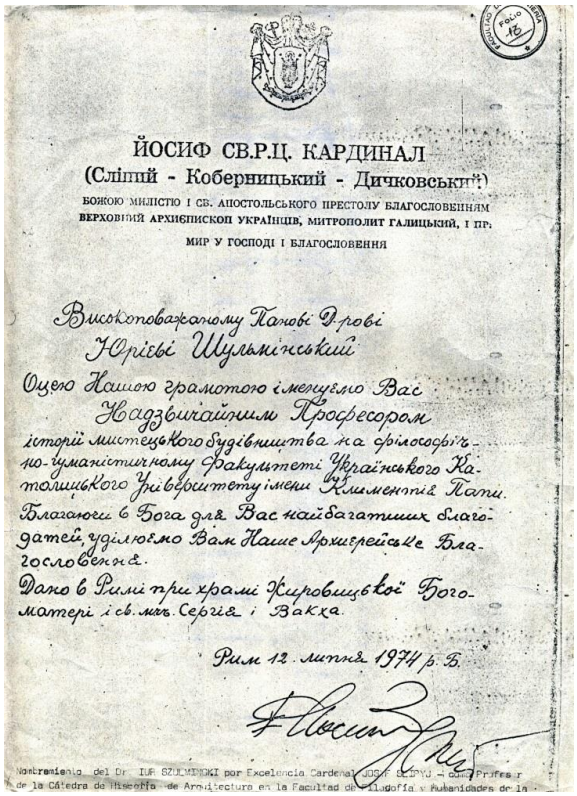
про увічнення пам'яті своїх батьків. 2010 р. в Буенос-Айресі зодчий відійшов до вічності [4, 228]. Накопичені з роками знання, уміння та навички видатних діячів культури регіону передавалися від покоління до покоління, збагачувалися новим досвідом. Це стало підґрунтям для виникнення в Кам'янці-Подільському потужного культурно-мистецького осередку, який упродовж довгих років екзистенції народжував і об'єднував видатних представників української еліти, що безперечно впливало на розвиток творчого життя усього світу.

Література

1. Богословія. Українське богословське наукове товариство. Т. XXXIV. Рим, 1970. С. 279.
2. Олімпіада Пащенко-Шульмінська: некролог // Дзвін. Буенос-Айрес, 1972.
3. Сіяк Д. Юрій Шульмінський // Юнак. 1968. № 5 (59). С. 6.
4. Урсу Н. О. Митці Кам'янця-Подільського : монографія. Кам'янець-Подільський: ФОП Сисін Я. І., 2016. 240 с.
5. La arquitectura eclesiastica ucrania // Ucrania Libre. 1960. № 18/19.
6. Tytus S. Sługa Boży ks. Stanisław Szulmiński. Wołanie z Wołynia. 2016. № 2 (129). S. 30.

Ілюстрації

1. Шульмінський Юрій Олександрович. Фото.



ЙОСИФ СВ.Р.Ц. КАРДИНАЛ
(Сліпий - Коберницький - Дичковський)
БОЖОЮ МИЛІСТЮ І СВ. АПОСТОЛЬСЬКОГО ПРЕСТОЛУ БЛАГОСЛОВЕННЯМ
ВЕРХОВНИЙ АРХИЄПИСКОП УКРАЇНЦІВ, МИТРОПОЛИТ ГАЛИЦЬКИЙ, І ПР.
МИР У ГОСПОДІ І БЛАГОСЛОВЕННЯ

Високоповажаному Панові Другові
Юрієві Шульмінському
Оцею Нашою грамотою іменуємо Вас
Надзвичайним Професором
історії мистецького будівництва на філософічно-
но-гуманістичному факультеті Українського Ка-
толицького Університету імени Климентія Папи.
Благаючи в Бога для Вас найбагатших благо-
датей, уділюємо Вам Наше Архиєрейське Бла-
гословення.
Дано в Римі при храмі Жировицької Бого-
матері і св. мч. Сергія і Вакха.

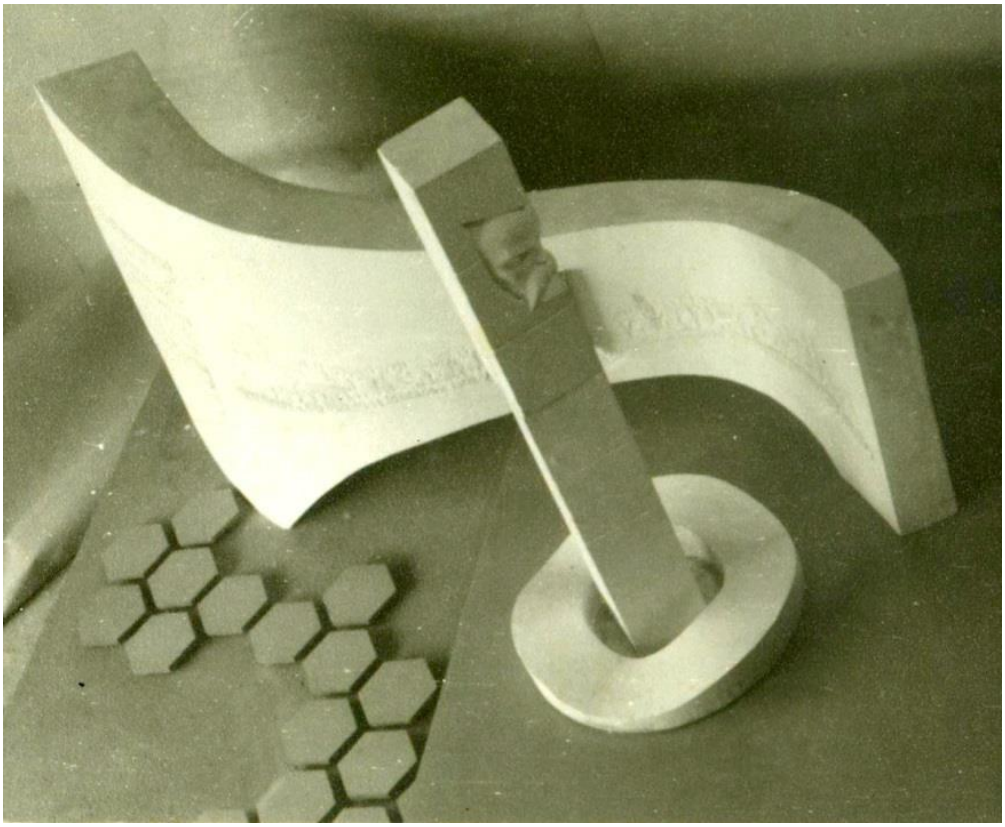
Рим 12 липня 1974 р. Б.

Nombramiento del Dr. Iur. SZULMINSKI por Excelencia Cardenal JOSIF SLIPYJ – Como Profesor de la Cátedra de Historia de Arquitectura en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la

2. Грамота кардинала Йосифа Сліпого, 1974

REPUBBLICA ITALIANA
IN NOME DELLA LEGGE
NOI PROF. Pietro Agostino D'Avack
RETTORE DELL'UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI ROMA
VEDUTI GLI ATTESTATI DEGLI STUDI COMPIUTI DAL
SIG. Szulminski Giorgio
NATO A Kamianets (Ucraina)
ADDI 17 maggio 1920
VEDUTO IL RISULTATO DELL'ESAME DI LAUREA DA Lui
SUPERATO IN QUESTA UNIVERSITA' ADDI' 28 luglio 1947
GLI CONFERIAMO LA
LAUREA DI DOTTORE
IN Architettura
IL PRESENTE DIPLOMA DI LAUREA VIENE RILASCIATO A TUTTI GLI EFFETTI DI LEGGE
DATO IN ROMA, ADDI' 12 gennaio 1968
IL RETTORE
IL DIRETTORE AMMINISTRATIVO
IL PRESIDE DELLA FACOLTA'
N. DI PARTENZA 1587
N. DI MATRICOLA 2688

3. Диплом доктора наук Римського університету



4. Конкурсний проєкт пам'ятника Т. Шевченкові в Буенос-Айресі, 1969

Мех Наталія Олександрівна,
доктор філологічних наук, професор,
провідний науковий співробітник
Інституту мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України,
заслужений працівник освіти України

ІВАН ОГІЄНКО (МИТРОПОЛИТ ІЛАРІОН) – ЗНАКОВА ПОСТАТЬ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Видатний внесок у вивчення історії української культури зробив Іван Огієнко (1882–1973) – історик церкви, культуролог, філолог і мовознавець, автор кращого перекладу Біблії сучасною літературною мовою, перший ректор Українського університету (1918–1919), міністр культів (віросповідань) в уряді Директорії, один з ініціаторів відродження Української автокефальної православної церкви, пізніше митрополит УПЦ в Канаді – Іларіон.

У спадщині І. Огієнка – близько тисячі праць, більшість яких присвячені проблемам національної культури. Серед найзначніших – кількатомна «Наша літературна мова», у якій опрацьовано тисячі історичних та етнографічних джерел і літературних творів, «Історія українського друкарства», «Дохристиянські вірування українського народу», «Українська церква», «Візантія й Україна», «Князь Костянтин Острозький» та ін.

Під час читання в Київському університеті курсів української мови та культури (1917–1918) І. Огієнко, на основі своїх лекцій, видав книгу «Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народу» (К., 1918), яку можна вважати першим підручником з історії української культури. Автор перш за все звертає увагу на національну самобутність культури, виявлення визначальних тенденцій її розвитку, доведення впливу української культури на російську. І. Огієнко намагається зруйнувати стереотип сприйняття української культури як похідної, залежної від російської або польської. Він доводить, що протягом довгих віків історії українська культура, по суті, майже не мала сприятливих умов для розвитку та підводить до думки, що витворення національної державності є необхідною умовою і гарантом нормального культурного процесу в Україні.

Іван Огієнко поглибив і конкретизував концепцію Олександра Потебні про мову як духовний ареал народу: «Мова – це наша національна ознака, в мові – наша культура, ступінь нашої свідомості».

Мова – це форма нашого життя, життя культурного й національного, це форма національного організування. Мова – душа кожної національності, її святощі, її найцінніший скарб... Звичайно, не сама по собі мова, а мова, як певний орган культури, традиції. У мові – наша стара й нова культура, ознака нашого національного визнання.

Мова – це не тільки простий символ розуміння, бо вона витворюється в певній культурі, в певній традиції. У такому разі мова – це найясніший вираз нашої психіки, це найперша сторожа нашого психічного я ...

«І поки живе мова – житиме й народ, як національність. Не стане мови – не стане й національності: вона геть розпорошиться поміж дужчим народом...» [1, 239–240].

Ідея О. Потебні про зв’язок мови нації та національної ментальності, про те, що мова багато в чому визначає неповторний світогляд етносу, набула розвитку в працях І. Огієнка, що присвячені проблемам богослужебної мови.

Поєднання понять «мова» та «релігія» приховує певну внутрішню проблему, яка торкається глибинних механізмів людської психології та культури. Мова несе в собі найелементарнішу картину світу, релігія – найскладнішу.

Відомо, що саме мова, що однаково ефективно обслуговує всі форми людської діяльності, є об’єднуючою ланкою та посередником між ними. Одне з важливих філософських питань – це дослідження способів вербалізації людської діяльності через трансляцію, накопичення та зберігання знань і досвіду людства.

Митрополит Іларіон (Іван Огієнко) – це, без сумніву, знакова постать української культури, людина енциклопедичних знань і високої моралі. Про успішну реалізацію природного хисту ученого, педагога, громадського та церковного діяча свідчить багатогранна плідна діяльність Івана Огієнка, яка не припинялася і на чужині. Він жив і працював на благо рідної України та її народу.

Література

1. Огієнко І. Українська культура: Коротка історія культурного життя українського народу. Репринт. Відтвор. вид. 1918. Київ : Абрис, 1991.

Клименко Тетяна Анатоліївна,
кандидат історичних наук, доцент,
директор Державного архіву Черкаської області

ВАСИЛЬ КИРИЛОВИЧ АВРАМЕНКО – ВИДАТНА ПОСТАТЬ ШЕВЧЕНКОВОГО КРАЮ

Черкащина – один із найбагатших регіонів України за своєю історією. Здається, усе зійшлося на цій благодатній землі: могутні ліси, просторі степи і широкий розлив Дніпра. Але для дослідників, яких цікавить його історія, вкрай важливо дізнатися не тільки про документи, але й найбільший його скарб – видатних особистостей, доля яких подарувала їм щастя походити з цього благословенного краю.

Далеко за межами Черкащини розвинулася помітна особистість в історії українського мистецтва ХХ ст., ім'я якого – Василь Кирилович Авраменко. Ця унікально талановита людина 1925 р. була вимушена емігрувати в Канаду і на чужині прославитися як балетмейстер, хореограф, актор, режисер і педагог. Він був одним із тих, хто перетворив народні танці у форму професійного мистецтва, якого називали «батьком українського танцю». Організувавши при товаристві «Просвіта» школу народного українського танцю та 50 танцювальних груп по всій Америці, він подорожував по США, Аргентині, Бразилії та інших країнах, підготував тисячі танцюристів, скрізь дбаючи про велич і невмирущість українського танку.

Крім досконало схореографованих гопаків, козачків та арканів він створив декілька українських художньо-музичних фільмів: «Наталка Полтавка», «Запорожець за Дунаєм», «Трагедія Карпатської України» й ін.

Проте, яке б не було різнопланове його творче життя, однак він сумував за рідним краєм і в заповіті, напередодні своєї смерті 24 березня 1981 р., зазначив: «Я вирішив, щоб мене кремували і мій прах захоронили на вільній Україні в рідному Стеблеві... Мої архіви разом з прахом повинні бути повернуті на вільну Україну». Помер Василь Авраменко 6 травня 1981 р., і лише 1993 р. був перепохований у рідному с. Стеблеві Корсунь-Шевченківського району Черкаської області.

Десятиліттями його ім'я не було відомим широкому загалу українців і тільки завдяки старанням голови Національної комісії з питань повернення в Україну культурних цінностей, доктора мистецтвознавця, члена-кореспондента Академії мистецтв України Олександра Касьяновича Федорука та мецената Мар'яна Коця спадщину Василя Авраменка 1993 р. повернули на батьківщину. Цим самим було виконано заповіт Майстра.

У Корсунь-Шевченківському державному історико-культурному заповіднику зберігаються сотні документів та експонатів зі значної культурної спадщини Василя Авраменка.

Переважна більшість документів характеризує його хореографічну діяльність. Це афіші, листівки, програми, проспекти, грамоти, газети, присвячені організації шкіл українського національного танку та виступам його українського

народного балету, а також спільним виступам з українським хором Олександра Кошиця – видатного диригента, композитора, етнографа та письменника-мемуариста. У березні 1942 р. вони виступили з великою програмою в концерті з нагоди 100-річчя Миколи Лисенка. Низка документів свідчить про їх перебування в Польщі, Чехословаччині, Німеччині, Канаді, США, Ізраїлі тощо.

Досить численними є матеріали про виступи вихованців Василя Авраменка у Світовій виставі в Торонто, що відбулася у серпні 1926 р., у якій взяло участь 100 учнів його школи; участь у Світовій Жіночій виставі в Чикаго, що відбулася 25 травня 1928 р.; виступи в Нью-Йорку на сцені Метрополітен-опери 1931 р.; проведення понад 30 концертів з нагоди 200-річчя Джорджа Вашингтона. В одній із листівок його вшанування написано: «Ми, українські емігранти в Америці, винні також довгою вдячністю цьому великому мужеву, бо серед великого світового перевороту багато з нас знайшло захист у краю Вашингтона». Так, 1935 р. у Білому Домі у Вашингтоні перед Президентом Рузвельтом виступили близько 700 танцюристів зі школи В. Авраменка. Завдяки його ініціативності, любові до улюбленої справи та наполегливості ним було організовано Нью-Йоркський фестиваль (16 квітня 1935 р.), свято «Слава Канаді» (1946 р.), грандіозний аргентино-український фестиваль у Буенос-Айресі (27 липня 1949 р.), Різдвяний фестиваль у Торонто (14 січня 1951 р.), Святочний фестиваль українського народного танку, пісні й музики у Лондоні (5 червня 1960 р.).

Особливий інтерес представляють оригінали та копії світлин, на яких зображено учасників танцювальних колективів В. Авраменка (Чикаго, 1930-і рр.; Нью-Йорк, США, 1929 р., 1932 р.; Бостон, США, 1930 р.); група делегатів ІІІ Світового конгресу українців (Нью-Йорк, 1978 р.); представників української діаспори за кордоном біля пам'ятника Т. Г. Шевченку в Римі (1979 р.) тощо.

Значний комплекс документів характеризує його, як кінорежисера. Листівки, афіші з ім'ям В. Авраменка свідчать про його фільми «Наталка Полтавка», «Маруся», «Запорожець за Дунаєм», «Трагедія Карпатської України», «Забутий рідний край», «Український робітничий союз», «Патріарх Йосиф», «Тріумф українського танку» й ін. та його участь у фестивалях кіно, пісні й музики (20 жовтня 1967 р., Мельбурн) та історико-документальних фільмах (липень, 1975 р., Мюнхен). Серед документальних матеріалів на традиційних паперових носіях зберігаються і декілька фільмів Василя Авраменка.

Серед масиву документів важливими для історичної пам'яті нащадків є Грамота про нагородження Василя Авраменка «Хрестом Українського козацтва» за участь у боротьбі за волю України (23 грудня 1954 р.), Грамота про обрання Українською католицькою парафією св. Йосифа в м. Чикаго «Українцем року» (29 серпня 1976 р.), Почесна Грамота Українського Народного Союзу за 50 років членства в Українському народному союзі (24 листопада 1979 р.).

Цікавими є матеріали про участь Василя Авраменка в Другій Сесії Ватиканського Вселенського Собору (Рим, 1963 р.), під час якого Папа Римський Павло VI дав благословення Великому Майстру, участі в Другому (1973 р.) і Третьому (1978 р.) Світових конгресах українців і Євхаристійському конгресі (Філадельфія, 1975 р.).

Раритетними є особисті речі Василя Авраменка: нагороди, які він отримав, зокрема, орден «Карпатська Січ. 1938–1939» і хрест Симона Петлюри, кишеньковий календар-довідник на 1974 р., книжка для запису телефонних номерів, паспорти громадянина США, посвідчення водія, ощадна книжка (дублікат), профспілкова книжка № 2852; вишиті сорочки, чумарки, шапки тощо.

Колекцію предметів доповнюють книги: «Лібрето комічної опери на 4 дії «Запорожець за Дунаєм» Семена Артемовського (Нью-Йорк, 1937 р.) з автографом В. Авраменка; «Український народний танок і балет» Василя Авраменка (Нью-Йорк, 1931 р.), «Божественна літургія св. Іоана Золотоустого» (Торонто, 1970 р.); «Господу помолімося. Молитвеник для шкільної молоді» (Торонто, 1971 р.); підручник «Українські народні танки. Музика. Стрій», написаний В. Авраменком 1947 р. і перевиданий в Україні 1995 р.

Досить цінною є епістолярна спадщина В. Авраменка. Це, зокрема, його листи до письменниці І. Книш, доктора Я. Славутича, професорів І. Токарика, М. Коця; листи до В. Авраменка від секретаря Центральної Ради 1917–1918 рр. Михайла Єреміїва, педагога, заслуженого організатора сокільсько-січового руху та тіловиховання в Західній Україні Івана Боберського; листування Мар'яна Коця з Сергієм Хаврусем стосовно перепоховання та створення Фонду Василя Авраменка й українськими діячами культури – Леонідом Череватенком, Зоряною Сокольською, Мироном Куропасем, Юрієм Станішевським та ін.

Значна частина документів фонду Василя Авраменка чекають на своїх дослідників для того, щоб найповніше розкрити талант цієї багатогранної та унікальної людини творчістю якої захоплюються і донині видатні митці світової культури.

Рибаченко Віктор Федорович,
доцент факультету зв'язків з громадськістю та журналістики
Київського національного університету культури і мистецтв,
заслужений працівник культури України,
шеф-редактор американсько-українського
незалежного тижневика «Час і Події» (Чикаго, США)

ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРИ В АМЕРИКАНСЬКО-УКРАЇНСЬКОМУ НЕЗАЛЕЖНОМУ ТИЖНЕВИКУ «ЧАС І ПОДІЇ»

Вітчизняні науковці неодноразово відзначали, що українськомовна періодика в національно-культурному житті української діаспори США відіграє важливу роль [1]. Підтверджую це власним досвідом співпраці. 10 років тому, 25 травня 2011 р., маючи вже 5-річний стаж творчого співробітництва із цим виданням, я надрукував у «Час і Події» звернення до читачів під назвою «Газета і громада», у якому писав: «Сьогодні відбувається своєрідний подвійний дебют: по-перше, маю честь стартувати як шеф-редактор нашого часопису, залишаючись киянином; по-друге, запроваджується нова рубрика під назвою: «Колонка редактора», яку маю намір вести постійно».

«Час і Події» – щотижнева незалежна україномовна повноколірна газета, що виходить у Чикаго (США) з 1996 р. Читачі її паперового варіанта – українська діаспора США, передусім Великого Чикаго. Аудиторія її сайту – світова українська діаспора. Одне з головних завдань газети – інформувати українську діаспору про події в Україні, зокрема й культурно-мистецькі, а також пов'язані з провідними діячами вітчизняної культури.

З 1042 матеріалів, які я опублікував на сторінках цієї газети за більш ніж 15 років співробітництва, значна частина їх стосується подій і діячів української культури в широкому діапазоні.

Перший моїм авторським матеріалом із цього циклу в газеті була стаття про XXII Міжнародний конгрес родини «Родина – спільнота любові», що відбувся в Києві в травні 2006 р. за участі президента В. Ющенка, Патріарха Філарета, кардинала Л. Гузара та за Благословення Папи Римського. Перша леді Катерина Ющенко, зокрема, підкреслила зв'язок тематики конгресу з культурою: «Для нас, українців, родина завжди була основою основ. За часів, коли забороняли українську мову і віру, наші традиції і цінності, тільки родина була тим механізмом, який допомагав зберігати все те й передавати його в спадок дітям та онукам» [2].

Статтею про українську садибу тоді ж я розпочав серію публікацій про явища вітчизняної духовно-матеріальної культури [3].

Розлогий цикл матеріалів про визначних діячів української літератури було започатковано репортажем про батьківщину Нечуя-Левицького після поїздки до Виграєва та Стеблева [4].

Тему збереження української культурно-психологічної ідентичності, вкрай актуальну для української діаспори, я започаткував у газеті після того, як прочитав зізнання видатного футболіста Андрія Шевченка, що уболівальники за кордоном називають його «Шева» і він на це охоче відгукується, а сина свого назвав Джорданом [5]. До цієї теми я неодноразово повертався в статтях «Українська ідентичність – погляд з Чикаго», «Етнотип українця», «Українець як причина смерті», «Моральні герої сучасної України», «Ціннісна платформа й українці» та ін.

Значну увагу я приділив у цьому ж контексті темі визначення великих українців, котра була порушена у відомому телепроєкті [8]. Продовжив її в статтях «Українці, малі та великі», «Бренд українця: увійти до сотні», «Велика особистість як бренд», опублікованих у газеті. Попри всі маніпуляції організаторів, котрі тоді визначили Великим українцем Князя Ярослава Мудрого, я наполягав, що найвеличнішою бренд-іконою українства, утіленням її культурно-психологічної міці є, безумовно, Тарас Шевченко, і зазначав: «Профільну групу Великих склали люди Думки та Слова – Сковорода, Франко, Леся Українка і Тарас Шевченко. За фаховою належністю вони перевершили навіть кількість державно-політичних лідерів. Те, що Україна так чутлива до словотворців, свідчить про її високу духовність, пісенність, освіченість, розумність» [8]. Через рік я продовжив цю тему в статті «Річниця Мазепи: відзначення державне і сприйняття громадське» й інших матеріалах про пасіонарних українців – від князя Володимира до діячів нового етапу історії України.

Тему увічнення пам'яті видатних сучасників я започаткував репортажем про відкриття за участі президента В. Ющенка пам'ятника В. Чорноволу [6], продовжив у матеріалах про Левка Лук'яненка, Мирослава Поповича, Богдана Гаврилишина й ін.

Репортажем про IV Всесвітній форум СКУ, що зібрав у Києві понад 1700 українців-делегатів і гостей із 43 країн світу, започаткував тему культурно-історичного єднання світового українства [7]. Продовжив її через два роки в статті «IX Конгрес світових українців успішно пройшов у столиці України» й інших матеріалах про Світовий конгрес українців і діаспору.

Статтею про Пересопницьке Євангеліє, яке з естетичного боку є шедевром українського книгодрукарського мистецтва XVI ст., а змістовного – справжньою українською Першокнигою, оскільки саме в цьому варіанті Біблія вперше зазвучала тодішньою народною мовою, я розпочав тему Книги як феномену української культури [8] і неодноразово повертався до неї на прикладі нових вітчизняних видань і книжкових виставок.

Окремою болісною темою за ці 15 років були мої непоодинокі репортажі про сумні ритуали проводів у вічність видатних синів і доньок України, розпочаті 12 років тому публікацією про неперевершену співачку Євгенію Мірошниченко [10]. Потім їх поповнили репортажі про прощання з Миколою Вінграновським, Дмитром Гнатюком, Богданом Ступкою, Лесем Танюком, Євгеном Сверстюком, Юрієм Іллєнком, Михайлиною Коцюбинською, Атеною Пашко, Степаном Пушиком та іншими діячами нашої культури, включно з друзями моєї юності та неперсічними особистостями соціологом Іриною Бекешкіною і науковцем та поетом Сергієм Воловиком.

На щастя, були за ці роки й радісні події в наших знаних митців. Чимало репортажів і статей написав я про знаменні дні народження, творчі вечори чи презентації нових видань Павла Мовчана [11], Ліни Костенко, Івана Драча, Дмитра Павличка, Василя Шкляра, Михайла Слабошпицького, Івана Гаврилюка й ін. Читачам газети за ці роки представив різноманітні культурно-мистецькі акції [12]. Такі статті, як: «Яскравий Шевченківський вечір у Києві», «Багатоголосий гімн Матері», «Ліна Костенко, Ольга Богомолець, Іван Марчук і видавництво «Либідь» подарували свято Поезії, Живопису і Музики», «Перемога Джамали: Подія, що на Часі», «Українські проєкти Михайла Поплавського», «ДОБІР, ВІДБІР і НЕДОБІР, або Скандали навколо нацвідбору на Євробачення», «Глухий кут зденаціоналізованого піснешоу» – широко представляли українську культуру в усіх її різноманітних і різномасштабних проявах.

Значне місце в моїх дописах до газети посідає тема мови як ключового фактора культури [13]. У багатьох статтях я порушував цю тему, завершивши її станом на сьогодні актуальним і корисним – особливо для українців діаспори – матеріалами «Український правопис: нова редакція 2019» та «Закон про мову: ухвалено, оспорено, буде переглянуто?».

Для діаспори надзвичайно чутливою є тема Голодомору. Тож щороку я писав репортажі про відзначення цієї скорботної події, що є дуже важливим ритуалом і засобом формування історичної пам'яті українців [14].

Чимало матеріалів присвятив проблемі свята як культурно-історичного явища [15], аналізуючи державні й недержавні свята, знаменні дати, зокрема в контексті такого культурно-політичного процесу, як декомунізація, рішення якої періодично намагаються скасувати, про що написав у статті «Денонсація декомунізації?» та ін.

Основу кожної культури становить система цінностей. Тож не дивно, що періодично повертався до цієї важливої теми [16], завершивши цей цикл публікацій станом на сьогодні статтею «Дослідження символічного простору українського народу».

Оскільки газета «Час і Події» є також суспільно-політичною, вона містить у кожному числі матеріали широкого спектру. Але й політику я намагаюсь розглядати в контексті культури, окресливши цей підхід багато років тому в статті «Політика і культура», критично продовживши його в статтях «Неналежна поведінка, або Дещо про політичну культуру», «Дайте птахові звити гніздо, або Дещо про культурну політику» й ін.

Викладене вище зачіпає тільки частину моїх (та інших авторів) публікацій у газеті «Час і Події», але й у такому скороченому обсязі дає всі підстави стверджувати, що проблеми культури в усій їх багатоплановості є чільними для газети «Час і Події», що дає змогу українській діаспорі не тільки в США, але й через сайт – по усьому світові – бути в курсі всіх культурно-мистецьких подій у Матері-Україні, тримати руку на пульсі культурного життя своєї Батьківщини.

Література

1. Біловус Л. І. Україномовна періодика у національно-культурному житті української діаспори США (1991–2017 рр.) : монографія. Тернопіль : ТНЕУ, 2017. 608 с.
2. Рибаченко В. Церква – Родина – Любов. *Час і Події*. 05/19/2006, № 2006-20. URL: https://www.chasipodii.net/article/451/
3. Рибаченко В. Не забувати своє коріння. *Час і Події*. 06/15/2006, № 2006-24. URL: https://www.chasipodii.net/article/451/
4. Рибаченко В. В раю Вираїва. *Час і Події.* 07/13/2006, № 2006-28. URL: https://www.chasipodii.net/article/315/
5. Рибаченко В. Чи хотів би Тарас Григорович Шева бути англійським поетом? *Час і Події*. 08/10/2006, № 2006-32. URL: https://www.chasipodii.net/ article/233/
6. Рибаченко В. Бронзовий Чорновіл постав у центрі Києва. *Час і Події*. 08/24/2006, № 2006-34. URL: https://www.chasipodii.net/article/176/
7. Рибаченко В. На Україну повернусь. *Час і Події*. 08/24/2006, № 2006-34. URL: https://www.chasipodii.net/article/174/
8. Рибаченко В. Українець, чи українка: хто найвеличніший? *Час і Події*. 05/15/2008, № 2008-20. URL: https://www.chasipodii.net/article/3053/
9. Рибаченко В. Пересопницьке Євангеліє видано факсимільно. *Час і Події*. 07/24/2008, № 2008-20. URL: https://www.chasipodii.net/article/3393/
10. Рибаченко В. Прощання з Євгенією Мирошниченко. *Час і Події*. 05/07/2009, № 2009-18. URL: https://www.chasipodii.net/article/4764/
11. Рибаченко В. Ювілей Павла Мовчана. *Час і Події*. 07/23/2009, № 2009-29. URL: https://www.chasipodii.net/article/5219/
12. Рибаченко В. Українська пісня року як успішний культурно-мистецький та піар-проект. *Час і Події*. 01/21/2010, № 2010-03. URL: https://www. chasipodii.net/article/6098/

13. Рибаченко В. Закон про мову, ООН про мову. *Час і Події*. 07/18/2019, № 2019-289. URL: https://www.chasipodii.net/article/23183/

14. Рибаченко В. Роковини Голодомору з погляду соціологів, політиків та інших українців. *Час і Події*. 12/04/2019, № 2019-49. URL: https://www. chasipodii.net/article/23830/

15. Рибаченко В. Що ми думаємо про себе і країну в контексті Дня Незалежності України. *Час і Події*. 08/28/2019, № 2019-35. URL: https://www. chasipodii.net/article/23373/

16. Рибаченко В. Ціннісна платформа й українці. *Час і Події*. 02/12/2020, № 2020-07. URL: https://www.chasipodii.net/article/24192/

Дутчак Віолетта Григорівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувачка кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва,
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

ПЕРСОНОЛОГІЧНІ ЗДОБУТКИ В БАНДУРНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

Бандурне мистецтво зарубіжжя – рівноцінний чинник формування багатогранної національної музичної культури у взаємодії духовних досягнень і матеріальних артефактів материкової та діаспорної України. Саме завдяки бандуристам діаспори XX – початку XXI ст. були представлені на світовому рівні здобутки української музики, зокрема її епічних і пісенних зразків, інструментарію та виконавських форм. Формування мистецьких осередків бандуристів у країнах Європи, Азії, Америки та в Австралії відбувалося нерівномірно упродовж XX ст., проте динаміка їхнього формування, розвитку, виконавських здобутків завжди була пов’язана з провідними лідерами – майстрами інструментів, солістами, композиторами, диригентами, громадськими діячами й ін. Вони, як творчі особистості, постають суб’єктами одного з компонентів структурної моделі музичної культури діаспори [2, 178]. Дослідження їх філософсько-естетичних і націєтворчих пріоритетів, творчих орієнтирів визначає не лише їхню особисту мистецьку позицію в репрезентації бандурного мистецтва, але й можливості визначити специфіку його розвитку в кожному з осередків. Адже, географія країн, де функціонували бандурні осередки, зумовлювалася не лише політичними чинниками й особливостями напрямів еміграційних хвиль упродовж XX ст., але й соціальним статусом та інтелектуальним рівнем емігрантів.

Виокремлення персонологічного аспекту дослідження бандурного мистецтва діаспори полягає в аналізі на декількох рівнях:

– диференціація та взаємодія (синтезування) напрямів діяльності – виготовлення та конструктивне удосконалення бандурного інструментарію; сольне чи ансамблеве виконавство; диригентська творчість; композиторська та музикознавча діяльність; методично-педагогічна справа й ін.;

– професійний рівень освіти та самоосвіти митців,

– форми культурної ідентифікації митців;
– соціокультурна та політична співпраця митців;
– комунікативна та рекламна презентація чи самопрезентація.

Найперше, розвиток бандурного мистецтва неможливий без інструментарію. Майстри бандур української діаспори різних часових періодів (В. Ємець, С. Ластович-Чулівський, брати Ол. і П. Гончаренки, В. Гляд, В. Вецал, К. Блум, А. Бірко й ін.) своїм завданням ставили не лише збереження харківського типу інструментарію (який був втрачений в Україні) з його технічними та виконавськими характеристиками, узагальненими ще Г. Хоткевичем, а й створення можливостей для збереження традиційного автентичного кобзарського репертуару поряд із створенням нового сольного й ансамблевого, що синтезує український фольклор, академічну музику і нові музичні стилі. Пріоритетні напрями пошуків майстрів зосереджувалися у виборі матеріалів (натуральних і штучних) для деки бандури; пошуку оптимального співвідношення кількості струн і їх хроматизації; удосконаленні механізму перемикання тональностей (на основі тотальної та індивідуальної системи) [2, 178].

Майстри у своїх пошуках удосконалення пропонували інновації в хроматизації інструмента, його строю та форми, що виявляло не лише автономію конструкції бандури, але й представлення її національного звукового образу в іноетнічному оточенні. Тембр бандури в поєднанні з голосом постає унікальною домінантною ознакою української національної музики у світі – її «етнічним звукоідеалом».

Виразні досягнення бандурного мистецтва діаспори визначаються і творчістю солістів-виконавців, які зберігали кобзарський репертуар – думи й історичні пісні, створювали обробки фольклорного матеріалу, розвивали інструментальні жанри, у т. ч. переклади – аранжування. Серед них – Василь Ємець, Михайло Теліга, Леонід Гайдамака, Григорій Назаренко, Григорій Китастий, Федір Деряжний, Григорій Бажул, Зіновій Штокалко, Семен Ластович-Чулівський, Володимир Луців, Петро Лахтюк, Богдан Шарко, Віктор Мішалов, Юліан Китастий та ін. Здебільшого вони репрезентували європейські (Німеччина, Великобританія), американські (США, Канада), австралійські осередки. Меншою мірою за кордоном представлене сольне жіноче бандурне виконавство, розвиток якого переважно пов’язаний з періодом 70-х рр. XX ст. – початком XXI ст. Серед яскравих постатей цього напряму – Ольга Герасименко-Олійник, Аліна Ільчук (США), Рута Явна (Канада), Ольга Попович, Анна Хранюк-Сивіцька (Польща), Лариса Ковальчук (Австралія) й ін. Водночас важливим чинником збереження виконавських традицій бандуристів за кордоном став звукозапис, який зберіг для музичної культури України поширені форми і жанри виконавства (чоловічого, жіночого, мішаного); вокально-інструментального чи інструментального; сольного й ансамблевого. Динаміка звукозаписної діяльності бандуристів діаспори не лише випереджувала аналогічні процеси в Україні, але засвідчила тенденцію до професіоналізації [3].

Особливий напрям виконавської творчості бандуристів – диригентська діяльність Григорія Китастого, Володимира Божика, Григорія Назаренка,

Романа Левицького, Петра Потапенка, Григорія Бажула, а також хормейстерів, які працювали й працюють з бандурними колективами зарубіжжя, – Івана Задорожного, Володимира Колесника, Олега Махлая, Адріяна Бріттена, Богдана Герявенка й ін. Виконавські тенденції бандурного мистецтва діаспори є уособленням засад спадкоємності в збереженні національних традицій регіональних шкіл, зокрема, у кобзарських та академічних стилях (автентичному традиційному, професійному академічному, фольклорно-аматорському, авангардному), орієнтації на автентичний кобзарський і сучасний концертний репертуар.

Серед композиторів бандурного мистецтва діаспори слід відзначити такі постаті, як Василь Ємець, Михайло Теліга, Григорій Китастий, Павло Конопленко-Запорожець, Семен Ластович-Чулівський, Зіновій Штокалко, Леонід Гайдамака, Оксана Герасименко, Юрій Олійник, Ольга Герасименко-Олійник, Віктор Мішалов, Юліан Китастий, Юрій Фединський, Юрій Петлюра й ін. Кожен з них сприяв появі нових жанрів для бандури, першочергово, інструментальних, таких як концертна п'єса, варіаційна форма, соната, концерт. Ці твори сприяли розвитку техніки гри на інструменті, розширенню музичного мислення та художньої образності творчості виконавців. Серед вокально-інструментальних творів домінуючими жанрами залишалися фольклорні зразки – епічні, лірико-драматичні та жартівливі.

Творчість бандуристів діаспори є переважно вокально-інструментального ансамблевого спрямування (духовні композиції, обробки народних пісень, компонування масштабних наскрізних вокально-інструментальних композицій). Сольна творчість орієнтована на традиційні жанри кобзарства (думи, билини, історичні пісні, паралітургічні твори) й інструментальні композиції для вдосконаленого хроматичного інструментарію. Композиторська діяльність у діаспорі забезпечила професійне технічне та художнє зростання виконавців, внутрішні напрацювання, у т. ч. новаторські, у навчально-освітній і концертній практиці бандуристів зарубіжжя, розширила межі співпраці українських бандуристів у світі [1, 332].

Наукове осмислення тенденцій розвитку українського бандурного мистецтва в статтях періодики та монографіях представили музикознавці діаспори Антін Рудницький, Василь Витвицький, Павло Маценко, Володимир Луців, Андрій Горняткевич, Ольга Попович, Віктор Мішалов та ін. Вагомою постаттю в справі пропагування бандури за кордоном став ініціатор заснування та багатолітній головний редактор журналу «Бандура» Школи кобзарського мистецтва Нью-Йорку Микола Досінчук-Чорний.

Слід також відзначити педагогічно-методичний рівень персоніфікованих здобутків бандуристів зарубіжжя. Вони стали авторами методик гри, зафіксованих у підручниках, репертуарних збірниках, педагогічній практиці в межах розгалуженої системи бандурних навчальних осередків різного рівня (цикли практичних лекцій, школи, табори, курси), які були організовані під егідою як провідних концертних колективів, так і громадських та церковних організацій. Методика гри на бандурі в діаспорі переважно ґрунтувалася на харківському способі гри, продовженому в еміграції учнями Гната Хоткевича Григорієм Бажулом, Леонідом Гайдамакою, пізніше авторськими методиками

Зіновія Штокалка, Семена Ластовича-Чулівського, Григорія Назаренка, Віктора Мішалова, Юліана Китастого й ін.

Особливості результатів діяльності бандуристів діаспори позначені прагненням до збереження традиційних національних засад і паралельними пошуками якісно нових стилетворчих принципів, співзвучних новим ідеям та тенденціям естетичних і художніх віянь часу на європейському й американському континентах, що дозволили бандурному мистецтву українського зарубіжжя стати потужним чинником протидії асиміляційним і глобалізаційним процесам XX – початку XXI ст.

Література

1. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя : монографія. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. 488 с. 72 іл.

2. Дутчак В. Бандурне мистецтво в системі культури української діаспори XX – початку XXI ст. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія».* Острог, 2015. В. 23. С. 176–180. (Сер.: Історичні науки).

3. Максимюк С. З історії українського звукозапису та дискографії. Львів ; Вашингтон : В-во Укр. католиц. ун-ту, 2003. 288 с.

Москаленко-Висоцька Олена Миколаївна,
доцент, доцент кафедри кіно-, телемистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв,
заслужений працівник культури України

МІЖНАРОДНИЙ УСПІХ УКРАЇНСЬКОЇ КЛАСИКИ – ТРІУМФ ВАСИЛЯ АВРАМЕНКА

Є три постаті, які зробили український танок цікавим світу. Сценічний народний танець почався з Верховинця Василя Миколайовича – українського композитора, диригента і хореографа, першого теоретика українського народного танцю. Потім підняв на високий міжнародний рівень український танок його учень – Авраменко Василь Кирилович. Третім титаном був Павло Павлович Вірський – український танцівник і хореограф, який зробив за радянських часів для національної самосвідомості України дуже багато.

Про двох з них в Україні знають добре, а от Василя Авраменка, знають в Америці, Канаді, Мексиці й інших країнах світу як «батька українського танцю», проте майже забули на власній Батьківщині. А між тим, саме в Україні він розпочав розвій українського народного танцю, який перетворив у художньо-постановочні хореографічні сцени-спектаклі. В Україні він створив багато шкіл, студій, виховавши цілу плеяду своїх послідовників, що мало безпосередній вплив на сучасний стан української школи національного танцю.

Щоб бути митцем треба багато знати із своєї історії, обрядів, звичаїв, традицій, але відомо, якщо їх тільки зберігати, а не розвивати, показувати, вони притупляються і видозмінюються. Тож, Василь Авраменко розвивав українські

народні традиції у своїх постановках танцю таких, як: «Козачок Подільський», «Коломийка сіянка», «Журавель весільний», «Гопак колом», «Гречаники», «Женчичок», «Метелиця вюча», «Запорожський герць» та ін.

«Моїй долі випало вивести український танок у світ як окрему, закінчену і самостійну галузь танкового народного мистецтва. Почавши мою працю заснуванням першої школи танків у Каліші, де було поверх 100 учнів, старався я систематично вивчити їх уперше кроки, поставу, та пластичні танкові рухи й ін.; пізніше приступив до вивчення танків і творення балетних картин» [1, 8].

Василь Кирилович Авраменко заснував близько 40 шкіл українського танцю в десятках міст Західної України, а також Польщі (м. Хелм) і Чехії (м. Подебради). У цей період він отримав широке визнання як майстра і творця самобутніх національних яскравих хореографічних композицій.

В. К. Авраменко був хореографом, балетмейстером, етнографом, педагогом, а в екзилі (Канада, США) успішно проявив себе як кінопродюсер і кіноактор, коли у 20-х рр. минулого століття емігрував з Радянської України. Тоді в провідних країнах світу заявило про себе нове мистецтво – кінематограф, яке на початку 30-х рр. уже мало свої яскраві художні засоби, до яких додався і звук.

Будучи різностороннє обдарованим, Василь Авраменко потягнувся ще й до нового мистецтва, навіть почав відкривати одну за одною три власні студії – першою була студія «Авраменко Філм Продакшн Інкорпорейтед», у логотипі якої зазначалося: «Студія українська балетна і фільмова». Як продюсер і виконавець ролей він працював у жанрі «етнічного» кіно. «Авраменко, який уже мав досвід фільмування власних виступів, вирішив продюсувати українське кіно, зокрема кінооперети. Не останню роль відіграло його прагнення прославити українську культуру в Північній Америці поза локальним діаспорним контекстом. Культурне месіанство Авраменка, спрямоване на порятунок всього українського від асиміляції, помножене на економічні потенції кінематографа, дало в результаті обсесію «Українського Голівуду» [2].

Наприкінці 30-х рр. XX ст. він екранізував і показав у Нью-Йорку класичний український твір Івана Котляревського «Наталка Полтавка», наситивши екрані образи українським етносом через хореографію національних танців, у яких проявлялися елементи українських обрядів, звичаїв, шатів.

Музичні номери танців продюсер В. Авраменко записував у студії Едісона в м. Бронксі. Він також виконував у фільмі одночасно кілька ролей. Досліджуючи матеріали про перші прем'єрні покази фільму «Наталка Полтавка» в Нью-Йорку, історик кіно Станіслав Мензелевський зазначає: «За три дні прокату фільм подивилися близько 10 тисяч американських глядачів… не вистачило місця під час першого показу, і це зважаючи на суттєве підвищення ціни на фільм до 50–75 центів, коли квиток на голлівудський фільму коштував від 15 до 25 центів» [2].

Наші сучасники знають про екранізації цього твору в українському кінематографі – це фільми «Наталка Полтавка», створений 1953 р. з Іваном Паторжинським і фільм уже часів незалежності України – однойменна кінострічка 2007 р. з Богданом Бенюком. Та мало хто знає, той факт, що були ще два фільми, зняті наприкінці 30-х рр. минулого сторіччя – це вже зазначена нами постановка Василя Авраменка в США, другий – це постановка Івана Кавалерідзе в СРСР.

Саме про цей історичний збіг, нині пишуть сценарій ігрового фільму на Українській студії хронікально-документальних фільмів автор-режисер Андрій Хохолкін – «Дуель через океан» (за підтримки Українського культурного фонду). В основі сюжету майбутньої художньої стрічки передбачено сутичку двох бачень двох великих українських митців – Василя Авраменка й Івана Кавалерідзе, які одночасно круто повернули свою професійну діяльність у сторону кінематографу, і одночасно на різних кінцях світу, виступили кожен по кілька своїх фільмів на основі одних і тих самих творів української класики.

Василь Кирилович Авраменко всю свою творчу діяльність присвятив саме українським традиціям: «Коли мені пощастило переїхати до Америки 1928 р., то і тут танок зробив величезну працю, першою мірою між молоддю українського походження, яка перед тим встидалася сказати, що вона з українського роду… Однак по перших величавих виступах, що відбулися у великих містах Америки, молодь стала такою завзятою, що пішла тисячами до Школи Танків і навчилася, і занесла його до Метрополитен Опери, до Білого Дому у Вашингтоні, на світові вистави в Шікаго і Ню Йорку… Через танок і тих танцюристів, мені пощастило започаткувати фільмову індустрію, видаючи перші звукові фільми «Наталка Полтавка», «Запорожець за Дунаєм» і «Трагедія Карпатської України», «Забутий Рідний Край», «Марусею» … [1, 9–10].

Василь Авраменко працював на спеціально заснованих своїх студіях «Avramenko Film Company Limited» (1937, м. Вінніпег) над фільмами «Запорожець за Дунаєм» і «Маруся Богуславка». Щоб зібрати кошти, як продюсер в Америці Василь Авраменко провів народний збір коштів серед українських діаспор Канади та США. Фільми Василя Кириловича Авраменка в американському прокаті викликали цікавість до української культури по той бік океану.

Література

1. Авраменко В. Українські Національні Танки Музика і Стрій : кор. нарис про укр. танок та опис 18 найкращ. нар. танків власн. укладу). Кн. 1, 2. Голівуд та ін. : б. в., 1947. 80 с.
2. Мензелевський С. У боротьбі за «національну фільму», або Як українці знімали кіноопери в Америці. URL: https://life.pravda.com.ua/culture/2017/05/23/224323/ (дата зверн. 21.11.21).

Пацунов Валерій Петрович,
професор, професор Київського національного університету культури і мистецтв, заслужений діяч мистецтв України;
Пацунова Людмила Кузьмівна,
доцент, доцент Київського національного університету культури і мистецтв, заслужений працівник культури України

УКРАЇНСЬКА ТЕАТРАЛЬНА ДІАСПОРА В КОНТЕКСТІ ДЕРЖАВНОЇ МОВНОЇ ТА КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ

11–15 листопада 2002 р. в м. Києві відбувся Перший культурологічний Міжнародний симпозіум «Українська театральна діаспора в контексті державної мовної та культурної політики», у якому взяли участь вчені-культурологи та практики театрального мистецтва, а також україномовні театри США, Канади, Німеччини, Естонії, Польщі, Словаччини, Росії, Білорусі, Молдови та Грузії.

Цю унікальну акцію було влаштовано Міністерством культури і мистецтв України за сприяння Міністерства закордонних справ України, Всеукраїнського товариства «Просвіта» імені Тараса Шевченка, Академії мистецтв України, Української Всесвітньої Координаційної Ради та Київського театру «Золоті ворота» (автори ідеї та керівники проєкту – Зоя Попова та Валерій Пацунов). Симпозіум театральної діаспори став першою в історії держави науково-практичною спробою аналізу стану театрального мистецтва закордонного українства на зорі XXI ст. як найемоційнішого засобу освоєння, збереження та розвитку материнської мови на світовому просторі. Водночас він надав змогу зазирнути в театральне мистецтво XX ст., якому судилося зіграти роль детонатора українського світового театрального руху.

Значний міжнародний розголос, викликаний цією історичною науково-творчою подією, спонукав її організаторів до проведення 4–8 грудня 2006 р. Другого культурологічного міжнародного форуму «Українська театральна діаспора в контексті державної мовної та культурної політики», концептуальне спрямування якого ґрунтувалося на визначенні пріоритетних напрямів подальшого розвитку взаємообміну з урахуванням набутого досвіду.

Завданням цих двох культурологічних заходів було:

– діагностика стану української театральної діаспори на сучасному етапі;

– об’єднання театральної діаспори навколо ідеї національного відродження та гідного утвердження української нації в сучасному світі;

– розширення шляхів розвитку української мови засобами театрального мистецтва;

– підвищення мовної та театральної культури митців театральної діаспори;

– розробка рекомендацій державним і громадським установам і організаціям щодо подальших кроків на шляху активізації театрального мистецтва діаспори як найефективнішого засобу збереження та розвитку української мови у світовому культурному просторі.

Реалізацію цього завдання здійснювали за науковим, творчим та освітнім напрямами.

Науковий напрям знайшов своє втілення в наукових симпозіумах 2002 та 2006 рр., у результаті чого було видано унікальну збірку доповідей «Світове відлуння українського театру» [1], де акумульовано безцінний мистецький досвід української театральної діаспори ХХ ст. Якщо практичний досвід зафіксовано текстами керівників театральних колективів, то аналітичний погляд на проблеми розвитку театрального руху діаспори представлено статтями низки провідних театрознавців, серед яких: патріарх українського театрознавства, іноземний дійсний член (академік) Національної академії мистецтв України, професор Валеріян Ревуцький (Канада) [2] та член-кореспондент Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор Валерій Гайдабура (Україна) [3].

Творчий напрям було втілено в проведенні двох фестивалів україномовних театрів, серед яких такі творчі колективи: Студія мистецького слова під орудою Лідії Крушельницької (США), Яра Мистецька Група Експериментального театру ЛяМаМа під орудою Вірляни Ткач (США), Монотеатр Ростислава Василенка (США), Театр «Український Народний Дім» під орудою Володимира Пайташа (Республіка Польща), Музично-драматичний ансамбль Тараса Григоровича Шевченка під орудою Міхала Калиняка (Словацька Республіка), Український молодіжний театр «Березіль» під орудою Сніжани Болохан (Республіка Молдова), Український студентський театр «Арт-майдан» під орудою Лідії Дорошко (Республіка Білорусь), Дитячий театр-студія «Соняшник» Першої української школи ім. М. Грушевського м. Тбілісі під орудою Валентини Марджанішвілі (Республіка Грузія), Театр-студія «Зірке серце» під орудою Галини Мокрової (Російська Федерація) й ін.

Освітній напрям втілювали майстер-класами з режисури, майстерності актора, сценічної мови, сценічного руху та сценографії, які проводили провідні митці та педагоги України та з-за кордону, серед яких були: В. Ткач, Р. Василенко, Б. Ступка, Н. Сумська, А. Хостікоєв, В. Пацунов, Т. Кобзар, В. Печуркін-Шумейко й ін. Учасники форумів також пропонували театральні вистави провідних українських театрів (Національного драматичного театру ім. Ів. Франка, Національної опери України ім. Т. Шевченка, Київського театру драми та комедії на Лівому березі Дніпра, а також Київського експериментального вуличного театру під кер. А. Петрова).

Науково-творчі симпозіуми-фестивалі української театральної діаспори стали каталізаторами подальшого розвитку української театральної культури у світі. Міжнародний резонанс, викликаний їхнім успішним проведенням, став одним з вагомих аргументів на користь європейського вибору України.

Значною моральною підтримкою сподвижників українського театрального мистецтва за кордоном стало ініційоване дирекцією симпозіуму клопотання про присвоєння найвидатнішим представникам української театральної діаспори почесних звань. 2002 р. вперше іноземним громадянам за вагомий особистий внесок у розвиток українського театрального руху були присвоєні почесні звання України:

«Заслужений діяч мистецтв України»:

Крушельницькій Лідії, артистці, режисерові Театру-студії мистецького слова, м. Нью-Йорк, Сполучені Штати Америки; Ревуцькому Валеріяну, театрознавцеві, м. Ванкувер, Канада; «Заслужений артист України»: Василенку Ростиславу, артистові, режисерові, м. Нью-Йорк, Сполучені Штати Америки; Левицькій Вірі, артистці Ансамблю українських акторів, м. Філадельфія, Сполучені Штати Америки; Чепіль (Шашаровській) Єлизаветі, артистці Ансамблю українських акторів, м. Філадельфія, Сполучені Штати Америки.

Література

1. Світове відлуння українського театру : матер. І та ІІ Культорологічних міжнародних симпозіумів / упоряд. В. Пацунов. Київ : Мін. культури і туризму України, 2006. 192 с.

2. Ревуцький В. В орбіті світового театру. Київ–Харків–Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1995. 244 с.

3. Гайдабура В. Театр, розвіяний по світу: феномен сцени повоєнної української діаспори (Німечина, Австрія, Франція, США, Канада, Австралія). Київ : Вид. дім «Києво-Могилян. акад.», 2013. 323 с.

Дика Ніна Орестівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
і кафедри камерного ансамблю та квартету,
Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

ІГОР СОНЕВИЦЬКИЙ І ЙОГО ЧАС: КАМЕРНИЙ ВИМІР (ДО 95-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

Українська культура наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. переживає момент переоцінки цінностей, що супроводжується складним процесом формування митця-музиканта, для якого національна свідомість, відродження споконвічних і дещо призабутих традицій і духовних цінностей набуває пріоритетних рис. Вагомість знакових постатей у національній культурі можна краще усвідомити на певній історичній віддалі. Загальнотеоретичну базу необхідну для дослідження окресленої низки проблем становлять праці С. Павлишин [7, 8, 9], Ю. Ясіновського [13], Л. Кияновської [3], Б. Фільц [12], М. Скорика [10], Д. Дувірак [2] та ін.

Ігор Соневицький (1926–2006) – композитор, музикознавець, критик, піаніст, концертмейстер, диригент, педагог, музично-громадський діяч належить до генерації митців, які посіли одне з чільних місць у культурному середовищі свого часу. Здобувши освіту в Музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові й отримавши 1944 р. від професора Василя Барвінського *«рекомендацію на студії»* [8, 173], навчався в Музичній академії у Відні та Державній музичній академії в Мюнхені (1950), де формувався музичний талант І. Соневицького як піаніста, композитора і диригента. Митець прагнув розвивати різні види виконавства, заснувавши хор *«Думка»* (1950, Нью-Йорк), Студіо хор (1954), *«Молодіжний*

оперний ансамбль» (1955), *«Струнний оркестр імені Н. Нижанківського»* (1956). Доктор філософії в Українському вільному університеті в Мюнхені (1961). Та все ж хист І. Соневицького як музично-громадського діяча найяскравіше проявився в Америці, де він працював, будучи активним учасником створення Українського музичного інституту (Нью-Йорк), а згодом став директором цього інституту (1959–1961). У 80-х р. XX ст. заснував в Америці *«Центр музики і мистецтва».* І. Соневицький був дійсним членом Української Вільної Академії Наук у США і Наукового товариства імені Т. Шевченка, член Американського музичного товариства й Асоціації американських композиторів. У 1990-х рр. І. Соневицький виступав у Львові і Києві зі «Студією мистецького слова», репертуар якої охопив понад 30 спектаклів з музикою *«найвідомішого українського музиканта Америки»* (за: С. Павлишин), водночас *«слухачі Львівського радіо відкрили для себе такі творчі особистості, як Ігор Соневицький і Дарія Гординська-Каранович з Америки, Осип Гошуляк із Канади, Андрій Гнатишин з Австрії…» [1, 149]*.

Про творчість І. Соневицького зустрічаємо статті на шпальтах закордонної преси. Творчості А. Веделя, Н. Нижанківського, З. Лиська, Л. Горницького, М. Скала-Старицького, а також проблемам історії української церковної музики та музичної історіографії, музичного життя української еміграції в діаспорі присвячені власні наукові праці І. Соневицького. Відомі статті (понад 100 позицій) і рецензії музикознавця І. Соневицького періоду кінця 40-х до поч. 90-х XX ст., де зустрічаємо творчі портрети, некрологи, рецензії присвячені питанням української культури минулого і сьогодення, доповіді в різних культурних осередках. Вагомою була редакторська справа І. Соневицького, редактора-упорядника ґрунтовних видань, зокрема *Микола Грінченко. Історія української музики.* Нью-Йорк: УМІ, 1962; *Ювілейна книга УМІ в Америці*. Нью-Йорк: УМІ, 1962; *Ми йдемо в бій (пісні Р. Купчинського*). Нью-Йорк: Червона Калина, 1977; *Духовні твори Артемія Лукіяновича Веделя*. Нью-Йорк, 1985 й ін.

До спілкувалася львівської мистецької спільноти з Маестро наживо, спонукала презентація книги С. Павлишин. «Ігор Соневицький», що відбулася у Львові 6 жовтня 2005 р., Малий зал Львівської державної музичної академії імені М. В. Лисенка, та авторські автографи залишилися свідченням пам’ятних зустрічей із «найвизначнішим представником української музики в Сполучених Штатах, який від 50-х рр. XX ст. був чи не найактивнішим організатором і керівником українського музичного життя в Америці, як у педагогічному вихованні, так і в концертній пропаганді» [за: С. Павлишин]. За спогадами М. Скорика впродовж більше 30 років *«коло Гантера, напівніч від Нью-Йорку в гористій місцевості, що дуже нагадує Карпати. Там у залі, що називається «Гражда» коло української церкви [св. Івана – Н. Д.] кожного року в липні-серпні відбувалася серія концертів»,* проводили Музичний фестиваль, куди гостинно запрошували українських митців, де з-поміж композиторів – Л. Грабовського, В. Сильвестрова, М. Скорика, Л. Колодуба, І. Карабиця, Л. Дичко, Л. Грабовського, Ю. Ланюка й ін., виконавців – О. Крису, О. Слободяника, Л. Чайковську, М. Сука, Б. Каськіва, В. Буймістра, В. Винницького, Н. Хому, О. Абаєва, О. Кровицьку, Квартет імені Леонтовича в складі: Ю. Мазуркевич

(скр.), Ю. Харенко (скр.), Б. Дев'ятов (альт), В. Пантелєєв (влч.) та ін. Організатором їхніх концертів і зустрічей з мистецькою громадськістю Америки та Канади були Ігор Соневицький разом з Вірко Балеєм, засвідчуючи, що *«такі атрибути національного як спільність території і економічного життя, не відбиваються в музичному мистецтві. Український музикант може жити на території будь-якої країни, створюючи і культивуючи українську музику» [7, 82]*. До слова, розповіді/вислови 30-ти авторів-сучасників від гімназійних років у Львові до останніх днів у США представлені в книжці «Тиха музики молитва». Спогади про Ігора Соневицького – Львів: БаК, 2010. – 168 с., де перед читачами постає постать Мистця, людини великого таланту, інтелігентності, непохитності переконань у цілеспрямованому служінню своєму народові.

Багатожанровий творчий доробок І. Соневицького представлений композиціями: опера *«Зоря»,* балет *«Попелюшка»*, кантата *«Любіть Україну»* на слова В. Сосюри, духовні (Літургія, Панахида-реквієм, Псалми, Духовні пісні) та вокальні твори, хорові полотна. Композитором здійснено близько 30 музичних оформлень для театру, зокрема, до драм Лесі Українки, Тараса Шевченка, Івана Франка; збагачено фортепіанний репертуар в жанрі мініатюри, де: «*Варіації», «Триптих», «Мініатюри»,* збірник п'єс *«Пори року»* й ін., у яких автор прагне втілити український характер у музиці. І. Соневицький активно працював у камерному жанрі, де створює *«Мініатюри І»* для флейти, гобою, ударних і фортепіано; *«Мініатюри ІІ»* для флейти, гобою та фортепіано; *«Варіації»* для флейти і фортепіано, *«Інтермецо»* для віолончелі та фортепіано (1992). Перший з камерно-інструментальних ансамблевих циклів І. Соневицького *«Мініатюри І»* для флейти, гобою, малого і циліндричного барабану, тарілок і фортепіано є знаменним у цьому відношенні. Для циклу *«Мініатюри І»,* що складається з семи частин: *І. «Інтродукція», ІІ. «Одержима», ІІІ. «Йоганна», IV. «Адвокат Мартіян», V. «Грішниця», VI. «Бояриня» (зрада), VII. «Бояриня» (Finale),* характерна жанрова окресленість, програмність, єдина лінія розвитку, що природньо перегукується з поезією Лесі Українки, а це значною мірою сприяє цілісності. Його зацікавлювала драматургія Лесі Українки, яка іменувалася *«поетичним театром»,* що водночас є, і поетичним, і політичним, і інтелектуальним. Композитор здійснює прорив із сьогодення в минуле, намагаючись по-своєму інтерпретувати поезію Лесі Українки.

Авторові цієї статті пощастило бути на концерті «Ігор Соневицький. Повернення на Батьківщину» в жовтні 2015 р., де на Камерній сцені Львівської обласної філармонії відбулося першопрочитання циклу «*Мініатюри І» для флейти, гобоя, ударних і фортепіано* І. Соневицького у виконанні Квартету в складі: А. Карпяк (флейта, керівник квартету), В. Білас (гобой), Д. Олійник (ударні), І. Посвятовська (фортепіано) з *рукописної авторської* партитури. Вступне слово пролунало з уст дослідниці життя і творчості І. Соневицького – доктора мистецтвознавства, професора Стефанії Павлишин. У залі була присутня дружина композитора – пані Наталка Палідвор-Соневицька. Згодом твір став репертуарним і з успіхом прозвучав у концертній програмі *«Українські акценти»* (20 квітня 2016) у рамках Фестивалю *«Камерні вечори в Академії»* в Малому залі ЛНМА імені М. В. Лисенка у виконанні студентського квартету

в складі: О. Зінькевич (флейта), П. Андрейко (гобой), Д. Олійник (ударні), О. Козлан (фортепіано) (творчий керівник: доцент Н. Дика).

Неабиякий інтерес до камерної творчості композитора викликало друковане видання нот: Ігор Соневицький. Мініатюри І: для флейти, гобоя, ударних і фортепіано. – Львів: Растр- 7, 2016. – 20 с. і 6 с. (партії) зі вступним словом доктора мистецтвознавства Стефанії Павлишин. Видання вирізняється чудовим оформленням [підготовка до друку та комп'ютерний набір Володимира Пасічника] і прекрасним друком. Камерність циклічного твору витримана від першої мініатюри *«Інтродукція»* до фіналу *«Бояриня» (Finale).* Кожна з частин циклу зачаровує багатством і неповторним колоритом інструментального музикування. Партії наділені багатим спектром виражально-колористичних ефектів, що надають образній сфері камерного полотна особливої виразності. Прослідковується наголос на ударні (бо і фортепіано тут має подібне трактування). Увагу привертають сонористичні ефекти, пуантилістична розірваність фактури, найрізноманітніші прийоми звукодобування та ін. За допомогою засобів музичної мови, слідуючи за поезією Лесі Українки, композитор майстерно вибудовує лінію опозиції *«чужина – рідний край»,* чи-то «вірність – зрада», активізуючи генетичну пам'ять.

Висновок. Велика заслуга І. Соневицького в розбудові української культури на рідних землях і на еміграції. Композитор належить до генерації музикантів, які заснували низку фестивалів і форумів, що з успіхом проводили понад десятки років. Митець, працюючи з різними музичними творами, поетичними програмами, намагався надати їм певного особливого чи вишуканого забарвлення. Національний колорит програмного камерно-інструментального ансамблевого циклу «Мініатюри І» для флейти, гобоя, ударних і фортепіано І. Соневицького вирізняється емоційністю та особливою пластичністю національного мелосу, де автор прагне втілити український характер у музиці, виходячи з досвіду власного етнічного середовища та часу.

Література

1. Дмитровський Є. Музика на Львівському радіо: соціокультурний дискурс. Львів : ПАІС, 2014. 228 с.
2. Дувирак Д. Музыка украинского зарубежья. *Советская музыка*. 1991. № 10. С. 34–37.
3. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст. Чернівці : Книги – XXI, 2007. 424 с.
4. Митці України : енциклопед. дов. / упоряд. : М. Г. Лабінський, В. С. Мурза ; за ред. А. В. Кудрицького. Київ : УЕ, 1992. С. 545.
5. Мірошниченко С. В. Поліфонологія як музикознавча дисципліна та національна природа української професійної музики : монографія. Одеса : Астропринт, 2012. 296 с.
6. Новий довідник: Українська мова. Українська література / упоряд. : М. Радишевська, В. Михайлюта, Т. Корольова й ін. 7-ме вид. Київ : Казка, 2011. С. 677.
7. Павлишин С. Знайомство зблизька. *Музика.* Київ. 1992. № 5 (281). С. 26–27.
8. Павлишин С. Ігор Соневицький. Львів : БаК, 2005. 120 с.
9. Павлишин С. Найвідоміший український музикант Америки. *Тиха музики молитва. Спогади про Ігора Соневицького* / відп. ред. С. Павлишин. Львів : БаК, 2010. С. 3–14.
10. Скорик М. Музичні зв'язки з Ігорем Соневицьким. *Тиха музики молитва. Спогади про Ігора Соневицького.* Львів : БаК, 2010. С. 43–48.

11. Ігор Соневицький. Згадую з вдячністю. *Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах* / ред.-упоряд. В. Грабовський. Дрогобич : Посвіт, 2008. С. 173.

12. Богдана Фільц. Спогади про Ігора Соневицького (Зустрічі в Києві, Львові та Нью-Йорку). *Тиха музики молитва. Спогади про Ігора Соневицького*. Львів : БаК, 2010. С. 15–31.

13. Юрій Ясіновський. Ігор Соневицький : Наук. конф. у 85-ту річн. від дня народж. *Українська музика* : наук. часопис. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2012. Ч. 1. (3). С. 193–194.

Телегуз Андрій Володимирович,
кандидат історичних наук, доцент
кафедри історії України, етнології та краєзнавства
Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова

АННА ВАЛЕНТИНОВИЧ: ДОЛЯ УКРАЇНКИ, ЯКА ЗМІНИЛА ДОЛЮ ПОЛЬЩІ

В історії Польщі були і є українці, які долучились до розвитку цієї сусідньої країни в багатьох сферах життєдіяльності. Окремо слід приділити увагу постатям, що розвивали громадянську культуру, як вищий ступінь політичної культури.

Громадянську культуру можна розуміти як орієнтацію громадян у державних справах і широку соціальну участь. До компонентів цієї культури також належать довіра та співпраця, а також комунікативні навички. В умовах соціальних змін, пов'язаних із посткомунізмом, головним чином таких як: оцінка різноманітності, зростання значення ЗМІ, зростання ролі споживання, проблеми з ідентичністю, виникає потреба в переозначенні громадянської культури та переартикуляції її конститутивних компонентів. Це має значні наслідки для сучасної громадянської освіти. Найкращим способом задоволення вимог і потреб новітньої громадянської освіти є приклад життєдіяльності, світовідчуття та світосприймання особистостей, що змінюють життя колективів і суспільств.

В історії українського і польського народів є особистості, які мають беззаперечну шану й авторитет. У новітній історії такою є Анна Валентинович, яку в Польщі називають «Мати Солідарності» або «Анна Солідарність». Це українка, що змінила країну, у якій жила.

Загалом, біографія Анни Валентинович – це історія Польської Народної Республіки. У ній, як лінза, фокусується образ обману та беззаконня комуністичної влади, так і суть помилок, які сприяли зриву спроб опору. Доля А. Валентинович дуалістично типова як для бездержавних українців на чужині, так і для багатьох польських робітників. Що її особливо вирізняло серед сучасників – це надзвичайна, через її силу характеру, мудрість і чесність.

Життєпис А. Валентинович схожий на збірний портрет дисидентів і опозиціонерів, які встають з колін на повстання проти комунізму. Навіть якщо вона усвідомлювала це, вона ніколи публічно не згадувала про свою знамениту роль у революції «Солідарності».

Анна Валентинович народилася 15 серпня 1929 р. в уже неіснуючому хуторі, який належав селу Сінне (тепер – Садове) на Волині в не дуже заможній, українській селянській родині Любчиків – Назара і Приськи. «У дитинстві вона загубила батьків і брата, який фактично був заарештований Совітами і за співпрацю із ОУН був засуджений на 15 років таборів (на волю вийшов після смерті Сталіна, на Україну йому дозволили повернутися лише через кільканадцять літ)» [1]. «Виховувалася із п'ятьма братами і сестрами, встигла закінчити чотири класи загальної школи в Сінному. Пізніше вже не могла продовжувати навчання, бо німці під час війни закрили місцеву школу» [1]. Після трагічних подій у сім'ї, шляхетська родина Прушинських прийняла на роботу малу Анну, а згодом вони разом переїхали до Польщі. Незабаром А. Валентинович переїхала в околиці Гданська, де працювала на фермі, згодом у пекарні та на маргариновому заводі.

1950 р. вона вступила на курси зварювальника і розпочала трудитися на Гданському суднобудівному заводі. Вона швидко стала лідером, зробивши в перший рік 270 відсотків плану. Її фотографії потрапили в газети. У нагороду, як члена комуністичного польського союзу молоді, її відправляють на молодіжний з'їзд до Берліна. Однак незабаром вона передала своє посвідчення до Спілки польської молоді та вступила до Ліги жінок.

Як активістка вона боролася за права робітників. Саме тоді почалися її неприємності зі службою безпеки ПНР. Її викликали на попереджувальні бесіди. Напружена праця зварювальника підірвала її здоров'я. Могла піти на пенсію по інвалідності, але не хотіла. Стала кранівником.

Уперше її звільнили з роботи 1968 р., коли вона вимагала пояснень щодо розкрадання грошей із фонду допомоги Гданського суднобудівного заводу. Проте на її захист став весь колектив відділу W-3, де вона працювала. Під час протесту робітників у грудні 1970 р. вона готувала страви для страйкарів. У січні 1971 р. вона була обрана делегатом для зустрічі з Едвардом Гіреком, першим секретарем ЦК Польської об'єднаної робітничої партії.

1978 р. в її житті стався перелом. Вона стала одним із співзасновників Вільних профспілок Польщі. Її квартира була контактною точкою профспілки. А отже постійно переслідувала служба безпеки ПНР: затримання на 48 годин, обшуки, погрози звільнення.

8 серпня 1980 р. погрозу було здійснено. За п'ять місяців до досягнення А. Валентинович пенсійного віку її звільнили з роботи. Тоді ніхто не думав, що це рішення змінить історію Польщі та світу [3, 24].

14 серпня розпочався страйк, який розпочав революцію «Солідарності». Першим пунктом вимог було повернення А. Валентинович до роботи. На прохання робітників її привезли на суднобудівний завод на машині директора. І це був ще один поворотний момент в історії Польщі. Саме тоді Лех Валенса, Анна Валентинович та інші жінки переконали робітників проводити «окупаційний страйк на корабельні», який за декілька днів перекинувся на більшість підприємств Гданська і всієї Польщі [3, 24].

А. Валентинович відігравала провідну роль у антикомуністичному русі поляків, відмовившись від керівництва на користь Л. Валенси, упродовж

80-х рр. XX ст. За що була декілька разів арештована, та від своїх принципів не відмовлялась. Не відмовлялась від них і після повалення комуністичного режиму та формування демократичної влади.

Не відмовилась вона і від своїх рідних та України. Починаючи з 1996 р. щороку приїздила на Батьківщину. Але загинула в дивній катастрофі польського президентського літака 10 квітня 2010 р. поблизу Смоленська [2].

Анна Валентинович – це особистість, якій не була байдужою доля людини, доля країни. Вона завжди говорила правду, не зважаючи на її гіркоту. Загибель А. Валентинович – це втрата й Польщі, й України. Адже свої останні роки, після єднання з українською родиною, вона жила на дві країни. Завдяки небайдужим журналістам вона відкрилась для нас як свідомий громадянин та історична постать, що вплинула на зміни політичної культури цілої країни, завдяки своїм життєвим і моральним принципам.

Література

1. Галагіда І. Українська мати польської Солідарності. Невідоме дитинство Анни Валентинович // Історична правда. URL : https://www.istpravda.com.ua/articles /2016/09/8 /149190/ (дата зверн. 18.11.2021).

2. Одарченко В. В авіакатастрофі під Смоленськом загинула українка, доля якої колись змінила долю Польщі. URL : https://www.radiosvoboda.org/a/2012550.html (дата зверн. 18.11.2021).

3. Телегуз А. В. Антитоталітарна демократична революція «Солідарності» на тлі суспільно-політичної та економічної кризи комуністичного режиму (1980–1990 рр.). Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2012. 194 с.

4. Телегуз А. В. Генеза громадянського руху «Солідарність» від організації із захисту прав робітників до політичної сили загальнодержавного значення у Польщі в 1980–1981 рр. // Історія України. 2009. № 45. С. 3–7.

Якубов Темур Азимович,
доктор філософії (025 «Музичне мистецтво»)

СЕРГІЙ БОРТКЕВИЧ (1877–1952): ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ КОМПОЗИТОРА-ЕМІГРАНТА

Сергій Едуардович Борткевич – композитор і піаніст, педагог і перекладач, народився на Харківщині в заможній дворянській сім'ї. Завдяки ґрунтовній освіті він чудово володів кількома іноземними мовами, серед яких німецька, англійська, французька, давньогрецька та латина. Від матері успадкував любов до музики – з дитинства навчався гри на фортепіано в таких митців, як Ілля Слатін та Альберт Бенш. Тоді й створив свої перші твори для фортепіано (не збереглися). Згодом митець шліфує свої музичні навички вже як студент консерваторії – у Санкт-Петербурзі (Карл ван Арк, Анатолій Лядов) і Лейпцизі (Альфред Райзенауер, Соломон Ядассон).

До буремних революційних подій кар'єра музиканта розвивалася напрочуд вдало. На той час молодий митець прагнув реалізації як піаніст-віртуоз. Завдяки протекції А. Райзенауера, ще студентом С. Борткевич у Мюнхені виконав Концерт

для фортепіано з оркестром № 2 Ф. Ліста (диригент – Ф. Вайнґартнер), гастролював Італією. По закінченню консерваторії, уже як самостійний музикант, С. Борткевич обирав шлях емігранта – цього разу добровільного – й 1904 р. оселився в Німеччини. Він грав численні концерти як соліст (у т. ч. з оркестром), камерний ансамбліст і акомпаніатор. Географія його виступів охоплює Берлін, Лейпциг, Мюнхен, Париж, Будапешт, Ригу, Відень, Харків тощо. У той самий період митець дебютує в ролі композитора, переважно концентруючись на творах для власного інструменту, які цілком охоче публікували німецькі нотовидавці та виконували тогочасні піаністи, зокрема Любка Колесса. Набутим досвідом С. Борткевич щедро ділився з учнями – від 1906 р. як запрошений професор консерваторії Кліндворта-Шарвенки в Берліні, а 1910/1911 н.р. вже як її штатний викладач. У класі митця було одинадцять юних піаністів, які спеціально приїхали навчатися з Риги, Смоленська, Києва, Одеси, Дауґавпілса (Латвія), Гаутсдейла (США), Нюрнберга й інших міст Німеччини.

Тяжкого удару творчій реалізації С. Борткевича завдала Перша світова війна, наслідком якої стала його депортація з Берліну 1914 р. Утім у Харкові митець продовжував активну діяльність. Він викладав приватним чином і, згодом, у консерваторії; всупереч відсутності контакту з німецькими видавництвами, створив нові твори, серед яких і перші в історії української музики віолончельний і скрипковий концерти. Виступи та гастрольні поїздки також тривали, хоча їхня географія обмежена південним заходом Російської імперії та Москвою. 1919 р. С. Борткевич поїхав відпочивати до Криму, звідки повернутися додому йому вже не судилося. Через наступ більшовиків у листопаді 1920 р. митець із дружиною були вимушені емігрувати до Стамбула. Цього разу ситуація склалася зовсім інша – відносно бідне музичне життя столиці Османської імперії та втрата сімейних статків змусили С. Борткевича цілковито зосередитися на заробітках: педагогічній діяльності та поодиноких виступах на кшталт музичних вечорів у салонах дипломатичних місій. Показово, що протягом майже двох років митець написав лише один опус – Три п’єси для віолончелі з фортепіано. Поступове покращення матеріального становища та відновлення контактів з німецькими видавцями стимулювали С. Борткевича знову переїхати до Європи, значно перспективнішої для творчої реалізації як композитора та виконавця.

Переїзд 1922 р. до Австрії став новим творчим поштовхом для митця – він створив низку фортепіанних, камерних та оркестрових композицій, виступав у Відні, Берліні, Гаазі, Празі, Лейпцигу, Мадриді, Варшаві, перш за все концентруючись на виконанні власних творів (тобто обирає композицію як основний напрям діяльності). Незважаючи на критичне ставлення до радіотрансляцій, які на той період дійсно не відзначалися високою якістю звучання, митець не відмовлявся й від цього ресурсу для ознайомлення широкої аудиторії зі своєю творчістю. Не полишив С. Борткевич і педагогічну діяльність – він викладав приватно та у Віденській школі Е. Горака.

Натхненний творчими успіхами композитор 1929 р. вирішив знову оселитися в Берліні. Наслідки такого рішення виявилися неоднозначними. Виступи С. Борткевича обмежувалися грою на радіо, утім, доволі активною (Берлін,

Мюнхен, Лейпциг, Кеніґсберг, Прага, Вроцлав, Рига, Відень). Доволі складним виявився пошук нових учнів – С. Борткевич навіть просив свого голландського друга Гюґо ван Далена надіслати йому учнів з Нідерландів. Основним доходом композитора були виплата роялті, які, утім, поступово знецінювалися інфляцією. Водночас значно звузилося коло жанрових інтересів митця – крім кількох творів для фортепіано та вокального циклу в цей період з'явилися аранжування (як власних п'єс, так і творів інших композиторів), що, однак, компенсувалося створенням наймасштабнішого опусу С. Борткевича – триактної опери «Акробати» (1932). На жаль, домогтися сценічної постановки твору композитор так і не зміг: після приходу до влади А. Гітлера змінилася дирекція німецьких театрів, з якими митець мав попередні домовленості. А отже не справдилися і надії на фінансові надходження від спектаклів. Постійна скрута, до якої 1933 р. додалися утиски нацистського режиму, змусили С. Борткевича знову повернутися до Відня.

Проте в Австрії фінансовий стан митця не покращився, як безуспішними залишаються і спроби знайти приватних учнів. З іншої сторони відновилася концертна діяльність митця як піаніста та диригента, а 1938 р. С. Борткевич гастролював у Мюнхені й Амстердамі. Композиторську активність зосереджував на оркестровій музиці – створив дві симфонії, сюїти, увертюра. Водночас митець звертався до літературної діяльності – написав мемуари (1936), Чотири новели «Еротика» (1940), а також працював над перекладом німецькою мовою кореспонденції П. Чайковського та Н. фон Мекк (опубліковано в Лейпцизі, 1938.). Плідною виявилася і мандрівка на Балкани 1939 р. Протягом півроку митець виступав на радіо Белграда, Загреба, Любляни, презентуючи власні композиції як піаніст і диригент; написав «Югославську сюїту» для фортепіано, домовився про публікацію своїх творів у Сербії.

Черговим тяжким ударом для С. Борткевича стала Друга світова війна. Почали затримувати, а згодом взагалі припинили виплату роялті з Німеччини. Нотовидавці не змогли опублікувати нові твори через нестачу паперу, а деякі манускрипти згоріли внаслідок бомбардувань. Композитор уже не мав ні сил, ні наснаги для створення масштабних творів, компонуючи цикли мініатюр із залученням написаних значно раніше творів. Лише кілька опусів вдалося надрукувати у Відні – решта так і залишилася рукописами. Протягом кількох років митця рятувала робота в Консерваторії міста Відня. Згодом композитор отримав дві пенсії – від муніципалітету й Австрійської спілки композиторів. Його шанувальники 1947 р. навіть організували у Відні «Товариство Борткевича», а за рік бундеспрезидент Австрії присвоїв митцеві звання професора. «Олімпійське скерцо» для оркестру було премійовано (з 34 кандидатів) на виконання під час Олімпійських ігор у Лондоні 1948 р. До останніх днів свого життя С. Борткевич і сам продовжував виконувати власні твори, навіть такі масштабні як Фортепіанний концерт № 1 (у віці 74 роки!). До 75-річного ювілею митець із величезним успіхом продиригував концерт із власних композицій. Утім його здоров'я поступово погіршувалося і за півроку, 25 жовтня 1952 р. С. Борткевича не стало.

Огляд життєвого шляху митця дає змогу відобразити особливості його творчої діяльності як емігранта – добровільного і вимушеного. Молодий музикант

із заможної сім'ї обирає одну зі світових столиць для побудови кар'єри піаніста-віртуоза. Натомість зрілий митець, що втратив усе через прихід до влади більшовиків, змушений багато часу приділяти викладацькій діяльності, перекладу (музичному та літературному). Стрижневим напрямом творчості він обрав композицію, створював оперу, симфонії тощо. Водночас виконавська діяльність (піаніст, диригент) стала розцінюватися перш за все як засіб популяризації власних творів попри постійну фінансову скруту і, часто, відсутність можливості опублікувати власні манускрипти.

Руденко Юлія Миколаївна,
кандидат історичних наук,
доцент кафедри соціально-гуманітарних дисциплін
Київського кооперативного інституту бізнесу і права

ВАЛЕНТИНА САНІНА-ШЛЕЄ: УКРАЇНСЬКА ДИЗАЙНЕРКА, ЯКА ПІДКОРИЛА АМЕРИКУ

Що одразу спадає на думку, коли ми говоримо про hautecouture – «високу моду»? Моделі, які повільно крокують подіумом у сукнях, розшитих коштовним каменями й екзотичним пір'ям, фотографи знімають глядачів у перших рядах – зірок кіно та редакторів глянцевих журналів. Однак висока мода – це, перш за все, про високу кравецьку майстерність, бездоганний крій, ідеальні ручні стібки й оздоблення. Такий одяг шиють спеціальні ательє або знамениті будинки моди, як-от «Шанель» або «Діор». На початку минулого століття такі будинки моди були у Європі. У Сполучених Штатах Америки ще не було своїх славетних кутюр'є: кінозірки й популярні співачки замовляли вечірні сукні з Парижу чи Риму. Та враз усе змінилося. Завдяки українці – Валентині Саніній-Шлеє.

Про точну дату народження жінки нічого невідомо, але найчастіше згадують 18 квітня 1899 р. Валентина народилася в м. Києві, змалку мріяла стати акторкою. Закінчивши гімназію, після Жовтневого перевороту 1917 р., поїхала до Харкова і вступила на театральні курси [1]. Там Валентина Саніна зустрілася з молодим, але вже відомим на той час співаком Олександром Вертинським. Закоханість О. Вертинського їй подобалася, але не більше [6].

1918 р. країна палала в політичних переворотах. Валентина, яка залишилася без рідних, вирішила шукати кращої долі. Так вона опинилася в Криму, де зустріла майбутнього чоловіка Георгія Шлеє. Разом вони сіли на пароплав до Туреччини, подорожували Європою, звідти вирушили до Нью-Йорка, де й провели решту життя. Спочатку Валентина працювала манекенницею, бо вона знала: краса – її сильна сторона. Однак не вродою єдиною жінці вдалося підкорити США. Емігрантка свою зовнішність підкреслювала одягом, аксесуарами, гарними зачісками й іншими деталями образу. Жінка сама собі виготовляла вбрання, яке було повністю протилежним тогочасним американським канонам [3].

Популярний дієтолог Гейлорд Хаузер привів до Валентини Грету Гарбо. Дивовижно було те, що дві жінки були дуже схожої зовнішності. Валентина

обирала одяг, зачіски й аксесуари для Грети, через певний час вони стали подругами. Якось Г. Шлеє був у своєї дружини в салоні, побачив Г. Гарбо і познайомився з нею. Тут виник любовний трикутник [5].

Чоловік-мільйонер Г. Шлеє помер 1964 р. на руках у Г. Гарбо. Усі свої статки Г. Шлеє заповів коханці. Він знав, що дружина – сильна жінка – не пропаде. Валентина не пропала, дожила до дев'яноста років. Померла в Нью-Йорку 14 вересня 1989 р. Похована поряд із Г. Шлеє [5].

20-ті роки минулого століття – епоха нового ідеалу, нового жіночого образу, нової краси [1]. Тоді, коли всі одягали прямі сукні із заниженою талією – Валентина робила навпаки – вдягала довгі, облягаючі сукні, які підкреслювали талію та декольте, з широкими рукавами та незвичайними деталями. Це все справляло театральне враження. Тоді всі стриглися під каре – В. Саніна-Шлеє робила навпаки – відрощувала свою товсту косу й укладала її навколо голови або вузлом на потилиці. Цей театральний ефект помітили у вищому суспільстві [3].

І в Європі, і в Сполучених Штатах Америки Валентина безуспішно намагалася будувати акторську кар'єру: завадила жахлива вимова. Тоді вона почала створювати неймовірні костюми для бродвейських вистав. Модний критик Брукс Аткінсон казав, що «її костюми починали промовляти ще до того, як актори виголошували перші репліки». Емігрантка отримувала багато замовлень, хоча була самоучкою. З огляду на попит, на початку 1930-х рр. Валентина відправилася на навчання дизайну до Парижа. Це дало натхнення ще більше створювати щось унікальне. «Я навчилася тільки одного – ніколи нічого не копіювати. А переробки французьких брендів становлять основну масу одягу в Америці. Терпіти не можу плагіату. Робитиму власний, оригінальний, ні на що не схожий одяг!» – говорила Валентина [3].

Валентина швидко стала популярною. Власноруч створювала собі образи для світських виходів і незмінно привертала увагу оригінальністю. Не маючи змоги грати на сцені, вона творила власне шоу. Якось шанувальниця захоплено сказала, що Шлеє вдягнена як для театру, на що Валентина дала відповідь: «Мадам, я і є театр!».

1925 р. В. Шлеє заснувала ательє. Дизайнерка сформувала власну естетику: тюрбани, плетені капелюхи-конуси, капюшони, накидки-трансформери, гербові брошки. Вона дотримувалася правила «розкішної простоти»: стримані кольори, мінімум візерунків («відволікають увагу від жінки»), ніякого хутра («норка годиться, щоб ходити на футбол»). У крої поєднувала жіночність із максимальним комфортом і вільністю рухів. Не любила корсетів і багатошарових конструкцій, високих підборів. Молода кутюр'є полюбляла чорний колір. Ще доповнювала палітру білим, оливковим, зеленим і жовтим кольорами. Матеріал відбирала якісний і розкішний – оксамит, шифон, креп, муслін [3].

З 30-х по 50-ті рр. XX ст. Валентина Саніна-Шлеє стала однією з найвідоміших і найуспішніших модельєрок у Сполучних Штатах Америки. Саме вона ввела моду на сіточки для волосся, шляпки-кулі, пояси-обі, туфлі без підборів та багато ін. Клієнток, які приходили до неї на високих підборах, Валентина просто відмовлялася обслуговувати [2].

В інтерв'ю для «Vogue» В. Шлеє наполягала: простота переживе мінливість моди. «Вдягни століття! Забудь про рік» – таким було її гасло. Індивідуальність і якість, а не одноденні тренди [4, 50].

Власний магазин В. Шлеє відкрила 1928 р. на Медісон-авеню. І практично одразу ж здобула славу диктаторки моди. Справа в тому, що модельєрка не досить переймалася бажаннями клієнток, вона нав'язувала той фасон, який буде більше пасувати і не терпіла іншої думки [2].

Уже з 1928 р. в ательє «Valentina'sGown» одягалися зірки Голлівуду та багатійки всієї Америки. Для кожної клієнтки, а їх було понад дві тисячі, увесь одяг розробляли індивідуально. В. Шлеє не любила повторюватися, не продавала свої вироби в крамницях. «Я не створюю одяг, – казала вона. – Я одягаю жінку». Коли в ательє одна акторка довго торгувалася, Валентина не витримала й запитала: «Ви просите знизити ціну за сукню, що змінить усе ваше життя?» [2].

До 40-х рр. XX ст. будинок моди В. Шлеє був чи не найзнаменитішим в Америці. Валентиною захоплювалися та пишалися. Замовити в неї сукню вважали, як дістати зірку з неба [1].

Валентині було 68 років, коли вона закрила своє ательє – на піку слави. Швидкий розвиток масового виробництва одягу й зміни в модних тенденціях не сприяли процвітанню кутюрного пошиття. Але майже до останніх днів В. Шлеє створювала костюми для театру й кіно. І власноруч шила для кількох давніх клієнток.

Нам у спадок Валентина Шлеє залишила зручні сукні-кімоно, просторі штани-кюлоти, спущені лінії плечей у пальтах, асиметричні краї, чіткі силуети – улюблений мінімалізм. Її одяг жив поза часом, адже був актуальним на початку XX ст., вражав своєю неповторністю через п'ятдесят років і користується популярністю в сучасних дизайнерів. Нині вбрання, які шила модельєрка, зберігаються в музеях і приватних колекціях. Згадки про них можна зустріти в мемуарах художників, кінозірок і поетів [3].

Література

1. Валентина Саніна-Шлее – українка, яка викликала фурор у гардеробі модниць США (Відео). 10 липня 2019. URL: https://uatv.ua/valentyna-sanina-shlee-ukrayinka-yaka-vyklykala-furor-u-garderobi-modnyts-ssha-video/
2. Ніжинська Т. Валентина Саніна-Шлее – киянка, що підкорила Нью-Йорк, полонила серця голлівудських дів і конкурувала з Гретою Гарбо. 10 жовтня 2020. URL: https://bigkyiv.com.ua/valentyna-sanina-shlee-kyyanka-shho-pidkoryla-nyu-jork-polonyla-sertsya-gollivudskyh-div-ta-konkuruvala-z-gretoyu-garbo/
3. Ніконенко А. Валентина Саніна-Шлее – українська дизайнерка, яка підкорила високу моду США «Дайте мені три шпильки і я зроблю вам бальне плаття». 14.07.2019. URL: https: //uain.press/articles/valentyna-sanina-shlee-ukrayinska-dyzajnerka-yaka-pidkoryla-vysoku-modu-ssha-1059652
4. Рибіцька А. Валентина Саніна-Шлеє. Це теж зробила вона. 2018. С. 50.
5. Черкаська Г. Валентина Саніна. URL: https://uahistory.com/topics/famous_people /10662
6. Як українка підкорила фешн-світ Америки. 29 вересня 2019. URL: https: //www.slk.kh.ua/multimedia/istoriya/istoriyi-zhittya/yak-ukrayinka-pidkorila-feshn-svit-ameriki.html

Швачка Тетяна Олександрівна,
головний бібліотекар Національної бібліотеки України імені Ярослава Мудрого

НАУКОВА, БІБЛІОГРАФІЧНА ТА ВИДАВНИЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ПРОФЕСОРА БОГДАНА ВИНАРА

Висока національна свідомість і прагнення зберегти свою ідентичність у чужому світі притаманна більшості вихідців з України, особливо представникам повоєнної хвилі еміграції, серед яких були відомі українські письменники, публіцисти, культурно-освітні діячі та науковці. Однією з таких видатних постатей української еміграції є Богдан Степан Винар (1926–2013) – український та американський економіст, бібліограф і бібліотекознавець, редактор, видавець, громадський діяч, дійсний член Наукового товариства ім. Т. Шевченка, Української вільної академії наук у США, Українського історичного товариства й інших професійних організацій та об'єднань [2] .

Богдан Винар народився 7 вересня 1926 р. у Львові в родині педагогів Івана й Евфросини Винарів. Шкільну освіту здобув у Львівській академічній гімназії, найдавнішій у місті, з українською мовою викладання, що була складником Львівського університету.

З початком Другої світової війни й приходом радянської влади у Львові почалися важкі часи. Тотальне переслідування, арешти і заслання української інтелігенції спонукали родину Винарів до еміграції на Захід. У березні 1944 р. Б. Винар разом із родиною виїхав до своїх родичів у м. Одерберґ, пізніше, з наближенням радянських військ, – до Праги і Пльзеня.

1945 р. Б. Винар разом з батьками переїхали до Німеччини. У цей період у Західній Німеччині й Австрії почали засновувати табори для переміщених осіб. Серед чисельної кількості емігрантів у таборах опинилась і родина Винарів. Розпочаті у Львові студії Б. Винар продовжував у гімназіях Карлсфельда та Берхтесґадена.

Згодом після переїзду до Мюнхена Б. Винар вивчав економічну теорію та здобув ступінь доктора з політичної економії в Українському вільному університеті (1950). Під час навчання в університеті Б. Винар очолював студентське товариство «Січ» і тісно співпрацював з М. Антоновичем, А. Жуковським, Б. Цюцюрою та іншими українськими студентськими активістами й молодими вченими.

1954 р. Б. Винар переїхав до м. Денвера, штат Колорадо, де мешкав і працював до кінця свого життя. 1958 р. закінчив студії з бібліотекознавства в місцевому університеті та здобув ступінь магістра гуманітарних наук. Працював адміністративним асистентом декана Вищої бібліотечної школи у Денверському університеті, професора Бейлі, і керівником технічного відділу університетської бібліотеки. На третьому році роботи Б. Винар розпочав свою викладацьку кар'єру – читав курс «Вступ до бібліографії та довідкової літератури» в Бібліотечній школі, а згодом став професором Вищої бібліотечної школи в Денверському університеті.

Велике значення має суспільно-громадська активність ученого у середовищі української діаспори та наукова діяльність Б. Винара в галузі українознавства. Ще в Німеччині, а потім у США Б. Винар був активним членом студентського, а згодом і академічного об'єднання «Зарево». Основна мета діяльності організації полягала в задоволенні наукових, культурних і політичних інтересів, які б сприяли вихованню соціально та політично активної молоді. Б. Винар також був редактором (з 1954 р.) і автором статей в офіційному органі цього об'єднання – журналі «Розбудова держави».

1966 р. Б. Винар переїхав до м. Дженесіо, де обійняв посади професора й декана Вищої бібліотечної школи в державному університеті штату Нью-Йорк і став першим в історії університетів США деканом з-поміж осіб українського походження.

Водночас, Б. Винар доклав чимало зусиль до розбудови відомого американського фахового видавництва «Libraries Unlimited» («Бібліотеки без меж»), заснувавши при ньому окремий відділ «Ukrainian Academic Press» («Українське академічне видавництво»), у якому вийшло друком майже 20 англомовних видань з різних аспектів українознавства, зокрема фундаментальна «Історія української літератури» Д. Чижевського. Загалом у видавництві опубліковано майже 1500 видань, зокрема бібліотекознавчі теоретичні праці, біографії відомих бібліотекарів, підручники з бібліографії, каталогізації, індексування, бібліотечного менеджменту тощо.

Учений також зробив вагомий внесок у розвиток бібліотечної справи в США. Він є укладачем низки бібліографічних покажчиків, що ознайомлюють читачів із довідковою літературою США з різних галузей знань. Найвідомішим серед них є довідково-бібліографічний щорічник «American Reference Books Annual» (ARBA; «Американський щорічник довідкової літератури»), у якому, крім відомостей про книгу, міститься рецензія на неї та подаються посилання на інші опубліковані рецензії.

Найвідомішою працею Б. Винара з бібліотекознавства є університетський підручник «Introduction to Cataloging and Classification» («Вступ до каталогізації та класифікації»), у якому розглянуто принципи складання каталогів і подано характеристику бібліотечних класифікацій. Серед інших помітних книг ученого з бібліотечної тематики можна виділити «Introduction to Bibliography and Reference Work» («Вступ до бібліографічної та довідкової роботи», 1964); «Research Methods in Librarianship» («Методи досліджень у бібліотекознавстві», 1962, 1968, 1971); «Library Acquisitions. A Classified Guide to Literature and Reference Tools» («Бібліотечні надходження. Бібліографічний довідник літератури і довідкових видань», 1970, 1971) та ін.

Українці завдячують Б. Винару за ґрунтовні дослідження з розвитку української економіки й історії української економічної думки. Він зробив значний внесок у дослідження наукового доробку українських економістів діаспори, які через політичні обставини змушені були емігрувати, а їхні праці в Україні були заборонені. Серед розвідок вченого з економічної тематики найвідомішими є монографія «Development of the Ukrainian light industry» («Розвиток української легкої промисловості», 1955), «Economic colonialism in

Ukraine» («Економічний колоніалізм в Україні», 1958); «Ukrainian Industry: A Study of Soviet Colonialism» («Українська промисловість: студія совєтського колоніалізму», 1964) та ін.

Навіть в умовах еміграції Б. Винар вважав своїм громадським обов'язком поширення знань про Україну в англомовному світі та заохочення до написання розвідок про свою Батьківщину. Учений підготував і видав низку праць, присвячених Україні, зокрема: «Ukraine: A Bibliographic Guide to English-Language Publications» («Україна: бібліографічний посібник англомовної літератури», 1990). Інше його видання – «Independent Ukraine: A Bibliographic Guide to English-Language Publications, 1989–1999» («Незалежна Україна: бібліографічний посібник англомовних публікацій, 1989–1999»), охоплює наукові публікації соціально-гуманітарної тематики про Україну.

Б. Винар був ініціатором створення Товариства українських бібліотекарів Америки, першим головою Славістичної секції Американської бібліотечної асоціації, одним із засновників Товариства українських професорів США. За визначний внесок у бібліотечну справу, зокрема за плідну бібліографічну та видавничу діяльність, Б. Винар отримав престижну нагороду Американської бібліотечної асоціації RUSA Isadore Gilbert Mudge Award (1977).

Науковий доробок ученого найповніше відображено в бібліографічному довіднику його праць – «The International Writings of Bohdan S. Wynar, 1949–1992: A Chronological Bibliography» (1993). У ньому в хронологічному порядку подано відомості про книги, статті, рецензії вченого. Свій життєвий шлях і наукові здобутки, спогади про українських бібліотекарів і бібліографів у США Б. Винар виклав у мемуарному виданні «Моє життя – спомини» (2003) [1].

Література

1. Винар Б. Моє життя – спомини. Денвер : Українське академічне видавництво, 2003. 548 с. : іл.

2. Швачка Т. О. Винар Богдан Степан Іванович. *Українська бібліотечна енциклопедія* / Національна бібліотека України імені Ярослава Мудрого. Дата оновлення: 11.11.2021. URL: https://ube.nlu.org.ua (nlu.org.ua) (дата зверн.: 21.11.2021).

Шалапа Світлана Віталіївна,
доцент кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, майстер спорту, член Національної хореографічної спілки України, член Міжнародної ради

ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ ОСОБИСТОСТІ УКРАЇНСЬКОГО БАЛЕТМЕЙСТЕРА, ПЕДАГОГА, КЕРІВНИКА ХОРЕОГРАФІЧНОГО КОЛЕКТИВУ В. С. БІЛОШКУРСЬКОГО

Велике складається з малого і має свій початок: «У житті часто трапляється так, що покликання не відразу знаходить людину. Так було й із Володимиром Білошкурським. Він ніколи не виношував мрію стати танцюристом чи, тим більше, керівником колективу художньої самодіяльності. Ось малював він добре, сподіваючись, що з часом обов'язково стане художником. А спочатку було профтехучилище № 7, де Володимир набував професії слюсаря-ремонтника. Саме тоді помітила чорнявого, верткого хлопчину тодішній керівник ансамблю танцю «Світанок» М. Т. Муравйова й запросила до Палацу культури автозаводу.

Після армії Володимир прийшов у Дніпропетровське театральне училище. Думав про малювання, а склав успішно іспит на хореографічне відділення. І відтоді вже зрозумів: ось те, чому варто присвятити все життя. Спочатку хотілося танцювати самому. І це прагнення молодого артиста зрозуміло. Тим більше, для цього все було: і зовнішність, і фізичні дані. Тож не випадкові роки роботи в хорі імені Г. Верьовки, інших професіональних колективах. Вони стали неоціненною школою професійної майстерності. Збагачувалися професійні звання, відточувалася техніка, прийшов досвід. Відтоді відчув, що в уяві стали народжуватись власні танцювальні композиції. Ткалися вони іноді й уночі, ніби мереживо, хвилювали. Зрозумів Володимир: потрібен власний колектив, щоб утілив усю його фантазію в реальність» [8]. Так народився керівник аматорського колективу, який згодом довів свою професійну спроможність багатьма творчими перемогами та досягненнями.

«Золота медаль» лауреата фестивалю самодіяльного мистецтва УРСР (1972)

Білошкурський Володимир Степанович (2.11.1948 р.н. м. Київ), 1971 – закінчив хореографічне відділення Дніпропетровського театрального училища. 1971–73 рр. – керівник Народного ансамблю танцю «Віночок» м. Кременчук, який 1972 р. стає лауреатом республіканського огляду народної творчості (золота медаль).

1973–74 рр. – артист балету Буковинського ансамблю пісні і танцю м. Чернівці. 1974–75 рр. – артист балету Заслуженого академічного народного хору імені Г. Верьовки. Гастролі: Португалія, Іспанія, Канарські острови.

1975 р., разом з Володимиром і Зітою Смоляковими створили Народний самодіяльний ансамбль пісні і танцю «Славутич» при МПК імені Г. Петровського м. Кременчук, де пропрацював балетмейстером до 1978 р. 1978–81 рр. – артист балету Ансамблю пісні і танцю Центральної групи військ у Чехословаччині. У складі Народного ансамблю пісні і танцю «Славутич» м. Кременчук як балетмейстер танцювальної групи Володимир Білошкурський став лауреатом XVI Міжнародного фестивалю народного танцю в Іспанії (1983).

1981–86 рр. – заснував і став художнім керівником Народного ансамблю танцю «Зорецвіт» при ПК ПО «Дормашина» м. Кременчук. Про цей колектив польська журналістка Ядвіга Слипинська в газеті «Glos Pomorza» («Голос Помор'я», Кошалін) повідомляє: «Коли відчуваємо вашу щирість, чуємо бурхливі оплески, то ми не танцюємо, а летимо над сценою, як на крилах», – говорить

Володимир Білошкурський у складі Заслуженого академічного народного хору імені Г. Верьовки на гастролях в Іспанії

Володимир Білошкурський, художній керівник ансамблю «Зорецвіт». Повинен ще сказати, що багато уваги й часу займає в нас робота над акторською майстерністю. Адже ми користуємось мовою танцю», – продовжує В. Білошкурський. І виражають свою молодість і радість, танцюють граючи, нібито все це не вимагає жодних зусиль для підтримки неймовірного темпу. Кожна жартівлива сценка виконана з таким підйомом, що глядачі переймаються неймовірною радістю. … хотілося крикнути: приїжджайте до нас, танцюйте, з радістю проведемо з вами вечір!» [9].

У статті «Зорецвіт» у Польщі» так висвітлено цю подію: «…вибух аплодисментів після першого ж номера засвідчив про те, що полонили гості своєю відкритою посмішкою, щирістю, динамічністю виконання національних танців. До пізнього вечора не вщухали оплески в Палаці культури. Відтоді щодня одна зі статей у польських газетах була присвячена успішним виступам ансамблю «Зорецвіт». Деякі фрагменти з концертів були навіть записані на відеоплівку та показані по польському телебаченню» [2].

Танець «Гопак» НАТ «Зорецвіт» (м. Кременчук, 1983)

На шпальтах газети «Кременчуцька зоря» висвітлено таке: «Під час перебування «Зорецвіту» в Польській Народній Республіці хтось із кошалінських журналістів дуже влучно назвав ансамбль «театром танцю». Мабуть, це найправильніша характеристика творчого почерку колективу.

– Я вважаю за необхідне, – говорить В. С. Білошкурський, – виховувати вдумливих танцюристів. Тому залучаю їх до створення танцю, проведення репетицій тощо. Адже завдання самодіяльних колективів полягає в тому, щоб сприяти вихованню всебічно розвинених молодих людей. Своє життєве кредо Володимир Степанович успішно реалізовує. Кожен тут має якесь доручення: один відповідає за сувеніри, інший веде літопис. Разом вони відвідують концерти, проводять дозвілля. Тут, у колективі, відбувається становлення характеру молодих людей, проходить і своєрідна профорієнтація. Адже за роки роботи В. С. Білошкурський, безмежно закоханий у танець, залучив до своєї справи близько 20 чоловік. Один з них, В. Семеха, нещодавно закінчив хореографічну студію імені Вірського при Державному ансамблю танцю УРСР. Він теж продовжить справу керівника, нестиме неповторне мистецтво танцю людям.

Не тільки кременчужани віддають належне «Зорецвіту». Йому аплодували учасники Всесоюзного фестивалю «Золота осінь» у Лохвиці, на батьківщині І. Дунаєвського, миргородці, жителі Кошалінського воєводства ПНР, глядачі телетурніру «Сонячні кларнети». Цей перелік гастрольних подорожей міг бути й довшим, але ж ансамблю тільки-но виповнюється три роки» [3].

Під егідою «Dni Kultury Poltawskeiej» в Польщі «Зорецвіт» запрошено до Кошаліна, про що свідчить газета «Glos Pomorza» (№ 99, від 29.04.1985) у статті «Zorecwit» w Koszalinie» (№ 100, від 30.04 – 1.05.1985) «W kolorach Teczy, w barwach przyjaźni». І знову шалений успіх, овації та палкий прийом польських глядачів.

Народний ансамбль танцю «Зорецвіт» у Польщі (1984)

А стаття в «Кременчуцькій зорі» (№ 115, від 21.09.1985) присвячена становленню Володимира Степановича як художнього керівника: «Танцювальний ансамбль «Зорецвіт» відразу ж заявив про себе як перспективний творчий колектив, фундатором якого й став Володимир Білошкурський. Він дуже прискіпливо поставився до підбору учасників ансамблю. Розумів, що від того, як заявить себе колектив з перших днів свого існування, залежатиме його подальше майбутнє. Не поволі набирати силу й темп, а виступити ударним акордом. Для здійснення задуму потрібні були наполеглива щоденна робота, виснажливий тренаж, створення образу танцю, костюмів, музики. І результати не забарились. За чотири роки свого існування «Зорецвіт» здобув стільки відзнак, що вистачило б на десятиріччя: звання «народний», лауреат обласної премії імені П. Артеменка, лауреата фестивалю народної творчості на честь 40-річчя Великої Перемоги. Диплом Державного академічного ордена Дружби народів ансамблю народного танцю СРСР за пропаганду хореографічного мистецтва. Танці ансамблю схожі на мініатюрні танцювальні вистави-композиції: «Вічно живі», «Переможці», «На містку» й ін. Цього нелегко досягти, бо колектив самодіяльний, склад його рухомий: одні вступають до закладів вищої освіти, інші йдуть в армію. Але тут, у «Зорецвіті», відбувається не тільки їх залучення до світу мистецтва танцю, а й становлення особистості. У цьому чимала заслуга художнього керівника В. С. Білошкурського. Його доброту й чуйність, вимогливість, працездатність і невгамовність, його уроки людяності й порядності назавжди запам’ятають і Олександр Хуторний, і Марина Селіна, й Ірина Нежива, і Геннадій Голованов, і багато інших його вихованців. Чимало з них пішли шляхом учителя» [8].

«Ансамблю танцю «Зорецвіт» присуджено звання «Народний самодіяльний колектив». Отже, лави колективів, які носять звання «народний», поповнилися.

Віриться, що «Зорецвіт» гідно продовжуватиме кращі традиції народної творчості міста. Свідченням цьому став і великий концерт, котрий завершив урочистості» [10].

1986 р. Володимир Білошкурський вступив на заочну форму навчання до Вищої профспілкової школи культури (ВПШК) в м. Ленінграді.

З 1986–1990 рр. – головний балетмейстер Полтавського обласного музично-драматичного театру імені М. Гоголя. Здійснив хореографічні постановки до спектаклів «Маруся Богуславка», «За двома зайцями», «Дуель» і хореографічні номери до концертних програм. 1987 р. пропрацював головним балетмейстером у Полтавській обласній філармонії, ансамблі пісні й танцю «Полтава» – постановки «Весняний козачок», «Гопак». У Черкаському державному академічному заслуженому українському народному хорі здійснив постановки «Весняний козачок», «Українська старовинна кадриль», «Залицяльники» (1989).

1986–1996 рр. – керівник Народного ансамблю танцю «Весна» Полтавського педагогічного інституту імені В. Г. Короленка, де поставив танці: «Барви України», «Весняний козачок», «Василечки», «Балада про синів», «Урожайний-святковий», «Чебатуха» й ін. За цей час ансамбль побував у Німеччині, Польщі, Австрії (м. Відень). У місцевій газеті «Lokales» (від 15.10.1991) у статті «Riesenjubel bei der Tsc» було написано: «Публіка тріумфувала, аплодисментами і тупотінням ніг викликала на біс хор «Калина» й танцювальний ансамбль «Весна» з України, що стали великою сенсацією гала-концерту-91 у Віденському концертхолі. Ансамбль «Весна» з Полтави був як вихор у танці, як щось неземне, фантастичне у звучанні пісень «Калини». На тому концерті були присутні Президент Австрії Kurt Waldheim із дружиною.

1990 р. – Білошкурський закінчив Полтавський педагогічний інститут імені В. Короленка. Водночас працював старшим викладачем кафедри хореографії Полтавського педагогічного інституту. У проспекті м. Полтава, присвяченому 20-річчю психолого-педагогічного факультету інституту (1997), зазначено:

«Весна»… Народний ансамбль танцю, яким майже десять років керував талановитий балетмейстер, у минулому танцюрист балетної групи Українського народного хору імені Г. Верьовки, заслужений працівник культури України Володимир Степанович Білошкурський. Життєдайне джерело «Весни» стало витоком нової спеціальності на педагогічному факультеті – «Початкове навчання та хореографія». Володимир Степанович зі своїми вихованцями Андрієм Васильовичем Сухарєвим і Людмилою Михайлівною Сокіл 1991 р. створили секцію хореографії при кафедрі образотворчого мистецтва й набрали перших студентів, які стали професійним ядром і визнаними солістами «Весни». Кількість хореографів зростала, і 1993 р. на факультеті було відкрито самостійну кафедру хореографії…».

11 жовтня 1990 р. Володимиру Степановичу присвоєно почесне звання заслуженого працівника культури України. 1992 р. Білошкурського нагороджено нагрудним знаком ВЦСПС. 1996–2003 рр. – викладач народно-сценічного танцю хореографічного відділення Дніпропетровського театрального-художнього коледжу, при якому створив та очолив Народний ансамбль «Борисфен». 25 вересня 1999 р. – В. С. Білошкурський головний балетмейстер «Творчого звіту майстрів мистецтв і художніх колективів Дніпропетровської області», який відбувся на головній сцені країни – у Національному палаці «Україна». 2001–2003 рр. – балетмейстер Дніпропетровського фольклорно-етнографічного ансамблю «Славутич» (художній керівник – народний артист України Г. Клоков). 7 квітня 2001 р.– балетмейстер концерту «Творчого звіту майстрів та художніх колективів Дніпропетровщини в Національному палаці «Україна» до 10-ї річниці Незалежності України. 29–30 березня 2003 – відбувся Другий регіональний тур Всеукраїнського фестивалю-конкурсу народної хореографії імені П. Вірського, приурочений до 100-річчя від дня народження П. Вірського, який проходив на сцені Дніпропетровського академічного театру опери та балету. У програмі концерту з хореографічною композицією «Запорізький козацький марш» (постановник Г. П. Клоков) брав участь Фольклорно-хореографічний ансамбль «Славутич», балетмейстером якого на той час був Володимир Білошкурський, і Народний ансамбль танцю «Борисфен» Театрально-художнього коледжу, засновник і художній керівник Володимир Степанович з його ж постановкою «Древлянські перетупи».

2003–2004 рр. – старший викладач кафедри хореографії Національного педагогічного університету імені М. Драгоманова. 2004 р. – відтворив та очолив як художній керівник народний ансамбль танцю «Горлиця» Міжнародного центру культури і мистецтв м. Києва.

Юрій Станішевський, доктор мистецтвознавства, писав: «Півстоліття свого творчого шляху відзначив Народний ансамбль танцю «Горлиця» Міжнародного центру культури і мистецтв профспілок України, який за п’ять десятиліть виховав сотні артистів і балетмейстерів. Керівник ансамблю – знавець українського танцю, обдарований хореограф і педагог Володимир Білошкурський.

«Закарпатський святковий» Народного ансамблю танцю «Горлиця»

У репертуарі колоритні «Залицяльники», «Несе Галя воду», «Їхали козаки», «Підківочки», «Кадриль на ослінчиках» і, звичайно, полум'яний, віртуозний «Гопак». Лауреат всеукраїнських, всесоюзних і міжнародних конкурсів і фестивалів, ансамбль «Горлиця» нещодавно здобув Велику золоту медаль IV Міжнародного конкурсу фольклорних танців і музики у фінському місті Тампере. Сьогодні ансамбль розвиває та збагачує славні традиції своїх попередників, дбайливо виховуючи з дитинства майбутніх артистів, які створюють у танці яскраві характери та наповнюють своєю емоційною наснагою хореографічні картинки, сюжетні мініатюри й масштабні масові композиції» [4]. Юрій Олександрович продовжує розповідь: «Керівник колективу – першокласний знавець українського танцю, обдарований хореограф і педагог Володимир Білошкурський. «Горлиця» стала базовим колективом кафедри хореографії, де проходять практику майбутні балетмейстери та педагоги» [5].

2005 р. – Народний ансамбль танцю «Горлиця» підтвердив звання «народний», того самого року Володимира Білошкурського переведено на посаду доцента кафедри хореографії Національного педагогічного університету імені М. Драгоманова. 27–29 квітня 2005 р. – Народний ансамбль танцю «Горлиця» бере участь у конкурсі хореографічних колективів і виступає в гала-концерті переможців V Міжнародного фестивалю-конкурсу танцю народів світу «Веселкова Терпсихора». Жовтень 2008 р. – на базі Уманського педагогічного інституту відбувся обласний семінар, на якому Володимир Степанович дав майстер-клас: «Народно-сценічна танцювальна лексика Полтавського краю». 13 листопада 2008 р. – Володимира Степановича нагороджено відзнакою за багаторічну сумлінну працю та високий професіоналізм Київським міським головою та Почесним знаком «За досягнення в аматорському мистецтві»

Президією Федерації профспілок України. 2008 р. – ансамбль танцю «Горлиця» отримав Гран-прі на Міжнародному фестивалі фольклорного танцю в Чорногорії та Гран-прі на Міжнародному фестивалі фольклорного танцю «Радост на брега» – Бургас-2010 у Болгарії.

У Народному ансамблі танцю «Горлиця» Міжнародного центру культури і мистецтв м. Києва як художній керівник і балетмейстер Володимир Степанович поставив такі хореографічні композиції: «Привітальний», «Гопак», «Закарпатський», «Делікатна кадриль», «Старовинна українська кадриль», «Древлянські перетупи», «Російський хоровод», «Чорноморочка» й ін.

Грудень 2012 р. – ансамбль танцю «Горлиця» підтвердив звання «народний».

У квітні 2013 р., на базі Заслуженого академічного ансамблю пісні і танцю України «Донбас» відбувся обласний семінар, на якому Володимир Степанович дав майстер-клас: «Народно-сценічна танцювальна лексика Центральної України», і здійснив постановку «Юзівська кадриль». 2011 р й 2013 р., був головою Державної екзаменаційної комісії хореографічного відділення Дніпропетровського театрально-художнього коледжу.

Крок за кроком, подія за подією формувала балетмейстерську унікальність, самобутність та особистість балетмейстера, педагога, керівника хореографічного колективу Білошкурського Володимира Степановича.

Сьогодні Володимир Степанович заслужений працівник культури України, доцент кафедри хореографії Інституту мистецтв НПУ імені М. Драгоманова, член Національної хореографічної спілки України

Література

1. Білошкурський В. С., Шалапа С. В., Перепелкін В. В. Танцювальне мереживо Полтавського краю : зб. хореогр. матер. Київ : НАКККіМ, 2014. 268 с.
2. Зорецвіт у Польщі // Кременчуцький машинобудівник. № 45. 1984. 16 листопада.
3. Зоряний цвіт танцю // Кременчуцька зоря. № 156.1984. 29 грудня.
4. Станішевського Ю. О. «Горлиця» // Музика. № 2. 2008. Березень-квітень.
5. Станішевського Ю. О. Ой, красуне, «Горлиця» // Урядовий кур'єр. № 29 (3689). 2008. 14 лютого.
6. Танцю звіт зоревий // Зоря Полтавщини. № 5. 1985. 6 січня.
7. Яскраві барви зорецвіту // Комсомолець Полтавщини. 1985. 2 квітня.
8. Художній керівник // Кременчуцька зоря. № 115. 1985. 21 вересня.
9. Tanczy «Zorecwit» (Танцює «Зоре цвіт») // Glos Pomorza («Голос Помор'я»). Кошалін, Слупськ. 1984. 9 листопада.
10. Ще один народний // Кременчуцька зоря. № 63. 1985. 25 травня.

Береcт Павло Михайлович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ПАМ'ЯТОК І МУЗЕЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ ВАДИМА ЩЕРБАКІВСЬКОГО ЯК ПРЕДТЕЧА КУЛЬТУРНОГО ТУРИЗМУ В УКРАЇНІ

Серед визначних, але мало знаних нині, діячів першої половини XX ст. в Україні та діаспорі одне з провідних місць, цілком заслужено, має посідати Вадим Щербаківський. З його життям, дослідженнями та здобутками тісно пов'язано саме становлення і формування, як окремої галузі наукових студій, української культури й українського мистецтва, виникнення архівної бази досліджень культури, закладення основ наукового вивчення культурних пам'яток і творів мистецтва, розвиток музейної справи та музеїв, що згодом стануть визначними туристичними дестинаціями в Центральній Україні.

Постать і значення для становлення української культурології Вадима Щербаківського (1876–1957) неможливо розглядати окремо від діяльності його батька о. Михайла (1848–1920) та рідного брата Данила Щербаківського (1877–1927).

Михайло Щербаківський був священником місцевої парафії села Спичинці Сквирського повіту Київської губернії, де з різницею в рік у нього народилося двоє синів Вадим і Данило. Він був активним діячем українського просвітництва кінця XIX ст., співпрацював з «Громадою» (т. з. Старою Громадою), товаришував з Т. Рильським, І. Нечуєм-Левицьким, академіком М. Біляшівським, родиною Грушевських, Терещенків, Ханенків і багатьма іншими представниками наукових, літературних і творчих кіл. Отець Михайло Щербаківський дописував у часопис «Київська Старовина» й інші видання, писав вірші, історичні розвідки, збирав народні оповідання, перекази, здійснив за власний кошт і сприяв реставрації церкви, добудові школи та народної бібліотеки в себе в селі. Зібрав колекцію українських старожитностей, які згодом передав до київського музею, деякі з них й досі збереглись у фондах Державного музею українського народного декоративного мистецтва [1].

Весь життєвий шлях і діяльність о. Михайла стали підґрунтям для становлення, як визначних науковців та організаторів, його синів Вадима і Данила Щербаківського, що навчалися спочатку в Київській гімназії, а пізніше в Київському університеті, де, серед інших титанів української освіти, їхніми вчителями були ще одні приятелі о. Михайла – відомі вчені Володимир Антонович і Вікентій Хвойка.

На початку 1900-х рр., ще навчаючись в Університеті, брати починають свої студії української культури і мистецтва. Вадим Щербаківський їздив по селах Київської губернії та робив надзвичайно важливу роботу – фотографував старі церкви й ікони, описував їх, збирав старовинні предмети одягу, килими, кераміку тощо. 1904 р. Данило Щербаківський провів успішні розкопки на межі Київської та Херсонської губерній, після чого став активним діячем Київського

художньо-промислового і наукового музею, за дорученням якого також збирав вироби української народної творчості, сакральні твори, рукописи, стародруки.

На жаль, через свою активну політичну і громадську діяльність Вадим Щербаківський, на певний час, змушений був покинути Київ, але його рідний брат Данило залишився працювати в столиці. Навіть під час вимушених від'їздів Вадима Щербаківського та його праці в інших містах, брати підтримували постійних зв'язок, у тому числі, щодо зроблених ними досліджень і відкриттів. Продовжувалось спілкування братів й після переїзду Вадима Щербаківського до Полтави (1912), зокрема з питань організації та роботи музеїв, де вони працювали. Частину зібраних ним пам'яток і творів мистецтва, археологічних знахідок Вадим Щербаківський також передавав до Київського музею.

З 1910 р. і до своєї трагічної загибелі 1927 р. Данило Щербаківський працював у Київському художньо-промисловому й науковому музею (згодом – Всеукраїнський історичний музей ім. Т. Шевченка). Він здійснив визначний внесок, не лише в становлення та розвиток цього музею, але й у формування музейної справи в Україні загалом. Відвідав близько тридцяти музеїв Швейцарії, Італії, Австро-Угорської, Німецької та Російської імперій. Завдяки ознайомленню з кращими прикладами європейських музеїв він організовував відповідну роботу в Київському музеї, збирав цінні експонати з різних регіонів України, у чому йому, як вже було сказано, допомагав і його брат Вадим [3, 301].

У 1905–1906 рр. Вадим Щербаківський продовжував свої польові культурологічні дослідження по селах Київщини та Черкащини. Навесні 1906 р., за його сприяння та участі, було проведено велику виставку українського народного мистецтва, що подала цілісний історико-культурних образ творів української культури та мала суспільне значення і гучний політичний резонанс. Під тиском російської імперської влади Вадим Щербаківський був змушений виїхати за тодішній кордон. Він став працівником Національного музею у Львові (1907–1910 рр.) та діячем Наукового товариства ім. Т. Шевченка [4, 28].

Активно досліджував архітектуру і культуру Галичини, здійснив кілька поїздок по Європі, зокрема до Італії, де також вивчав мистецтво й плідно досліджував найкращі галереї та музеї, що також допомогло йому надалі займатись музейною справою в Україні за найвищими світовими стандартами.

1911 р. науковець повернувся до Києва, а пізніше переїхав до Полтави. У своїх спогадах Вадим Щербаківський писав, що організовану 1906 р. ним, його братом Данилом і Миколою Біляшівським виставку українського народного мистецтва в Київському художньо-промисловому й науковому музеї відвідали тоді голова Полтавської губернської управи Федір Лизогуб і член управи Євген Саранчов, які вирішили створити в Полтаві повноцінний музей [4, 145].

Протягом 1911 р. Вадим Щербаківський працював, разом з братом, у Київському художньо-промисловому й науковому музеї, брав участь у розкопках Вікентія Хвойки. З 1912 р. його запросили до Природничо-історичного музею Полтавського губернського земства, експозицію якого він власне й створював упродовж десяти років. Водночас вчений продовжував здійснювати археологічні розкопки, етнографічні експедиції, збирав, описував, фотографував пам'ятки культури та мистецтва [2, 64].

Під час української революції 1917–1919 рр. всіма силами долучився до державотворчого життя країни та становлення вітчизняних наукових установ. 1918 р. видав путівник по археологічному відділу Полтавського музею, був членом Товариства українських поступовців, Українського наукового товариства. За часів Гетьманату – мистецький аташе Української Держави у Відні, один із фундаторів Українського університету в Полтаві, який розбудовував і викладав до початку 1922 р.

З першими ознаками більшовицьких репресій і гонінь на українських діячів Вадим Щербаківський був змушений виїхати до Праги. 1922 р він став доцентом, а 1926 р. – професором Українського Вільного Університету. Був одним із фундаторів Українського історико-філологічного товариства в Празі (1923). Після приходу радянських військ до Праги, 1945 р. переїхав до Німеччини, де був ректором Українського Вільного Університету в Мюнхені. А 1951 р. емігрував до Великої Британії, де й спочив 1957 р.

Опублікований доробок Вадима Щербаківського становить понад 100 наукових праць, зокрема таких ґрунтовних, концептуальних культурологічних та історичних досліджень, як: «Архітектура у ріжних народів і в Україні», «Українське мистецтво», «Основні орнаментації українських написань», «Протоісторія України», «Формація українського народу», «Московські теорії елементи і український народ».

Таким чином, можна зробити висновки, що з 1900 до 1920 рр. діяльність Вадима Щербаківського була зосереджена на ґрунтовному вивчені, опрацюванні та досліджені артефактів української культури і мистецтва, археологічних розкопках, фотографуванні й опису об’єктів і стилів української архітектури. Завдяки вивченню кращих європейських практик, збиранню та формуванню великої колекції зразків українських старожитностей Вадим Щербаківський став одним з основоположників музейної справи в Центральній Україні. Він, разом з братом Данилом, долучився до створення колекцій і розвитку музеїв у Києві й Умані, й, безперечно, організував у Полтаві один з найкращих українських музеїв свого часу .

У 1920 – 1950-х рр., перебуваючи на еміграції, завдяки попередньому докладному збиранню, фотографуванню та опису творів культури, архітектури, мистецтва, вчений, зумівши зберегти частину своїх масштабних архівів, сконцентрувався на теоретичному осмисленні та науковому опрацюванні зібраного ним фактичного матеріалу. На шпальтах видань Українського історико-філологічного товариства в Празі та у власних монографіях він фундаментально опрацьовував питання археології, архітектури, етнографії, побуту, культури українського народу. Він також здійснив концептуальне оформлення цілісного історичного осмислення української культури й мистецтва від найдавніших часів до ХХ ст. У цьому контексті його можна вважати одним з предтеч становлення української культурології.

Подальшого вивчення потребують інші види його багатогранної діяльності, зокрема науково-організаційна, внесок у становлення та розвиток музеїв і формування їх виставкових експозицій, результати археологічних досліджень, пам’яткоохоронна діяльність. Однак матеріальна й творча спадщина вченого;

його організаторська, фахова, комплексна, інтенсивна робота щодо збирання та наповнення колекцій київського, уманського та полтавського музеїв; планова, структурна робота щодо формування тем і розділів полтавського музею; фотографування, опис, наукове дослідження багатьох історико-культурних пам'яток, деякі з яких пізніше стали відомими туристичними дестинаціями, дає змогу з упевненістю стверджувати, що Вадим Щербаківський перебував у самих витоків і є одним з предтеч виникнення в Україні такого соціокультурного явища як культурний туризм.

Література

1. Атлантова Л. Родовід Щербаківських. *Офіційний сайт Національного музею українського народного декоративного мистецтва.* URL: http://www.mundm.kiev.ua/history /person/scher.htm (дата зверн.: 12.11.2021).

3. Франко А. Д., Франко О. О. Аналіз документів та матеріалів особистого наукового архіву Вадима Щербаківського. *Вісник інституту археології Львівського університету*. 2012. Вип. 7. С. 62–74.

4. Щербак В. А. Вірні лицарі української культури (Пам'яті братів Вадима і Данила Щербаківських). *Українська академія мистецтва*. Київ, 2010. Вип. 17. С. 299–304.

5. Щербаківський В. М. Українське мистецтво : вибрані неопубліковані праці / упоряд., вст. ст. В. Ульяновського ; додатки П. Герчанівської, В. Ульяновського. Київ : Либідь, 1995. 288 с.

Димань Тетяна Юхимівна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ БАНДУРИСТА ГРИГОРІЯ КИТАСТОГО В ЗАХІДНІЙ ДІАСПОРІ

Українська діаспора одна з найбільших у світі. До західної діаспори належать люди українського походження, які проживають у країнах Європи (Німеччина, Франція, Австрія), США й Австралії. Обставини переселення людей були різні: війни, економічні негаразди, примусова депортація та ін.

Питання збереження етнічної ідентичності українських емігрантів, котрі опинилися на чужині, завжди було актуальним. Бандурне мистецтво стало тим чинником, який вплинув на процес взаємодії міжкультурних відносин і допоміг українцям не зневіритися в житті.

Бандурне мистецтво є складником вокально-інструментального виконавства. Витоки українського бандурного мистецтва закладені в кобзарській грі, пов'язані з усвідомленням національних традицій, відданістю ідеї, захисту рідної землі, зі свободою мислення та боротьбою проти чужоземного поневолення. У різні періоди історії було знищено багато кобзарів. У страшний час Голодомору загинули мільйони українців, серед яких були бандуристи. Не зважаючи на це, бандурне мистецтво відродилося та інтегрувало у світову

культуру. Бандура для українців була голосом народу та носієм історії. Для українських емігрантів бандура стала виразником непохитності духу.

Григорій Китастий (1907–1984) – бандурист, композитор, диригент українського походження. Він опинився в Америці після Другої світової війни з третьою хвилею емігрантів. До переселення за кордон Григорій Китастий жив звичайним поміркованим життям. Спочатку закінчив Полтавський музичний технікум (вокально-хорове відділення), 1930 р. вступив до Київського музично-драматичного інституту імені М. Лисенка на диригентсько-капельмейстерський факультет, а через три роки, за порадою викладача, перейшов на композиторський відділ. З 1934 р. музикант стає дійсним членом Київської капели бандуристів. 1935 р. відбулося об'єднання Київської та Полтавської капел у Державну зразкову капелу бандуристів України, де згодом Григорій працював концертмейстером, а наприкінці 1941 р. заступником керівника колективу.

Друга світова війна принесла неочікувані зміни. Григорій пішов на фронт. Там він потрапив у полон, згодом втік і повернувся до Києва. Організував капелу бандуристів з тих, хто залишився живим і розпочав концертну діяльність. Свій новий колектив Китастий іменував на честь Тараса Шевченка. 1942 р. Григорія разом із капелою примусово вивозять до табору остарбайтерів. Після робочої зміни у військовому цеху Китастий повертався до улюбленої бандури, яка надихала його жити й творити. З дозволу окупантів Григорій організував концертну бригаду, з якою виступав перед полоненими. Протягом війни він концертував з капелою бандуристів по Україні: у містах Західної України та, при нагоді, у лісах перед вояками УПА. Під час поїздок артист зустрів поета Івана Багряного та зближується з ним на все життя. Багряний пише декілька патріотичних віршів, які включають до репертуару колективу, а 1946 р. Китастий пише на вірш поета «Пісню про Тютюнника» – генерала-хорунжої армії УНР.

Після війни, разом з капелою бандуристів імені Т. Шевченка, Григорій Трохимович перебував у таборі переміщених осіб. Питання повернення до України було не на часі. Ще 1926 р. Сталін розпочав боротьбу з «націоналістами» в Україні. Підло та жорстоко було репресовано понад 500 українських письменників, потім «настала черга художників, акторів і режисерів, музикантів. <…>. Але й ті, які залишились, постійно тремтіли за своє життя» [1, 201].

Григорій Китастий оселився в Сполучених Штатах Америки, жив у Детройті – найбільшому місті в штаті Мічіган. Певний час мешкав у Каліфорнії. 1953 р. в Нью-Йорку при Українському музичному інституті Америки митець заснував клас бандури, де і працював викладачем, а потім знову повернувся до Детройту. З 1964 р. Китастий жив у Чикаго. Там він очолив ансамбль бандуристів Об'єднання демократичної української молоді (ОДУМ). Наприкінці 1967 р. Григорій Трохимович переїхав до Клівлінду, але продовжив керувати капелою бандуристів імені Т. Шевченка у Детройті, приїжджаючи на репетиції автомобілем. Свою любов до бандури Григорій Китастий проніс через океан.

У повоєнні роки до Америки прибувало багато українців, які прагнули зберегти духовні коріння своєї нації та докладали численні зусилля до відродження української культури на континенті. Як зазначає доктор мистецтвознавства

Валерія Шульгіна: «Традиція, звичай є основним механізмом стабілізації та інтеграції народів, спадкоємності від покоління до покоління духовних цінностей, ідеалів, які лежать в основі національного характеру». [3, 18]. Свій національний характер проявляє і Григорій Китастий – музикант з Полтавщини. Він активізує творчу й організаційну роботу: керує капелою бандуристів імені Т. Шевченка, пожвавлює концертну діяльність, пропагує українську музику, дбає про навчання та виховання молоді, влаштовує обмін досвідом, систематизує матеріали про діяльність бандуристів в еміграції.

Як член осередку Української революційної демократичної партії (УРДП) Китастий налагоджує міжкультурні взаємозв'язки. Любов Обух зазначає: «Члени капели бандуристів імені Т. Шевченка з Детройта, піклуючись про майбутнє, у 1980-х рр. зорганізовують кобзарські табори для молоді. <…>. Усі доповідачі були капелянами, а колектив інструкторів очолював Григорій Китастий, який керував співом. <…>. Курси для інструкторів гри на бандурі з різних країн Європи, Аргентини, Канади і США відбуваються в 1988 р. в Нью-Йорку. Їх організаторами виступають Товариство українських бандуристів, Капела бандуристів ім. Т. Шевченка з Детройта та Рада мистецтв штату Нью-Йорк» [2, 64]. Авторка зауважує, що великою популярністю користувалися літні кобзарські табори в Онтаріо, а в Сен-Теодор-де-Шертсі (Квебек), навіть, «спробували відновити давній кобзарський ритуал "вінчання з бандурою"» [2, 65].

Для популяризації діяльності капели бандуристів імені Т. Шевченка було розроблено сторінку UBC – Ukrainian Bandurist Chorus, на якій висвітлювали питання діяльності колективу – видання освітньої літератури, творчі здобутки виконавців, функціонування навчальних шкіл і таборів, технічну характеристику бандур та ін. Ця необхідна Internet-сторінка сприяла консолідації музикантів і розвитку їхньої освіти.

1984 р. Григорій Китастий несподівано захворів і пішов з життя. Похований у штаті Нью-Джерсі, на українському православному кладовищі. 2008 р. за вагомий внесок у справу національного та духовного відродження України Григорію Трохимовичу Китастому посмертно присвоєно звання Герой України.

Діяльність українських митців за кордоном, серед яких чільне місце займає Григорій Китастий, сприяла формуванню національної свідомості молоді, поширенню бандурного мистецтва, збереженню, збагаченню та популяризації українських традицій на теренах західної діаспори.

Література

1. Кияновська Л. О. Українська музична культура : навч. посіб. Львів : Гріада плюс, 2009. 354 с.

2. Обух Л. В. Провідні тенденції української музичної освіти західної діаспори. (XX–XXI ст.) : дис. … канд. мистецтвознавства. Івано-Франківськ, 2013. 272 с.

3. Шульгіна В. Д. Українська музична педагогіка : підручник. Київ, 2016. 262 с. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Китастий_Григорій_Трохимович.

Спольська Олена Володимирівна,
провідний фахівець ректорату Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СОФІЯ ДНІСТРЯНСЬКА В УКРАЇНСЬКОМУ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ

The purpose of the publication is to present outstanding figures of professional piano performance of Ternopil in the first half of the XX century, their contribution to the development of European piano art on the example of S. Dnistryanska (Rudnytska).

The purpose of the publication is to present the outstanding figures of professional piano performance of Ternopil Region in the first half of the XX century and their contribution to the development of the European piano art on the example of S. Dnistryanska (Rudnytska).

One of the areas of modern historical, cultural and musicological research related to the cultural and musical traditions of Ukraine is comparative regionalism. For instance, in the works of N. Kashkadamova [4] the issue of piano art of Ukraine is presented in a personalized, chronological, and in its national and regional dimensions through the prism of artistic performance and pedagogical interactions.

This approach is especially relevant for the analysis of the processes of formation of professional piano performance in Galicia in the XIX – XX centuries, due to the period of Ukrainian statelessness, the processes of intercultural competition and interaction, national self-identification of artists, their often forced emigration.

The source base of our research is the archival funds of Ternopil and Lviv, generalizing researchare articles by S. Lyudkevych [3], N. Kashkadamova [1], Z. Labantsiv-Popko [2], L. Mazepa, P. Medvedyk [4], modern publications, etc.

Among the well-known names of women pianists of Galicia is Sofia Dnistryanska (Rudnytska) (born in 1882 (according to P. Medvedyk), born in 1885 (according to M. Mushynka), Ternopil – 1956, Weiprty, Czech Republic),a concert performer,teacher and music critic, whose recordings of 20 programs of world classicsremain on the radio of Uzhgorod and Kosice (Slovakia) [2, 51–52; 4, 400–401].

Her father, Lev Rudnytsky was a well-know nscientist, the professor of the Ternopil Gymnasium. Her brothers produced a significant influence on the Ukrainian culture and science: Yulian Opilsky (Rudnytsky) is known as a writer (one of the city's streets is named after him today), Stepan Rudnytsky – as a prominent geographer, academician of the Academy of Sciences of Ukraine. Her husband Stanislav Dnistryansky is a well-known lawyer, academician of the Academy of Sciences of Ukraine [4].

Sofia Dnistryanska (Rudnytska) received her primary musical education in the family. After moving to Lviv she studied at the Lviv Conservatory of the Galician Music Society (GMT) under the supervision of K. Mikuli (a student of F. Chopin)

and R. Schwartz. Biographical sources provide information about her studies at the Academy of Music in Vienna (in the class of Louis Tern, E. Sauer), at the "concert course" in F. Busoni during 1912 – 1913 [2]. Thus, S. Dnistryanska received a thorough piano training, which combineddifferent performing and pedagogical principles.

It is known that her first performances were related to the cultural and educational activities at concerts dedicated to T. Shevchenko, M. Shashkevych, Y. Fedkovych. Thus, in the newspaper "Dilo" (1900, № 223) we read a positive response to her performance in Stryi, the interpretation of Chopin's works, her unusual musicality [4].

In 1905-14 S. Dnistryanska performed as a soloist and concertmaster with singers G. Krushelnytska (sister of S. Krushelnytska), O. Myshuga, with violinists E. Perfetsky and O. Sadovsky, she alsoplayed in an ensemble with the pianist T. Shukhevych. The reviews of that time, in particular, M. Mentsinsky, testify to the bright performance style of the pianist, her interpretation of works by L. Beethoven, F. Liszt, E. Grieg, F. Chopin, F. Mendelssohn, P. Tchaikovsky, and concert paraphrases from famous operas [2; 4].

A significant place in her repertoire was dedicated to the works of M. Lysenko, which she performed with great artistry, asit is mentioned in the 1913 review of her performance in Vienna. S. Dnistryanska actively resorted to the piano heritage of S. Lyudkevych and V. Barvinsky, with whom she collaborated creatively. It is known that her repertoire included works by V. Kosenko. S. Lyudkevych highly appreciated her interpretations of various genre concert repertoire, noted "innate intelligence …, temperament and complete technical mastery and understanding of the instrument" [3, 427].

Thus, we can admit that with her concert activity S. Dnistryanska significantly contributed to the popularization of works by Ukrainian composers in Europe, representing them at a high level of performance.

Throughout her performing career, the pianist has performed in the programs of Shevchenko concerts and events, alongside with the concerts in memory of M. Shashkevych and other cultural events in the Ukrainian community in Vienna, Prague and other cities. The musician actively organized cultural, artistic and educational activities of the "Union of Ukrainian Women", "Prosvita (Education)". Thus, in 1921 she took part in the concert of the International Women's Congress in what was then Czechoslovakia.

The figure of S. Dnistryanska as a teacher is also significant. It is known that she successfully taught at the New Vienna Academy, in her own private school, to which she invited children from Ukrainian families. From 1922 her family moved to Prague, where she began teaching at the Drahomanov Pedagogical Institute. Under family circumstances, the Dniestrianskys moved to Uzhhorod, where during 1933–38 the pianist conducted pedagogical practice in a private piano school founded by her on the model of the "European type" (4 courses, 9 years of study). After her husband's death and the occupation of Transcarpathia, S. Dnistryanska had to return to Prague (where she founded private music courses, which in 1943–45 functioned as

a music school), while working as a teacher of music and German at the Ukrainian Real Gymnasium in Moruzhany.

In 1946–52 S. Dnistryanska taught at the music school in the town of Trnava. The musician spent the last years of her life (1954–56) with her niece, the artist E. Okhrimovich, in Weipraty (Czech Republic), where she also taught the piano [4]. Thus, we can generalize that S. Dnistryanska realized herself as a teacher, organizer of piano education in different parts of Europe.

S. Dnistryanska is also known as a music critic, responding to modern musical processes, a scientist who wrote articles about the works of Ukrainian and European composers, participating in conferences (the speech at the Prague Conference in 1926 on "National elements in piano music of recent decades") [4, 401].

In summary, despite the tragic circumstances of life, S. Dnistryanska, realized herself in various areas of creative activity, successfully representing the national performing culture in Europe.

References

1. Kashkadamova N. (2017). *Fortep"yanno-vykonavs'ke mystetstvo Ukrayiny. Istorychni narysy* [Piano and Performing Arts of Ukraine. Historical Essays]. Lviv, 616 p. [in Ukrainan].

2. Labantsiv-Popko Z. (2008). *Sto pianistiv Halychyny.* [One hundred pianists of Galicia]. Lviv : Ukrainoznavcha naukova biblioteka NTSh. 223 p. [in Ukrainan].

3. Liudkevych S. (2000). *Doslidzhennya, statti, retsenziyi, vystupy* [Research, articles, reviews, speeches]. T. 2. / upor. Z. Shtunder. L′viv : Dyvosvit. 816 p. [in Ukrainan].

4. Medvedyk P. (1993). *Diyachi ukrayins'koyi muzychnoyi kul'tury (Materialy do bio-bibliohrafichnoho slovnyka)* [Figures for the Ukrainian Musical Culture (Materials to the Bio-Bibliographic Dictionary)] // Zapysky NTSH T. CCXXVI. Pratsi muzykoznavchoyi komisiyi. L′viv : NTSH, P. 370–455. [in Ukrainan].

Лісова Ірина Володимирівна,
провідний бібліотекар
Національної бібліотеки України
імені Ярослава Мудрого

ПРИВАТНІ КНИЖКОВІ КОЛЕКЦІЇ ДІЯЧІВ-ЕМІГРАНТІВ ЯК ДЖЕРЕЛО ЗБАГАЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

В умовах соціокультурних трансформацій, які характеризують сучасний етап розвитку українського суспільства, спостерігається підвищений інтерес до історико-культурного надбання країни, історичних і культурних цінностей.

Культурне надбання – це багатофункціональна система, яка відтворює безперервний зв'язок століть і поколінь, сукупність культурних досягнень суспільства, його історичний досвід, збережений у скарбниці соціальної пам’яті. Основою культурного надбання є створені попередніми поколіннями цінності, що мають виключну значимість для збереження культурного генофонду та сприяють подальшому культурному поступу.

Умовами функціонування та трансляції культурного надбання є традиція як здатний до саморозвитку механізм передачі соціокультурного досвіду від покоління до покоління та наступність, як механізм засвоєння новими поколіннями елементів культурної спадщини минулого. Наступність здійснює тісний зв'язок між минулим і сучасністю, визначає її пріоритетне значення в процесі трансляції культурного надбання в сучасному світі.

Культурне надбання, яке залишає кожне покоління нащадкам, підлягає збереженню, дослідженню та примноженню. Вважливе місце в структурі цього надбання займає приватна книжкова колекція як носій культурної пам'яті людства. Саме книжкові зібрання становлять вагому частку культурного надбання. Поряд з іншими пам'ятками історії та культури, приватні книжкові колекції повинні зберігатися та використовуватися в особливих умовах.

Якщо розглядати приватну книжкову колекцію як явище культури, то вона являється формою зберігання книг, місцем накопичення знань, джерелом культурної пам'яті суспільства. Кумуляція приватних книжкових колекцій у фондах публічних бібліотек спрямована на стабілізацію процесу культурної самоідентифікації особистості. Це дає змогу розглядати нові тенденції розвитку сучасної української культури, відповідно до традиційної системи цінностей.

Зберігання приватних книжкових колекцій у сучасних публічних бібліотеках пов'язане з історією культури нашої держави. Приватні книжкові колекції є пам'яттю української нації, інтелектуального та духовного життя своїх власників.

В українських книгозбірнях зберігаються значні історико-культурні приватні книжкові колекції, які відображають історичний розвиток культури України та світової культури загалом. Вагомим внеском для збагачення української культури є влиття до українських публічних бібліотек приватних зібрань відомих діячів науки і культури, що в різний час, під впливом різноманітних життєвих обставин покинули свою країну й упродовж свого життя й діяльності в еміграції формували власні бібліотеки, а потім передали їх особисто або за заповітом у рідну Україну.

Так, 1997 р. книжкове зібрання визначного вченого і громадського діяча С. Сірополка поповнило фонд Національної парламентської бібліотеки України (нині Національна бібліотека України імені Ярослава Мудрого). Степан Сірополко належав до того покоління українських інтелігентів, для яких наявність особистої бібліотеки була необхідністю, відповідала прагненню до вдосконалення знань, допомагала здійсненню наукової роботи.

Після поразки визвольних змагань, 1920 р. разом з урядом УНР С. Сірополко емігрував спочатку до Польщі, а пізніше до Чехословаччини. Протягом усього періоду еміграції він активно працював в освітніх установах, здійснював наукові дослідження, налагоджував друкування та поширення українських книг.

Багаторічна наукова і громадська діяльність С. Сірополка сприяла утворенню приватної бібліотеки й архіву, що становлять неабияку наукову і культурну цінність. Нині колекція нараховує 4709 книг українською, російською, чеською, польською, французькою та німецькою мовами. Значну частину колекції становлять книги з проблем дошкільної, шкільної та позашкільної освіти, книгознавства, бібліотекознавства, бібліографознавства, журналістики,

що пояснюється професійною діяльністю С. Сірополка як вченого-педагога [2, 26]. Широко представлені в ній і твори художньої літератури українських і зарубіжних письменників.

Колекція С. Сірополка, яка є цінним складником культурної спадщини України, сьогодні доступна для широкого кола користувачів, що сприяє духовному збагаченню української нації.

Бібліотечне зібрання митрополита Іларіона (І. Огієнка) можна розглядати як одну з найцінніших приватних книжкових колекцій з погляду значення для української культури. І. Огієнко збирав книги з метою подальших наукових студій, цілеспрямовано створював власну бібліотеку професійного спрямування з видань необхідних для своєї роботи. Значну частину своєї бібліотеки він дарував різним освітнім установам (Брусиловській вищій початковій школі, міській публічній бібліотеці Києва (нині Національна бібліотека України імені Ярослава Мудрого), бібліотеці Товариства «Просвіта» в Києві та Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові. Згодом бібліотека І. Огієнка стала основою при створенні книгозбірні Кам'янець-Подільського університету. Після поразки революції І. Огієнко найціннішу частину університетської бібліотеки перевіз із собою спочатку до Львова, а потім – до Польщі. Перед евакуацією митрополит зробив спробу врятувати власну книгозбірню, що на той час становила 12 000 одиниць. Найцінніші видання були відправлені на тимчасове зберігання до Варшавської публічної бібліотеки. Та передачу було здійснено без правового урегулювання, що призвело до розпорошення цінної колекції. Лише незначну кількість книг митрополита перевозили власником з Хелма до Вінніпега.

У діаспорі І. Огієнко розпочав широкомасштабну діяльність з поповнення фондів власної книгозбірні. Це були видання з історії, літератури, лінгвістики, філософії, теологічні та бібліографічні праці. На момент смерті митрополита, кількість книг у його бібліотеці становила 15 000 одиниць. Це була одна з найбагатших і найцінніших приватних книжкових зібрань у світі того часу. Колекція з 11 000 книг (дублетні примірники були відправлені до інших канадських книгозбірень) надійшла до бібліотечних фондів бібліотеки Колегії Св. Андрея у Вінніпезі [1].

Згідно з заповітом владики, його надбання мають обов'язково передати на Батьківщину за двох умов: коли Україна буде вільною і коли буде вільною її церква. Канадський уряд вважає, що умови для цього ще не настали.

Приватна книжкова колекція – скарбниця культури людства. Тому збереження її як ресурсу подальшого розвитку суспільства стає важливою умовою збереження цінності особистості як суб'єкта культури. Приватна книжкова колекція впливає на духовний потенціал людства, який акумулює багатство соціального досвіду та визначає зміст і характер соціокультурних цінностей.

Процес опанування культури через вивчення приватних книжкових колекцій є наслідуванням предметного і духовного світу людини. Як правило, пізнання культурної спадщини має креативний характер, воно націлене на набуття загальнолюдського духовного досвіду, у процесі якого відбувається розкриття індивідуальних творчих можливостей і підняття їх до масштабу

загальнолюдських параметрів філософського, наукового, морального й естетичного пізнання світу.

Приватні книжкові колекції визначних постатей зі сфери науки і культури, громадських діячів є важливим складником не лише української культури й історії, але й світовою культурною спадщиною. Вливаючись до фондів публічних бібліотек, вони є запорукою збереження культурної спадщини нації для наступних поколінь.

Література

1. Климчук А. Бібліотека і архів Івана Огієнка. URL: http://h.ua/story/64741/undefined (дата звернення: 27.10.21).

2. Ніколенко Л. Повернення в Україну колекції С. Сірополка // Бібліотечна планета. 1999. № 4. С. 26–27.

Гавеля Оксана Миколаївна,
кандидат педагогічних наук, доцент
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ІДЕЇ РОЗВИТКУ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ МОЛОДОГО ПОКОЛІННЯ УКРАЇНЦІВ ЗАСОБАМИ МИСТЕЦТВА В ДУХОВНІЙ І ПЕДАГОГІЧНІЙ СПАДЩИНІ Г. ВАЩЕНКА

Розвиток ідей всебічного виховання та розвитку творчого потенціалу молодого покоління українців засобами мистецтва займає особливе місце в духовній і педагогічній спадщині Г. Ващенка. На прикладі аналізу творчої спадщини видатних діячів культури і мистецтва, він формує національні ідеали та світогляд дітей і юнацтва, сприяє становленню людини, здатної осягнути відчуття національної та особистої гідності, людини діяльної, творчої, інтелектуально розвиненої.

До 120-річчя від дня народження Григорія Григоровича Ващенка видано зусиллями Львівської організації Всеукраїнського педагогічного товариства ім. Г. Ващенка книгу «Г. Ващенко. Вибрані педагогічні твори» [2]. До книги увійшли неопубліковані до того часу (1997) праці відомого українського вченого.

У передмові до книги зазначено: «Відкриваємо для себе Григорія Ващенка (23.04.1878–02.05.1967) – видатного українського педагога, психолога та письменника – широко відомого в діаспорі, але малознаного на Батьківщині... Робимо це радше з практичної потреби, яку відчуваємо. Бо його творчість є для нас сьогодні чинником порятунку, як чиста криниця для втомленого мандрівника» [2, 3].

Привертає увагу праця Г. Ващенка «Мистецтво в СССР» [2, 48–52], яка увійшла до вищезгаданої книги. У ній зазначено: «Мистецтво, як і наука, вимагає для свого розвитку свободи. З погляду психологічного основну роль у ньому має творча фантазія» [2, 48]. Учений наводить багато прикладів обмеження людських свобод, які в різні історичні періоди затримали розвиток мистецтва в Україні.

Г. Ващенко робить висновок, що український народ, обдарований різними мистецькими здібностями, міг би дати в галузі літератури і мистецтва значно більше, ніж він дав у XIX ст.

Г. Ващенко відчув подих свободи і засвідчив бурхливий розвиток української духовної культури і мистецтва, що розпочався після 1905 р. Він писав: «Тоді з'явилися такі визначні поети, як Олесь, Тичина і Рильський. Твори їх, сповнені великим піднесенням, захоплювали читачів. Особливо це треба сказати про творчість Тичини, якого «Соняшні кларнети» мають безперечні ознаки геніальності». Однак, на думку Г. Ващенка: «коли в листопаді подув холодний вітер з більшовицької Москви, замість українських поетів, якими вони були раніш, Тичина і Рильський стали жалюгідними більшовицькими лакеями-підлабузниками» [2, 49].

Підкреслюючи значення свободи літературної та мистецької творчості, Г. Ващенко згадує про багатьох талановитих і творчо обдарованих письменників і художників, які відчули на собі наслідки впливу радянської політики в галузі культури і мистецтва. На його думку, на той час, нічого справді цінного, що могло б зрівнятися з творами Лесі Українки, Олеся, Коцюбинського, Т. Шевченка радянська література не дала. Великі здібності гумориста виявив Остап Вишня, але, як зазначає Г. Ващенко, більшовики заслали його в концтабір і творчість його обірвалася.

Досліджуючи літературну творчість А. Любченка і М. Куліша, вчений вказував на непересічний талант митців. Водночас наголошує, що мистецьку вартість мають лише ті їхні твори, у яких письменники відходять від оспівування і прикрашання більшовицької дійсності. Також багато творів М. Куліша, як писав Г. Ващенко, наповнені аморальними й антиукраїнськими думками, хоча і знаходять підтримку в багатьох представників української діаспори.

Звертаючись до аналізу творчості письменників 1930-х рр., Г. Ващенко вказував, що митці були змушені підпорядковуватися наказам, одержаним ними з Москви (їхати на фабрики і заводи, писати про досягнення радянського будівництва тощо). На той час більшовики не обмежувалися втручанням у зміст мистецької творчості. Вони самостійно визначали власну форму і стиль, які мали відповідати принципам «соціалістичного реалізму».

На думку Г. Ващенка, мистецтво в СРСР виступало засобом комуністичної пропаганди в інших країнах світу. Учений наводить приклад, коли Москва, щоб мати більший успіх пропаганди, використовувала азербайджанців, які близькі арабам за своїми звичаями і психологією. Так, 1957 р., з ініціативи Москви, у Дамаску було організовано кінофестиваль під керівництвом представника Міністерства культури Азербайджанської РСР. На думку вченого, такі приклади свідчать, що більшовики спромоглися ліквідувати правдиве мистецтво як вияв вільної творчості людини, зробивши з нього засіб пропаганди соціалістичного способу життя.

В умовах демократії, перед молодим поколінням українців стоїть завдання розбудови нового суспільства, у якому створенні реальні умови для вільного розвитку мистецтва. Важливе значення в цьому має творчий потенціал людини, здатний впливати на суспільство.

У своїй праці «Виховна роль мистецтва» Г. Ващенко наводить численні факти з історії, у яких доведено значний вплив мистецтва на людство. Зокрема, він зазначає, що «У стародавній Греції було багато славетних науковців і філософів, але жоден з них не мав такого впливу на світогляд, а особливо на мораль Греків, як Гомер і його поеми «Іліада» й «Одісея» [1, 196].

Також Г. Ващенко згадував видатних грецьких філософів: Ксенофана, Парменіда, Емпедокля та Платона, які викладали свої філософські погляди в мистецькій, або наближеній до неї формі.

Учений наводить приклади потужного впливу на суспільство таких видатних діячів літератури і мистецтва, як: Байрон, Бічер-Стоу, Гете, Шилер, Міцкевич, Котляревський, Шевченко.

Г. Ващенко був переконаний, що твори кращих українських письменників відіграли і відіграють велику роль у визвольних змаганнях українського народу.

Вчений наголошував на необхідності вироблення в дітей та молоді гарного естетичного смаку. Для цього заклади освіти мають формувати в здобувачів освіти творчі, мистецькі здібності, культуру естетичного сприймання та культуру інтелекту. Г. Ващенко зазначав: «Виховний вплив мистецького твору залежить, перш за все, від покладеної в його основу ідеї» [1, 199].

Він вважав, що діти, обдаровані мистецькими здібностями, виявляють видатні таланти в різних галузях художньо-творчої діяльності, і надалі можуть дати нашому народові чудові твори мистецтва. Водночас, дотримуючись ідеї всебічного виховання, видатний педагог вважав за необхідне розвивати мистецькі здібності не тільки в талановитих, обдарованих дітей, але й у тих дітей, які не обдаровані яскравими мистецькими талантами. З усіх видів мистецтва, на думку вченого, музика, яка поєднується з художнім словом має всебічний і потужний вплив на будь-яку людину. Сприймання мистецького твору не потребує великого напруження, рідко викликає втому.

Естетичне виховання має бути спрямоване на розвиток творчого потенціалу людини, який розкривається, на думку вченого, через відчуття краси форми, кольорів, звуків, довершеність природного світу та людського тіла. Водночас найвища насолода пов’язана зі сприйманням божественної краси, яка містить у собі неперевершену досконалість.

Велике значення в розвитку творчого потенціалу Г. Ващенко приділяв ігровій діяльності. У грі природа жива і нежива перестає бути для дитини чимось чужим… усе для неї оживає, набуває певного сенсу, що є основою естетичного почуття і мистецької творчості. Вчений зазначав: «Те, що характеризує мистецтво, – вчування й перевтілення, гра фантазії та злиття мистецтва зі створеними ними художніми образами, усе це має місце в дитячій грі. Можна сказати, що справжній митець, будучи освіченою, висококультурною людиною, залишається дитиною з кращими рисами, що виявляються в грі» [2, 324–325]. Дійсно, якби така природна цікавість до причин навколишнього життя продовжувалась і в дорослому віці, більшість людей було б видатними митцями.

Отже, ідея розвитку творчого потенціалу молодого покоління українців засобами мистецтва в духовній і педагогічній спадщині Г. Ващенка полягає в:

– необхідності формування національних ідеалів і світогляду молодого покоління українців, що має стати основою формування змісту та форми їх творів;

– сприянні становленню людини, здатної осягнути відчуття національної та особистої гідності, людини діяльної, інтелектуально розвиненої;

– розвитку мистецької свободи, у якій основну роль має творча фантазія;

– сприянні розвитку правдивого мистецтва як вияву вільної творчості людини;

– розвитку природної допитливості та цікавості;

– наповнені творчості моральним і духовним змістом, думками, здатними сприяти суспільному прогресу, позитивно впливати на психологічний стан людини.

Література

1. Ващенко Г. Виховна роля мистецтва : твори. Т. 4. Праці з педагогіки та психології. Київ : Школяр-Фада ЛТД, 2000. С. 196–257.
2. Ващенко Г. Вибрані педагогічні твори. Дрогобич : Відродження, 1997. 214 с.

Параційй Володимир Михайлович,
старший науковий співробітник
Бережанського краєзнавчого музею

МАЛЮНКИ ПЕТРА КРАВЧЕНКА В ЕКСПОЗИЦІЇ БЕРЕЖАНСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ: СУЧАСНЕ «ВІДКРИТТЯ» МИСТЦЯ

У залі Другої світової війни Бережанського краєзнавчого музею (Тернопільщина) експонується окрема добірка з чотирьох графічних (малюнки, папір, олівець) портретів лідерів українського національно-визвольного руху (виконаних у єдиній творчій манері): Романа Шухевича, Степана Бандери, Симона Петлюри, Євгена Коновальця (рис.) [2]. Їх появі в музеї та подальшій атрибуції передувала доволі цікава історія.

Ці портрети передали з Австралії родичі бережанського лікаря Ярослава Корбила. І далі мистецькі роботи було подаровано Бережанському краєзнавчому музеї як творіння невідомого художника; лише зрозуміло, що це один з мистців української діаспори у Австралії. Але портрети були цікаві (власне – високомистецькі), історично значимі; такі, що органічно вписувалися в тематичну музейну експозицію.

Але, відбулася очікувана подія, що призвела до неочікуваних (хоч і приємних) результатів: 21 червня 2017 року, на честь 25-річчя встановлення дипломатичних відносин між Австралією та Україною (а також відзначення 70-річчя поселення українців у Австралії), у Києві відкрили художню виставку «Художники-Амбасадори. Українська Австраліана». Вона була спільним проєктом Посольства Австралії в Україні, Музею української діаспори (м. Київ), а також Бережанського краєзнавчого музею. Адже в нашому місті народився відомий художник української діаспори Володимир Савчак, значна

кількість мистецьких робіт якого експонується та зберігається у фондах краєзнавчого музею.

На виставці в Києві вперше було представлено понад 60 творів живопису та графіки шести українсько-австралійських художників з колекцій київського Музею української діаспори та Бережанського краєзнавчого музею. Серед них власне творіння Володимира Савчака, а також Тимофія Мессака, Петра Кравченко, Степана Хвилі, Леоніда Денисенка, сучасної австралійської художниці українського походження Світлани Солдатової.

І, серед експонованих робіт одного з мистецьких корифеїв української діаспори в Австралії Петра Кравченко, головний зберігач фондів Бережанського краєзнавчого музею (нині – його директор) Наталія Бойко відзначила схожість авторського живописного стилю з нашими музейними портретами. Далі було спілкування з сином уже покійного мистця Павлом – особистістю, яка продовжує мистецьку славу свого батька й очолює Спілку українських образотворчих митців Австралії [1, 87]. І підтвердилося: портрети, експоновані в Бережанському краєзнавчому музеї – це творіння відомого художника та громадського діяча української діаспори в Австралії Петра Кравченко.

Народився він 21 червня 1921 р. в Києві. 1940 р. закінчив Київську художню школу ім. Т. Шевченка. Під час Другої світової війни перебував на її фронтах, потрапивши до німецького полону. Добре розуміючи небезпеку від повернення додому, залишився в Німеччині, де працював художником-декоратором.

1949 р. переїхав до Австралії. Тут, після закінчення дворічного контракту (свого роду зобов'язання відпрацювати на фізично важких роботах) продовжував свою професійну освіту, закінчив Інститут комерційного мистецтва та Школу телевізійного вишколу. По завершенні навчання – двадцять років працював дизайнером спеціальних ефектів при костюмерному відділі в державній телевізійній студії (СН-2).

Багато малював особисто, активно включився в українське громадське життя «зеленого» континенту. Так, 1967 р. став одним із засновників Спілки українських образотворчих митців Австралії, і виконував обов'язки секретаря. А 1975 р. також був одним із засновників Фундації Українських студій Австралії, і її постійним членом. Упродовж 1991–1998 рр. належав до Дирекції цієї установи.

Влаштовував свої картини на виставках у Лідкомбі, Волонґонґу, Сіднеї, Аделаїді, Мельбурні (усе – Австралія). 1992 р. відбулася персональна виставка художника – було показано 65 робіт. І того самого року експонувався зі своїми трьома роботами («На Івана Купайла», «Переяславська Рада», «Княгиня Ольга») на виставці «Єдність» у Києві.

1994 р. Петра Кравченко прийнято в почесні члени Національної спілки художників України; а 1997 р. – влаштовано його персональну виставку («Ноша України крізь віки») в Музеї історії м. Києва, присвячену II Всесвітньому форуму українців.

1996 р. П. Кравченко влаштував у Києві виставку, присвячену 150-річчю з дня народження Миколи Миклухо-Маклая; також був ініціатором випуску ювілейної поштової марки. А 1998 р., завдяки його старанням, «Укрпошта» видала поштову марку, присвячену 50-річчю українського поселення в Австралії.

Петро Кравченко – почесний член Міжнародного Благодійного Фонду «Духовна Спадщина» (Київ), акредитований кореспондент газети «Вільна Думка»; нагороджений грамотами та медалями від Союзу українських організацій Австралії, Спілки визволення України, Міжнародного благодійного фонду «Духовна спадщина» та Похвальними грамотами Української автокефальної православної церкви, Української громади Сіднею.

Загалом – це була справді особистість (творча, «громадська»), яка заслуговує нині на увагу та пам'ять. Тому, усіх зацікавлених глибше пізнати життєвий і власне творчий шлях мистця спрямовуємо видань чи публікацій, які слугували й для нас необхідним інформативним підґрунтям [1, 83–87; 3, 225].

Таким чином, в експозиції Бережанського краєзнавчого музею зберігаються портрети українських історичних діячів (державницьких лідерів, національних провідників) роботи визначного українського мистця (який зумів за життя творчо поєднати Україну й Австралію) – Петра Кравченка. Усвідомлення цього посилює не лише пізнавально-емоційну, мистецьку чи інформаційну суть тематичного музейного простору, але й надає йому помітної історичної (меморіальної) й, так би мовити, «позарегіональної» (чи «позакраєвої», але все ж з краєзнавчим підтекстом) значимості.

Література

1. Лексіна Г. Петро Кравченко. Київ – Сідней // Антиквар. Київ, 2017. № 9–10.
2. Фонди Бережанського краєзнавчого музею (експозиційні матеріали).
3. Українці Австралії : енциклопедичний довідник. Сідней, 2001.

Рис. Портрети лідерів українського національно-визвольного руху: Роман Шухевич, Степан Бандера, Симон Петлюра, Євген Коновалець

Пахолків Анна Олександрівна,
здобувачка магістерського рівня вищої освіти
кафедри режисури та хореографії
Львівського національного університету імені Івана Франка

УКРАЇНСЬКІ ДІЯЧІ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТОЛІТТЯ ЗА ТЕРЕНАМИ УКРАЇНИ: ВАСИЛЬ АВРАМЕНКО, СЕРЖ ЛИФАР, ВАЛЕНТИНА ПЕРЕЯСЛАВЕЦЬ

Українська еміграція набула широкого побуту на початку ХХ ст. Для когось вона була добровільна, а для інших – вимушена. Люди вже тоді починали шукати «кращого життя» за теренами України. Це торкнулося і діячів хореографічного мистецтва. Безліч хореографів і танцівників залишали Україну, на жаль, їхня праця обезцінювалась і не приносила прибутку, та навіть більше – мали збитки. Були пріорітетніші професії, до яких хореографія не входила. Серед таких емігрантів – Василь Авраменко, Серж Лифар і Валентина Переяславець. Це діячі, котрі прославили Україну за її межами, і стали відомими всім пердставникам цієї галузі культури та навіть більше – на весь світ.

Василь Авраменко – хореограф, актор, дослідник, режисер, перший представник української діаспори, котрий прославив український народний танець і фільмографію за межами України. У діаспорі він відомий, як «Батько українського танцю»[4]. Народився на Черкащині. Ще з раннього дитинства став сиротою, і був змушений працювати. Після війни закінчив драматичну школу в Києві, і його прийняли до театру Миколи Садовського. Створив школу народного танцю у Львові, Луцьку, Рівному, Холмі та Кременці. Приїхавши з театром до Польщі, Авраменко організував перший танцювальний колектив у таборі військовополонених українців. Далі в Чехії та Німеччині. З 1925 р. переїхав до Канади та 1928 р. до Америки, де також заснував школи хореографічного мистецтва, їх було близько п’ятдесяти. Головним надбанням Авраменка – були його танці, а саме : «Козачок подільський», «Гопак колом з вільним сольом», «Гречаники», «Коломийка-сіянка», «Великодня гаївка», «Метелиця в'юча», «Гопак парубоцький», «Танок Гонти», «Журавель весільний», «Чумак», «Запорозький герць», «Аркан коломийський», «Чумачок», «Гонивітер», «Танок Довбуша», балетні картини «За Україну», «Чумаки», «Січ отамана Сірка», «Великдень на Україні», «Русалки» й ін. 1936 р. заснував кіностудію в Нью-Йорку, де були зняті українські кінематографи, це була перша українська кіностудія за кордоном. Найвидатнішою роботою був фільм «Тріумф українського танцю», у який автор вклав десятки років своєї безперервної праці [2]. Авраменко говорив: «Український танок не пустощі, він – основний вияв нашої культури, це – національна зброя!» [4], і дійсно, адже завдяки цьому, про Україну знає весь світ.

Серж (Сергій) Лифар – «Бог танцю», легендарний французький танцівник з України. Народився в Києві, з дитинства мріяв займатися балетом. Така нагода йому випала в підлітковому віці, коли Сергій Лифар потрапив у клас до Броніслави Ніжинської, відтоді він працював над своєю танцювальною

майстерністю, і йому вдалося пройти відбір до п'ятірки кращих танцівників, котрі потрапили в балетну трупу до Сергія Дягілєва. Балет відрядили до Монте-Карло, і відтоді Серж залишився у Європі. 1924 р., Лифар очолив паризьку «Гранд-Опера», де протягом тридцяти років був незмінним керівником. Він поставив понад 200 балетних вистав і виховав 11 зірок світового балету. У Парижі заснував інститут хореографії при «Гранд-Опера» [6]. 2001 р. створено Київську муніципальну академею танцю імені Сержа Лифаря, а з 1994 р. в Києві проводили Міжнародний фестиваль-конкурс імені Сержа Лифаря та «Серж Лифар де ля данс», що демонструє великий вклад хореографа на становлення танцювального мистецтва України [3].

Валентина Переяславець – балерина, викладач балету в школі Американського театру балету, головний балетмейстер-репетитор «New York City Ballet». Народилася в Ялті, а згодом перебралась до Києва, де її батько танцював у театрі Миколи Садовського. Навчалася в балетній школі при «Большому театрі», і набувала досвіду в школі балету Ленінграду, клас викладача – Агрипіни Ваганової. 1939 р. переїхала до Львова, де стала примою-балериною. Але через воєнні дії була вимушена покинути рідну країну й емігрувала до Німеччини, де вела класи в балетній школі [1, 109]. 1949 р. викладала в балетній студії Семенової в Нью-Йорку, що дало початок викладання балету в Сполучених Штатах Америки. Від 1951 р. – викладач балету в школі Американського театру балету. Також керувала курсами для солісток «Королівського балету» в Лондоні. Її учнями були – Марго Фонтейн, Михайло Баришніков, Рудольф Нурєєв і багато інших зірок світового балету [5]. Валентина Переяславець не лише була провідною солісткою Українських балетних театрів, а й почесним викладачем і танцівницею світових театральних площадок та артистів.

У XXI ст. велика плеяда українських танцівників і хореографів знаходиться по всьому світу, зокрема в Америці та Канаді створено безліч українських народних колективів членами української діаспори, котрі прославляють українське мистецтво за океаном, і заманюють до себе молодих танцівників.

Література

1. Пастернакова М. Українська жінка в хореографії. Вінніпег, 1963. 216 с.
2. Енциклопедія сучасної України. Авраменко Василь Кирилович. URL:https: //esu.com.ua/search_articles.php?id=42375 (дата зверн.: 20.11.2021)
3. Київська муніципальна академія танцю імені Сержа Лифаря. URL: https://dance-academy.kiev.ua (дата зверн.: 20.11.2021)
4. Літературна Україна. Хореограф Василь Авраменко – емігрант, який прославив український танець за кордоном. URL: http://surl.li/atcqu (дата зверн.: 20.11.2021)
5. Переяславець Валентина Олександрівна. URL: http://surl.li/atcra (дата зверн.: 20.11.2021)
6. Серж Лифар – український митець, який підкорив Париж // Artefact. URL: https://artefact.org.ua (дата зверн.: 20.11.2021)

ЗМІСТ

Секція 1

ЗДОБУТКИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ 1917–1921 РР. В УМОВАХ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО ВІДРОДЖЕННЯ

Телячий Ю. В.
ПОХОВАННЯ П. І. ХОЛОДНОГО У М. ВАРШАВА (1930 Р.) – РЕКВІЄМ ВИДАТНОМУ УКРАЇНЦЮ 3

Прокопчук В. С.
ТОВАРИСТВО «ВОЛИНЬ» У КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ ВІННІПЕГА 7

Вєдєнєєв Д. В.
ОРГАНІЗАЦІЯ ІНФОРМАЦІЙНО-ПРОПАГАНДИСТСЬКОГО АПАРАТУ ДЕРЖАВНОГО ЦЕНТРУ УНР В ЕКЗИЛІ (ПОЧАТОК 1920-Х РР.) 11

Адамський В. Р.
ПРОСВІТНИЦЬКІ ТОВАРИСТВА ПОДІЛЛЯ В ДЕРЖАВОТВОРЧИХ ПРОЦЕСАХ ДОБИ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕНТРАЛЬНОЇ РАДИ 14

Литвин С. Х.
КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЯ РОБОТА В ТАБОРАХ ІНТЕРНУВАННЯ АРМІЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ РЕСПУБЛІКИ 16

Ґедзь О. П.
ВЕЛИЧ ОБДАРУВАННЯ СЕРГІЯ ДРІМЦОВА ПЕРЕД ВИКЛИКАМИ ЧАСУ 21

Чамахуд Д. В.
РЕЦЕПЦІЯ ПІСНЕСПІВІВ ТАЇНСТВ ОБРУЧЕННЯ ТА ШЛЮБУ У «ВІНЧАННІ» ЯКОВА ЯЦИНЕВИЧА ЯК НАСЛІДОК СТВОРЕННЯ ТА ДІЯЛЬНОСТІ УАПЦ 1917–1921 РР. 24

Дорошенко Т. С.
ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ ПРОЯВ ТІЛЕСНОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ 1917–1921 РР. 26

Процюк М. О.
КОНЦЕПЦІЯ ЄВРАЗІЙСЬКОГО РЕНЕСАНСУ М. ХВИЛЬОВОГО 28

Секція 2

СТАН КУЛЬТУРИ В РАДЯНСЬКІЙ УКРАЇНІ

Комарніцький О. Б., Комарніцька Л. М.
СТУДЕНТСТВО ПЕДАГОГІЧНИХ ЗАКЛАДІВ ОСВІТИ РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ: РЕАКЦІЯ НА МІЖНАРОДНІ ПОДІЇ (20–30-ТІ РР. XX СТ.) 30

Автушенко І. Б.
КЛАСОВА СПРЯМОВАНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО КІНО В 1920–1930-Х РР. 33

Стаднік О. Ф.
РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІЇ У ВІДЕОМИСТЕЦТВІ РАДЯНСЬКОЇ ДОБИ 35

Кропивко О. М., Святненко А. В.
ФОРМУВАННЯ НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ІНТЕЛІГЕНЦІЇ В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ КИЄВА (КІНЕЦЬ 1950 – ПОЧАТОК 1960-Х РР.)..... 38

Варивончик А. В.
ПРОДУКЦІЯ ВИРОБНИЦТВ «УКРХУДОЖПРОМ» ЯК ПРОВІДНИЙ ЕЛЕМЕНТ КУЛЬТУРИ СПОЖИВАННЯ 40

Водарчук М. А.
РОЗВИТОК КУЛЬТУРИ В РАДЯНСЬКІЙ УКРАЇНІ (1920–30-ТІ РР.)..... 42

Карпенко Д. В.
УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ РАДЯНСЬКОГО ПЕРІОДУ У СПАДЩИНІ МИТЦІВ-БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ 44

Кравченко О. О.
ШЛЯХИ РОЗВИТКУ ХАРКІВСЬКОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ..... 46

Марків Ю. Р.
ПОЧАТОК МАСОВИХ ПОЛІТИЧНИХ РЕПРЕСІЙ: СПРАВА «СПІЛКИ ВИЗВОЛЕННЯ УКРАЇНИ» 49

Полешук Р. А.
ЕВОЛЮЦІЯ КІНЕМАТОГРАФІЧНОЇ САТИРИ УКРАЇНСЬКОЇ ЕЛІТИ..... 51

Соколов В. Ю.
ВНЕСОК Й. ЗАЛЕВСЬКОГО В РОЗВИТОК ДІЯЛЬНОСТІ ЦЕНТРАЛЬНОЇ ПОЛЬСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ БІБЛІОТЕКИ В КИЄВІ 1925–1931-Х РР. 54

Діденко Н.
ДО ПИТАННЯ ПРО РЕКРЕАТИВНУ ФУНКЦІЮ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ 58

Ясенєв О. П.
УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ І ЇЇ ВПЛИВ НА СТАНОВЛЕННЯ РАДЯНСЬКОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА 60

Секція 3

СВІТОВІ ОСЕРЕДКИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ПОЗА ЄВРОПЕЙСЬКИМ КОНТИНЕНТОМ (ПІВНІЧНА І ПІВДЕННА АМЕРИКА, АВСТРАЛІЯ, АЗІЯ)

Фабрика-Процька О. Р.
ІНТЕГРАЦІЙНІ АСПЕКТИ СПІВПРАЦІ СВІТОВИХ ОРГАНІЗАЦІЙ ТА ОБ'ЄДНАНЬ УКРАЇНСЬКИХ СУБЕТНІЧНИХ ГРУП. 63

Зосім О. Л.
СПІВАНИКИ УКРАЇНСЬКИХ ДУХОВНИХ ПІСЕНЬ В АМЕРИКАНСЬКИХ І КАНАДСЬКИХ ВИДАННЯХ 66

Варшавська А. К.
КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ ХХ СТОЛІТТЯ 68

Асталош Г. Л.
«УКРАЇНСЬКИЙ КВІНТЕТ» Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО ЯК СИМВОЛ ВІДРОДЖЕННЯ КУЛЬТУРИ В ПОВОЄННИЙ ПЕРІОД..... 71

Валіуліна Р. О.
ПОЛІЛОГІЧНІСТЬ ЯК ХАРАКТЕРНА РИСА КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ ЧЕТВЕРТОЇ ХВИЛІ 73

Горбаль Я. М.
ХОРОВІ КОНЦЕРТИ ДМИТРА БОРТНЯНСЬКОГО У ПЕРЕКЛАДЕННІ ДЛЯ ДУХОВОГО ОРКЕСТРУ 75

Новальська Ю.
ВНЕСОК Б. О. БАРВІНСЬКОГО В РОЗВИТОК БІБЛІОТЕЧНОЇ СПРАВИ ГАЛИЧИНИ 77

Параційй В. М.
МИТРОПОЛИТ АНДРЕЙ ШЕПТИЦЬКИЙ: ДУМКИ ПРО МУЗЕЙНИЦТВО 80

Росул Т. І.
ДОСВІД УКРАЇНСЬКОГО УЧИТЕЛЬСТВА В УТВЕРДЖЕННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ НА ТЕРЕНАХ ПІДКАРПАТСЬКОЇ РУСІ 83

Сирота Л. Б.
ЛЬВІВ – ЦЕНТР ЕМІГРАЦІЙНОГО ЖИТТЯ УКРАЇНЦІВ НА ПОЧАТКУ 1920-Х РР. 85

Єфремов Є. В.
ПІСНІ З ЧОРНОБИЛЬСЬКОЇ «ЗОНИ» В НЬЮ-ЙОРКУ 88

Черевко К. П.
СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНІ УМОВИ РОЗВИТКУ ГАЛИЦЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ В МІЖВОЄННИЙ ПЕРІОД 89

Томаш О. В.
РОЗВИТОК ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТ. У ЄВРОПІ НА ПРИКЛАДІ CONTEMPORARY DANCE 92

Секція 4

КОМЕМОРАТИВНІ ПРАКТИКИ УКРАЇНЦІВ ЗА КОРДОНОМ ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

Берека В. Є.
МІЖНАРОДНІ ЗВ'ЯЗКИ ХМЕЛЬНИЦЬКОЇ ГУМАНІТАРНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ АКАДЕМІЇ: ЗДОБУТКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ. 94

Бойко В. А.
СУЧАСНІ ПРАКТИКИ ВПРОВАДЖЕННЯ AR ТЕХНОЛОГІЇ В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІЙ ПРАКТИЦІ УКРАЇНИ 96

Герчанівська П. Е.
ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ДІАСПОРИ: СИНЕРГЕТИЧНА МОДЕЛЬ 98

Єфіменко А.
100 РОКІВ УКРАЇНСЬКОМУ ВІЛЬНОМУ УНІВЕРСИТЕТУ: НОВІ ВЕКТОРИ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ 100

Карась Г. В.
МІЖВОЄННА ПРАГА ЯК ЦЕНТР РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ОСВІТИ, НАУКИ І КУЛЬТУРИ 103

Ткаченко В. М.
ВНЕСОК ДІАСПОРИ В ЗБЕРЕЖЕННЯ, ДОСЛІДЖЕННЯ
ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЮ ПИСАНКАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА 106

Ванюшина О. Ф.
РОЛЬ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ В СТВОРЕННІ КОМЕМОРАЛЬНОГО
КОНСТРУКТУ «ГОЛОДОМОР» ЯК ФАКТОРУ МЕНТАЛЬНОЇ
КОНСОЛІДАЦІЇ НАЦІЇ 108

Телегуз І. О.
С. СІРОПОЛКО – ПРЕДСТАВНИК УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ
В ЧЕХОСЛОВАЧЧИНІ, ДОСЛІДНИК ІСТОРІЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ 110

Совгира Т. І.
ВИНАХІД «РУХОМОГО ЖИВОПИСУ» (1928 Р.) УКРАЇНСЬКОГО
МИТЦЯ О. АРХИПЕНКА В КОНТЕКСТІ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ..... 112

Андерсон Л. В.
UKRAINIAN DIASPORA AS A FACTOR OF THE PRESERVATION
OF NATIONAL CULTURE..... 113

Хоменко В. О.
КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЯ ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО
ГРОМАДСЬКОГО КОМІТЕТУ (1921–1925 РР.)..... 117

Акименко К. В.
ОСОБЛИВОСТІ КОМЕМОРАТИВНИХ ПРАКТИК
НАЦІОНАЛІСТИЧНИХ ОРГАНІЗАЦІЙ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ
(ІІ ПОЛОВИНА ХХ СТ.) 119

Жаворонков М М.
КОМУНІКАТИВНИЙ АСПЕКТ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПРЕДСТАВНИКІВ
ЖАНРУ «ІЛЮЗІЯ ТА МАНІПУЛЯЦІЯ» В УКРАЇНСЬКІЙ ДІАСПОРІ..... 122

Пирогова Н. В.
ПАМ’ЯТНИКИ ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРНОЇ ПАМ’ЯТІ В ДІАСПОРІ 124

Погребняк Г. П.
БАЛЕТ ЯК СЕНСОТВОРЧИЙ ЕЛЕМЕНТ У РЕЖИСУРІ ЕКРАНІЗАЦІЇ 126

Фурдичко А. О.
СТИЛЬОВІ ДЕТЕРМІНАНТИ ТВОРЧОСТІ ГУРТУ «HARDKISS»..... 129

Лавренюк С. В.
СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК КІНОПІДПРИЄМНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В УКРАЇНІ 131

Бабій І.
СОЦІАЛЬНА ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ ЯК ЛАКМУС ЗРІЛОСТІ СУСПІЛЬСТВА 133

Козловська М. В.
СВЯТКОВІ ВИДОВИЩА Й ЕТНОКУЛЬТУРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ: ОСНОВНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ СПІВВІДНОШЕНЬ..... 136

Секція 5

ВИЗНАЧНІ ДІЯЧІ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В ДІАСПОРІ

Личковах В. А.
ІДЕЇ ЕТНОКУЛЬТУРНОГО РЕНЕСАНСУ УКРАЇНИ У ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО..... 138

Овчарук О. В.
СВІТОГЛЯДНІ ЗАСАДИ УКРАЇНСТВА В КУЛЬТУР-ФІЛОСОФСЬКІЙ СПАДЩИНІ ІВАНА МІРЧУКА 141

Бобул І. В.
ВАСИЛЬ ПОПАДЮК ЯК ПРЕДСТАВНИК КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ..... 144

Урсу Н. О., Гуцул І. А., Підгурний І. С.
ЮРІЙ ШУЛЬМІНСЬКИЙ – АРХІТЕКТОР, ВЧЕНИЙ, КУЛЬТУРНИЙ ДІЯЧ..... 145

Мех Н. О.
ІВАН ОГІЄНКО (МИТРОПОЛИТ ІЛАРІОН) – ЗНАКОВА ПОСТАТЬ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ..... 148

Клименко Т. А.
ВАСИЛЬ КИРИЛОВИЧ АВРАМЕНКО – ВИДАТНА ПОСТАТЬ ШЕВЧЕНКОВОГО КРАЮ..... 150

Рибаченко В. Ф.
ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРИ В АМЕРИКАНСЬКО-УКРАЇНСЬКОМУ НЕЗАЛЕЖНОМУ ТИЖНЕВИКУ «ЧАС І ПОДІЇ» 152

Дутчак В. Г.
ПЕРСОНОЛОГІЧНІ ЗДОБУТКИ В БАНДУРНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ 156

Москаленко-Висоцька О. М.
МІЖНАРОДНИЙ УСПІХ УКРАЇНСЬКОЇ КЛАСИКИ – ТРІУМФ ВАСИЛЯ АВРАМЕНКА 159

Пацунов В. П., Пацунова Л. К.
УКРАЇНСЬКА ТЕАТРАЛЬНА ДІАСПОРА В КОНТЕКСТІ ДЕРЖАВНОЇ МОВНОЇ ТА КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ 162

Дика Н. О.
ІГОР СОНЕВИЦЬКИЙ І ЙОГО ЧАС: КАМЕРНИЙ ВИМІР (ДО 95-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ) 164

Телегуз А. В.
АННА ВАЛЕНТИНОВИЧ: ДОЛЯ УКРАЇНКИ, ЯКА ЗМІНИЛА ДОЛЮ ПОЛЬЩІ 168

Якубов Т. А.
СЕРГІЙ БОРТКЕВИЧ (1877–1952): ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ КОМПОЗИТОРА-ЕМІГРАНТА 170

Руденко Ю. М.
ВАЛЕНТИНА САНІНА-ШЛЕЄ: УКРАЇНСЬКА ДИЗАЙНЕРКА, ЯКА ПІДКОРИЛА АМЕРИКУ 173

Швачка Т. О.
НАУКОВА, БІБЛІОГРАФІЧНА ТА ВИДАВНИЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ПРОФЕСОРА БОГДАНА ВИНАРА 176

Шалапа С. В.
ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ ОСОБИСТОСТІ УКРАЇНСЬКОГО БАЛЕТМЕЙСТЕРА, ПЕДАГОГА, КЕРІВНИКА ХОРЕОГРАФІЧНОГО КОЛЕКТИВУ В. С. БІЛОШКУРСЬКОГО 179

Берест П. М.
ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ПАМ’ЯТОК І МУЗЕЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ ВАДИМА ЩЕРБАКІВСЬКОГО ЯК ПРЕДТЕЧА КУЛЬТУРНОГО ТУРИЗМУ В УКРАЇНІ 187

Димань Т. Ю.
ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ БАНДУРИСТА ГРИГОРІЯ КИТАСТОГО В ЗАХІДНІЙ ДІАСПОРІ 190

Спольська О. В.
СОФІЯ ДНІСТРЯНСЬКА В УКРАЇНСЬКОМУ
ТА ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ 193

Лісова І. В.
ПРИВАТНІ КНИЖКОВІ КОЛЕКЦІЇ ДІЯЧІВ-ЕМІГРАНТІВ
ЯК ДЖЕРЕЛО ЗБАГАЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ..... 195

Гавеля О. М.
ІДЕЇ РОЗВИТКУ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ МОЛОДОГО
ПОКОЛІННЯ УКРАЇНЦІВ ЗАСОБАМИ МИСТЕЦТВА
В ДУХОВНІЙ І ПЕДАГОГІЧНІЙ СПАДЩИНІ Г. ВАЩЕНКА..... 198

Парацій В. М.
МАЛЮНКИ ПЕТРА КРАВЧЕНКА В ЕКСПОЗИЦІЇ БЕРЕЖАНСЬКОГО
КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ: СУЧАСНЕ «ВІДКРИТТЯ» МИСТЦЯ..... 201

Пахолків А. О.
УКРАЇНСЬКІ ДІЯЧІ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА
ХХ СТОЛІТТЯ ЗА ТЕРЕНАМИ УКРАЇНИ: ВАСИЛЬ АВРАМЕНКО,
СЕРЖ ЛИФАР, ВАЛЕНТИНА ПЕРЕЯСЛАВЕЦЬ 204

Наукове видання

100 РОКІВ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В ЕКЗИЛІ

МАТЕРІАЛИ

ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

9–10 грудня 2021 року

Редагування,
верстання та макетування Наталія Ковальчук

Підп. до друку 01.12.2021. Формат 60×84 $^{1}/_{16}$. Друк офсетний.
Обл.-видав. арк. 14,6. Умов. друк. арк. 13,1. Зам. . Тираж 100.

Видавець і виготовлювач
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9.
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи
ДК « 3953 від 12.01.2011.