

руху приводить попів та інших релігійних керівників до висновку, що і радвлада перестала бути атеїстичною, а набрала форм антирелігійної, скасувала декрет по відокремленню церкви від держави, веде безпосередню боротьбу проти релігії, використовуючи своє панування – диктатуру.”³⁴ Ще у 1927 р. в Могилів-Подільській окрузі нараховувалось 166 парафій синодальної орієнтації, 34 – “Собору єпископів”, 27 – тихонівських та 22 – автокефальні,³⁵ у 1928 р. синодальних – 49, тихонівських – 11, автокефальних – 20, “Собору єпископів” – 13.³⁶ У Вінницькій окрузі: у 1928 р. тихонівських парафій було 146, УАПЦ – 100, синодальних – 90, “Собору єпископів” – 15³⁷, а у 1930 р. тихонівських – 19, синодальних – 11, УАПЦ – 10, “Собору єпископів” – 2.³⁸ Отже, спостерігається значне скорочення релігійних громад в цілому, розпочався новий етап більшовицького терору.

Руйнування РПЦ у 20-х рр. на Поділлі відбувалось шляхом створення чисельних громад або релігійних об’єднань, які б не залежали від канонічного церковного керівництва. У зазначеному регіоні були створені й існували “Церква Жива”, синодальна церква, БОПУПАЦ, ДХЦ, “Собор єпископів”. Наявність Української Автокефальної церкви привела до використання її на початку 20-х рр. радянською владою для боротьби проти тихонівщини. З іншого боку, значні позиції УАПЦ гальмували поширення тут обновленства. Проте розкольницька політика не дала бажаних результатів, панівною продовжувала залишатись РПЦ. Це змусило владу змінити свою політику щодо церкви наприкінці 20-х років, що призвело до різкого зменшення кількості релігійних громад як опозиційних до влади, так і лояльних до неї.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Державний архів Вінницької області (далі - ДАВО). - Ф. Р-197. - Оп. 6. - Спр. 882. - Арк. 53.; 2. Там само. - Арк. 50 зв.; 3. Там само; 4. Там само. - Арк. 52 зв.; 5. Зінченко А. Благівістя національного духу. Українська церква на Поділлі в першій третині ХХ ст. К., 1993. - С. 68.; 6. Слободянюк А.П. Українська церква: історія руйни і відродження. - Хмельницький, 2000. - С. 145.; 7. Пашенко В.О. Держава і православ'я в Україні. 20-30-ті роки ХХ ст. К., 1993. - С. 63.; 8. ДАВО. Ф. П-1. - Оп. 1. - Спр. 490. - Арк. 3.; 9. Там само. - Арк. 3 зв.; 10. Там само. - Ф. Р-925. - Оп. 8. - Спр. 68. - Арк. 149; 11. Там само. - Ф. П-1. - Оп. 1. - Спр. 57. - Арк. 5; 12. Там само. - Ф. Р-197. - Оп. 5. - Спр. 35. - Арк. 36 зв.; 13. Там само. - Арк. 37 зв. - 38; 14. Там само. - Ф. П-1. - Оп. 1. - Спр. 57. - Арк. 31; 15. Там само. - Арк. 167; 16. Історія релігії в Україні. Навчальний посібник. За ред. А.М. Колодного та П.Л. Яроцького. - К, 1999. - С. 505, 506; 17. ДАВО. - Ф. П-1. - Оп. 1. - Спр. 55. - Арк. 19; 18. Там само. - Ф. П-31. - Оп. 1. - Спр. 80. - Арк. 153; 19. Там само. - Арк. 72 зв.; 20. Там само. - Ф. Р-197. - Оп. 8. - Спр. 6. - Арк. 76; 21. Там само. - Оп. 5. - Спр. 32. - Арк. 5 зв.; 22. Там само. - Ф. П-1. - Оп. 1. - Спр. 57. - Арк. 168; 23. Зінченко А. Благівістя національного духу. Українська церква на Поділлі в першій третині ХХ ст. - К., 1993. - С. 168; 24. ДАВО. - Ф. П-1. - Оп. 1. - Спр. 499. - Арк. 239; 25. Там само. - Спр. 57. - Арк. 189, 190; 26. Там само. - Спр. 495. - Арк. 60; 27. Державний архів Одеської області (далі - ДАОО). - Ф. Р-1915. - Оп. 1. - Спр. 46. - Арк. 9; 28. ДАВО. - Ф. П-31. - Оп. 1. - Спр. 80. - Арк. 153; 29. Там само. - Арк. 153 зв.; 30. Там само. - Спр. 135. - Арк. 138; 31. Там само. - Спр. 331. - Арк. 17; 32. Там само. - Спр. 80. - Арк. 153 зв.; 33. Пашенко В.О. Держава і православ'я в Україні. 20-30-ті роки ХХ ст. - К., 1993. - С. 76; 34. ДАВО. - Ф. - 31. - Оп. 1. - Спр. 483. - Арк. 113; 35. Там само. - Спр. 331. - Арк. 17, 17 зв.; 36. Там само Ф. Р-687. - Оп. 4. - Спр. 41. - Арк. 183; 37. Там само; 36. Там само. Ф. П-29. - Оп. 1. - Спр. 609. - Арк. 80; 38. Там само. - Арк. 115.

О.А. Коляструк

ДО ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДНОГО МИСТЕЦТВА

Українська національна революція 1917-1920 рр. відкрила нову добу в історії України – нову не лише за календарем, але й з новим духовним змістом. Державне і культурне відродження України стало джерелом пафосу і ентузіазму молодого українського суспільства. Воєнна поразка УНР і окупація України військовими силами більшовизму не змогли спинити могутнього процесу відродження нації. Але українська інтелігенція вустами одного з своїх лідерів уже на початку 20-х рр. заявляла: “...Українське суспільство, зміцнівши, не помириться зі своїм фактичним, коли не де-юре декретованим гегемоном руським конкурентом. Нашим завданням є попередити цей конфлікт. Мусимо стати по стороні активного молодого українського суспільства...”¹. Прагнення створити єдиний національний культурний фронт на “радянській платформі” з умовою, що

“радянська влада приймає на себе історичні українські національні завдання” є також дуже характерною рисою післяреволюційної доби в Україні, яка свідчить про перемогу ідеології українського націоналізму².

Пореволюційна доба в Україні є добою українського націоналізму не лише в ствердженні конечності самостійності України і в культурному відмежуванні від Москви. У своїх нарисах “Землею українською” Б. Антоненко-Давидович занотовує, як навіть десь на глухому Поліссі “з аморфної етнографічної лемішки хохла підвівся на обидві ноги й заходився працювати новий українець... Цьому поколінню вже мало дозволу розмовляти українською мовою”³. Це був сплеск творчих національних сил усього українського народу, який охопив всі галузі життя.

Активізація художнього життя, поява ерудованого, професійно підготовленого покоління художників, які прагнули збагатити національне мистецтво кращими досягненнями світової культури, - все це спонукало до зміцнення контактів із зарубіжними художніми школами. Одночасно розширювались художні обрії, народжувались прагнення вийти за межі національної замкнутості, щоб активно включитися в загальноєвропейський художній процес.

Про український авангард як передову новітню течію в мистецтві, на думку французького мистецтвознавця О.Накова, можна говорити вже у першому десятилітті ХХ століття⁴. Самий термін “авангард” був запозичений з політичної лексики і приживлений на терені художньої критики з 1885 р. Т.Дюре в Парижі⁵. Відтоді зміст цього поняття має присмак боротьби за все нове, передове у мистецтві, це стосується всіх авангардних шкіл Європи, в тому числі і української. Це визначення художнього процесу можна застосувати лише умовно, оскільки воно не було самовизначенням чи самонайменуванням. У художніх колах послуговувались назвами “футуризм”, “ліве мистецтво”. На початковому етапі існування авангардного руху його склад визначався як звичайна сукупність художників, що об’єднувалися схожістю стилістичної манери. Авангардна спільнота самоототожнювалась без будь-яких дефініцій, туди “зараховувався” будь-хто, хто дотримувався “правил гри”, суть яких полягала в постійній зміні. “Своїм” вважався той, хто встигав за цими змінами і розумів їх зміст.

Українське модерністичне мистецтво у часі співпало з піком національно-культурного відродження, розпочатого ще “Енеїдою” І. Котляревського. В цьому криється виключність українського авангардного руху. На відміну від європейського (і навіть російського) мистецтва, українське малярство не заперечує категорично своїх коренів, не рве родинних зв’язків, а навпаки, воліє підживлюватися ними. Український авангардний рух був логічним продовженням українського імпресіонізму М. Бурачека, А. Маневича, І. Труша, постімпресіонізму О. Мурашка, Ф. Кричевського⁶. Найтипівіший український авангардист М. Бойчук ставився до сучасності цілком тверезо: “Чи можна виключно (нове) мистецтво, хоч би й початку ХХ століття, визнати найвищим за здобутками від усього, що було створено людством? Безумовно, ні... Розрив із минулим заради розриву не веде нікуди. Головне – це напрямок змін, а також *хто*, чи *що* ті зміни зумовлює... Потрібно шукати правильний шлях, спираючись на якісь певні дані (актив) за тими віхами, що розкидані на довгому шляху мистецтва від первісних часів, по величких і різноманітних художніх культурах...”⁷. На думку дослідника Мирослава Шкандрія, недооцінюється той факт, що модернізм, за всього його новаторства, є передусім пошуком і продовженням традиції високого мистецтва, здатного “піднятися над радикальними соціально-історичними змінами”, котрі, власне, й породжують відчуття модерності⁸. Французька журналістка С. Корбію, яка побувала в Україні в кінці 1920-х рр., так писала: “Техніка й декорування стоять тут на сучасному рівні західного мистецтва, маючи все те, що і Мюнхен, і Стокгольм, і в той же час, зберігаючи те, що і Мюнхен, і Стокгольм не зуміли зберегти, - місцеві особливості”⁹.

Для українського авангарду естетико-політичне конструювання нового суспільства після століть “тюрми” стояло на першому місці. Замість тотального заперечення вони ретельно перебирали і накопичували попередній досвід, це був пошук архетипних моделей української культури.

Характерною особливістю було те, що переважаюча більшість лідерів авангардизму – провінціали. Вони були тісно пов’язані з сільським культурним середовищем. Український

авангард застав на Україні культуру, що апелювала до естетичних навичок селянських мас, а, отже, орієнтувалася на фольклорні зразки і жанровий живопис¹⁰. Потужне прагнення українців на початку ХХ ст. вирівнятися у європейському колі націй спонукало і митців до певного урбаністичного екстримізму. Український авангард зіткнувся у містах з пануванням російської образотворчої культури, ставши перед дилемою, українська національна традиція чи прийняття європейської моделі; він у деяких випадках сперся в своїх програмах на європейські моделі, однак, світогляд українських авангардистів увібрав у себе певні риси народної художньої творчості, українського іконопису та культури українського бароко. Саме вони зумовили специфіку та неповторність авангарду України, його самобутність та оригінальність.

Питання хронологічних меж явища “українського авангарду” залишається нерозв’язаним і сьогодні. Дослідниця Н.М. Канішина запропонувала наступну періодизацію: I етап (1906-1909) – зародження та початок формування авангардного мистецтва: 1906 рік – виставка Д. Бурлюка в Харкові, виставка “Товариство південноросійських художників в Одесі”, перші статті Д. Бурлюка про мистецтво в газеті “Юг”; 1907 рік – в Харкові виставка молодих авангардистів з символічною назвою “Весняна”; 1908 – 1909 роки – в Києві, Харкові, Одесі виставки “Ланка”, “Салону” В. Издебського.

II етап (1909-1924) – етап інтенсивного розвитку. Перша хвиля авангарду припадає на 1909-1915 рр.: 1910 рік – виставка в “Салоні незалежних” у Парижі, тур товариства “Гілея” по містах України та Росії; 1912 рік – “Вільна академія”; 1913 рік – “футуристичний гурток” М. Семенка і П. Ковжуна у Львові. З 1915 р. по 1919 р. спостерігається деяке уповільнення темпів розвитку творчих новацій в українському мистецтві у зв’язку з подіями I світової війни.

Друга хвиля авангарду припадає на 1919-1924 рр. і характеризується бурхливим піднесенням авангардного руху Львова: 1919 рік – “виставка сучасного малярства Галиччини”; виставки групи “формістів”; 1922 рік – літературно-мистецький ілюстрований журнал “Митус”; “Гурток діячів українського мистецтва” (ГДУМ), який невдовзі в залах музею Наукового товариства ім. Шевченка репрезентує першу виставку. В 1920-1921 рр. успішно проходить виставка кубофутуристів України в Японії. Як про окреме мистецьке явище заявили про себе бойчукісти. В 1921р. Межигірський технікум по виготовленню кераміки перетворився в український “Баухауз” руками М. Бойчука та його учнів. В цей час справжню революцію в українській та європейській сценографії зробили О. Екстер, що працює в Камерному театрі Таїрова, та А. Петрицький в рамках трупі “Березіль”.

Третій етап (1925-1937) – час згасання, внаслідок штучного стримування розвитку будь-яких “формалістичних проявів у мистецтві”: 1925 рік – від’їзд до Кракова не менше 10 галичан, створення так званої “краківської групи”, полишення України О. Екстер і Д. Бурлюком, створення АРМУ (Асоціація революційного мистецтва України) з осередками у Києві, Харкові, Одесі, Дніпропетровську, Парижі; 1927 рік – створення ОСМУ (Об’єднання сучасних митців України); 1928 рік – знищення виставки учнів О. Новаківського; 1932-1933 роки – обвальна критика авангардистів в офіційній пресі; 1936 рік – арешт М. Бойчука, В. Седяра, І. Падалки, І. Липківського; 1937 рік – знищення фресок бойчукістів Луцьких касарень у Києві, в Червонозаводському театрі у Харкові¹¹.

Пануючим є судження про те, що авангардизм був зруйнований сталінською репресивною машиною. Але до кінця 30-х років стало зрозуміло, що одночасно і в літературі, в живописі, і в кіно енергія авангарду вичерпалася, що “він більше не здатний “гвалтувати” суспільство. Повстання мас відбулося, і його результатом стала не лише демократизація мистецтва, а уніфікація його жанрових канонів, проти якої посилено боровся той же авангард”¹². Тому об’єктивніше стверджувати, що безпосередньо від репресій постраждав не авангард, а авангардисти. Ці дії тоталітарного режиму зберігали свої наслідки аж до недавніх часів, що, в свою чергу, підтримувало міф про зруйнований авангардизм. Сучасне тлумачення природи авангардного мистецтва українською критикою виражене у тезі дослідника В. Підгори: “Справа реалізму – гомеостаз (стабільність), авангарду – стрибки в бік.”¹³. За будь-яких обставин культура мусить вирішувати два головні завдання: перше – забезпечення внутрішньої стабільності, обмеження тенденцій, які ведуть до розпаду соціальної структури, і друге – прагнення до змін,

стрибки в невідоме. Реалістичний напрямок розвитку мистецтва виконував функцію підтримки гомеостазу, авангард – це постійне прагнення до змін. На думку мистецтвознавця Скляренко Г., сам соцреалізм за ідейними інтенціями був авангардним з його програмністю, і маніфестаційністю, світоперебудовчими претензіями, запереченням попереднього мистецького досвіду, наступальним пафосом і ствердженням себе як найпрогресивнішого і найпередовішого в історії людства¹⁴.

Авангардисти намагалися створити новий раціональний лад разом з політичною владою. Вони мали на меті подолати опір матеріалу, включно з пережитками людської свідомості. При цьому передбачалося, що в руках творця весь той матеріал (і людський, і природний) буде досить гнучким, податливим, здатним набувати потрібної форми. Намагання усунути усі бар'єри між мистецтвом і політикою й створити тотальне мистецтво-політику було врешті оцінене партією наприкінці 20-х рр. Саме від авангардистів партія запозичила визначення літератора як “інженера людських душ”. Проте, коли дійшло до здійснення авангардистського проекту, з'ясувалося, що партійна “фірма” сама розподіляє креслення і наймає потрібних їй “інженерів”¹⁵.

На спорідненість культури українського авангарду із народним мистецтвом, духовно-поетичною спадщиною бароко, елементами іконопису вказують багато дослідників (Д. Горбачов, Є. Яковлев, А. Макаров, О. Федорук). Умовність, глибокий символізм, відхід від реальності, високий ступінь абстракції притаманні цим проявам української культури, генетично споріднені з мистецтвом авангарду ХХ ст.

Окремі мистецтвознавці, не заперечуючи (а навпаки, вітаючи) наявність примітиву, наївного мистецтва в Україні, тим не менше вважають, що авангард чужий як українському мистецтву, так і українській ментальності в цілому¹⁶. Тенденція до обмеження, звуження та локалізації української свідомості, і, зрештою, до її архаїзації, в деяких дослідженнях виступає в якості ознаки запоруки патріотизму. Однак, визначаючи примітив, наївне мистецтво (народна картина, твори народних майстрів, художників-аматорів) і, заперечуючи (не визнаючи українським) авангард, вони штучно роз'єднують діалектично-опозиційне ціле, бінарну модель “примітив-авангард” як одну з найбільш адекватних моделей мистецтва ХХ ст.

В усі часи народне мистецтво України відчувало стиль епохи відгукувалось на нього: візантизм, ренесанс, бароко, класицизм, реалізм, сецесія залишили у народній творчості свій слід. Так і авангардисти (К. Малевич, О. Екстер, Д. Бурлюк, Г. Нарбут, В. Кричевський), шукаючи глибинні художні архетипи, охоче перетворювалися на неопримітивістів, набираючи переживань із товщі колективної свідомості, позасвідомості, надсвідомості.

Та якщо європейський авангард деякою мірою живився ремінісценціями з приводу обрядово-міфологічних образів сивої давнини, а переважний інтерес проявляв до примітивного мистецтва народів Африки або Океанії¹⁷, то український авангард щедро черпав із традицій власної живої народної творчості, яка побутувала в часи його виникнення, а саме – від народної картини, ікони, писанки, вишивки, настінних розписів, базарних виробів тощо. Характерно й те, що майже всі українські художники-авангардисти не тільки займалися образотворчим мистецтвом, а й були мислителями-інтелектуалами, знавцями фольклору, міфології, ікон, рукописів, костюму, книжкової графіки, які прагнули проникнути у таємницю архетипів та обрядових витоків мистецтва. Майже кожний український авангардист мав свою “формулу світу” та теорію щодо взаємин культури і природи, життя і мистецтва.

О. Богомазов, М. Бойчук, В. Пальмов, К. Малевич, Д. Бурлюк, О. Екстер, А. Петрицький розуміли, що примітив і авангард засновані на спільних архетипах, також на спільних елементах архаїки, котрі, будучи введені в нову дійсність “витягнуті на світ”, “позичають”¹⁸ у дійсності деякі її властивості та якості й водночас перетворюють її саму. Традиційність – це збереження тієї єдності людини з природою і світом взагалі, яке народилося у свідомості разом з подоланням хаосу і яке невід'ємне від людини, а отже, і від її творчості. В такому розумінні дослідниці Н.М. Канішиної космізм є спільною рисою народної і авангардної творчості, а через нього можна стверджувати, що авангардне мистецтво є антитрадиційним лише за формою виразу, але аж ніяк за суттю¹⁹.

Італійський дослідник М. Бантемпелі писав стосовно присутності традиції в авангардній

художній культурі: “Традиція, безумовно, існує і неправда, ніби усе це вигадки. Але традиція зіткана із глибокої внутрішньої спадкоємності між проявами несподіваної новизни. Кожен, кого проймає традиція, є бунтівником щодо попередніх устоїв”²⁰. Авангардисти тому авангардисти (у прямому сенсі слова), що вони завжди крокують попереду самосвідомості мистецтва, не стільки заперечують традицію, скільки підносяться над нею, виходячи за її межі, розширюють рамки традиційних норм художньої мови.

Так, О. Богомазов та Д. Бурлюк утверджували самоцінність нефігуративних елементів живопису; О. Екстер та В. Пальмов розкріпачували кольорову палітру. Духом народної космології пройняті картини Малевича, де на білому тлі розкидано чітко окреслені візерунки. “Увіковічнювати на стіні те, що завтра застаріє, помилково,” – підкреслював Малевич у листі до свого приятеля – київського художника Л. Крамаренка, утверджуючи тим самим пріоритет вічного над скороминущим і частковим²¹.

Трансформували культуру примітивізму в об’єкт скрупульозного формально-стилістичного аналізу, українським авангардистам вдалося побачити особливе місце і прочитати особливий смисл знакової системи ікони в українській національній культурі. На думку Анрі Матісса: “Ікона ... тут першоджерело художніх шукань”²².

Відсутність християнсько-релігійної основи в будь-якому з проявів європейської культури свідчила про її відхід від традицій і була ознакою занепаду. Тому і звертаються вітчизняні авангардисти до іконопису. Його вплив проявився й у внутрішньому змісті пошуків. По-перше, авангард був внутрішньо схильний писати “ікони”, відкривати їх через тяжіння до певного максималізму, орієнтації на пошук можливості “виходу за межі реального світу у сферу трансцендентного чи, з іншого боку, зі сфери чуттєвих образів у незриме, сокровенно-втраємничене”²³. Загалом, у авангарді так само, як і в богослов’ї, мова може йти про особливий тип знаків–символів. Тому і з’являються модерністичні інтерпретації іконопису. В них свідчення суголосності ікони нашій добі.

Ще одним могутнім джерелом авангардної культури була барокова спадщина. З легкої руки І. Лисяка-Рудницького, бароко отримало статус “національно-органічного стилю”, який до кінця XVIII ст. проймав усі види художньої творчості в Україні, що нібито було співзвучне емоційній українській вдачі²⁴. В цьому контексті можна говорити і про стихію українського авангарду. Культура бароко наскрізь метафорична, символічна, сповнена експресивною динамічністю, несподіваних образів, гострих контрастів, часом алогічна і загадкова; в ній зіштовхується прекрасне і потворне, екстаз і відчай; вона пройнята усвідомленням гріховності людської натури і прагненням подолати її. Саме такі властивості художньої культури бароко генетично споріднені з культурою українського авангарду ХХ ст.

Авангард в Україні виник як загальноєвропейське явище у контексті світового художнього процесу. Втім він не наслідував європейських майстрів (як це вважалося донедавна), а йшов паралельно з ними і дав широкий спектр своєрідних стильових проявів. Українські митці ввібрали у свою художню мову глибинні традиції національного мистецтва (бароко, іконопис), спиралися на народну естетику (примітив).

Специфіка теоретичних і художніх робіт українських авангардистів, що творили на стику цивілізацій Заходу і Сходу, знайшла втілення в таких проявах: динамізм, ритмічність (на відміну від західноєвропейської статичності), оптимізм, захопленість реальним життям (на Заході переважали песимістичні настрої), інтровертність, “зверненість у себе” (тоді як на Заході – епатажність, прагнення шокувати і вразити публіку), барвистість і насиченість кольорів (на противагу монохромності західного кубізму), утопізм (проявився у надмірній мрійливості).

Саме тому, що вітчизняне авангардне мистецтво зросло на кращих зразках національної творчості, ми можемо розглядати його як власне українське, самобутнє і неповторне явище в річищі світової культури.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Хвильовий М. Україна чи Малоросія? – К., 1991. – С.78; 2. Голубенко П. Україна і Росія у світлі культурних взаємин. – К., 1993. – С.121; 3. Там само –С.122; 4. Након А. Неизвестный русский авангард. – М., 1986. – С.7; 5. Турчин В. Татуированный ангел // Творчество. – 1990. - №9. – С.28; 6. Рудницька О.П. Українське мистецтво у

політкультурному просторі. – К., 2000. – С.70; 7. Соколик А.Д. Бойчукізм і проблема стилю в українському мистецтві першої третини ХХ ст. – К., 1993. – С.58; 8. Шкандрій М. Модернізм, авангард і естетика Михайла Бойчука // Сучасність. – 1995. - №9. – С.139; 9. Соколик Л. Школа Михайла Бойчука та українське народне мистецтво першої третини ХХ ст.// Народна творчість та етнографія. - 1997. - №5-6. - С. 28; 10. Рудницька О.П. Вказана праця. – С.70; 11. Соколик А.Д. Вказана праця. – С.58; 12. Шкандрій М. Вказана стаття. – С.139; 13. Соколик Л. Вказана стаття. - С. 28; 14. Канішина Н.М. Український авангард у європейській мистецькій революції ХХ століття // Філософські науки. – 1997. - №11. – С.124-126; 15. Плахов А. Всего 33. – Вінниця, 1999. – С.280; 16. Канішина Н.М. Семантика поняття “художній авангард”// Актуальні проблеми історії теорії та практики художньої культури: Збірник наукових праць. – Вип. 2. - Ч.1. – К.,1998. – С.216; 17. Склярєнко Г. Соцреалізм: епізод чи традиція? // Art line. – 1998. - №1. – С.42; 18. Шкандрій М. Вказана стаття. – С.140; 19. Канішина Н.М. Авангард і примітив: єдність чи опозиція. // Науковий вісник Волинського державного університету ім. Лесі Українки. – Луцьк, 1998. - №11. – С.132; 20. Маланюк С. Творчість і національність // Образотворче мистецтво. – 2000. - №1 – 2. – С.86; 21. Грищенко О. Авангард як традиція // Прапор. – 1989. - №7. – С.161; 22. Листи К. Малевича до художників Л. Крамаренка та І.Жданко // Хроніка 2000. – 1993. – Вип.3-4 (5-6) – С.239; 23. Квасюк Л. Ікона в культурі ХХ ст.//Науковий вісник Волинського державного університету ім. Лесі Українки.- Луцьк,1998.- №11.- С.128; 24. Лисяк-Рудницький І. Розмова про бароко // Історичні есе. - Т.1.- К.,1994.-С.64.

О.Я. Дуднік

СТУДЕНТСТВО ЯК ОСНОВНА СКЛАДОВА УКРАЇНСЬКОЇ ПОЛІТИЧНОЇ ЕМІГРАЦІЇ У 20-ТІ РОКИ ХХ СТ.

З проголошенням незалежності України з’явилася можливість для висвітлення невідомих сторінок в історії нашого народу, а особливо тієї його частини, що з різних причин знаходилася за межами Батьківщини. В першу чергу це стосується найбільшої за чисельністю української еміграції періоду між двома світовими війнами.

Розглядаючи проблеми еміграції, зупинимося на визначенні цього поняття, його особливостях і характерних рисах. Еміграція – явище притаманне всім народам і державам світу в процесі їх історичного розвитку і означає виїзд громадян зі своєї країни в іншу на постійне або довготривале прожиття з політичних, економічних, релігійних, екологічних та інших причин. Відомий український громадський і політичний діяч 20-30-х рр. ХХ ст. професор О. Шульгін писав: “Всяка еміграція є звичайно явищем прикрим, але чи маємо історію будь-якого народу без еміграції”.¹

В історії українського народу дослідники виділяють три великі хвилі еміграційного процесу: перша розпочалася в останній чверті ХІХ ст. і тривала до початку Першої світової війни; друга проходила в період між двома світовими війнами, третя – після Другої світової війни. Що стосується причин еміграції, то вчені відзначають у першій хвилі перевагу соціально-економічних мотивів, у другій – поєднання соціально-економічних і політичних, а в третій віддають перевагу політичним.² Проте виходячи з причин та історичних чинників, що зумовили найбільші переселення українців, можна виділити і четверту хвилю еміграції, яка триває з початку 90-х рр. і до сьогоднішнього дня. Як не дивно, але поштовхом до неї стало здобуття Україною незалежності, а серед мотивів переважають соціально-економічні.

У даній статті ми розглядаємо другу хвилю еміграції, яка була найчисельнішою з-поміж інших і мала переважно політичний характер, а це означає, що більшість людей залишали Батьківщину не з власного бажання, а були змушені це робити, зберігаючи надію на повернення. Відомо, що головною причиною еміграції українців на початку ХХ ст. стала поразка української національно-визвольної революції 1917-1920 рр., але не тільки причина залишення Батьківщини, а й характер та цілі діяльності емігрантів обумовили політичний статус переважної її частини.³ З цього приводу цікавим є висловлювання Е. Бенеша – міністра закордонних справ Чехословаччини в зазначений період: ”... в жодній великій революції еміграція ніколи не повертається на політичні терени, які залишила”.⁴ В той же час факт наявності багатотисячної еміграції з тієї чи іншої країни є не лише свідченням її ненормального економічного та політичного розвитку, а й постійною загрозою для влади на рідній землі.⁵

Таким чином, українська політична еміграція між двома світовими війнами була