

Владислав ТУЗОВ

**РОЛЬ ТА ЗНАЧЕННЯ ДІАСПОРИ —
СПЕЦИФІЧНОГО УКРАЇНСЬКОГО
КУЛЬТУРНОГО РЕГІОНУ
Кінець ХІХ — початок ХХ століття**

Розгляд культури діаспори в контексті окремого українського культурного регіону відкриває нові можливості для української гуманістики, які полягають у тому, що діаспору з властивим їй значним творчим потенціалом виявляється доречним аналізувати як самостійний регіон. Адже від межі позаминулого й минулого століть саме в діаспорі формувалася специфічна культурна традиція, яка, при всій своїй самотності, серцевиною все ж мала культуру материкову.

Слід наголосити, що сьогодні можливі різні підходи до висвітлення ролі й значення діаспори — специфічного регіону українського культурного простору, який повинен розглядатися як його повноцінна складова. Необхідно наголосити на наступних позиціях, які видаються нам принциповими, а саме: 1) окреслити ставлення науковців до культури діаспори; 2) відтворити специфічний стан діаспорного мистецтва; 3) виявити ставлення до теоретичних моделей, присутніх в гуманістиці діаспори.

За роки незалежності склалася чимала група науковців, які послідовно вивчають феномен української діаспори. Помітну допомогу науковцям надають, передусім, праці теоретиків діаспори, які протягом кількох десятиліть в силу власних можливостей намагалися проаналізувати ті процеси, які відбувалися в діаспорі, систематизувати їх та, як правило, протиставити традиціям української культури радянських часів. При цьому співставлення двох моделей — діаспорної та радянської — відштовхувалося від ідеологічних та політичних засад. Підкреслимо, що політико-ідеологічний фактор використовували обидві сторони. Яскравим підтвердженням цього є, наприклад, ставлення до проблем українського радянського кінематографу з боку відомого кінознавця з діаспори Бориса Береста, який у 1962 р. видає «Історію українського кіна» [1].

Виступаючи послідовним критиком радянської системи, Б. Берест оцінював фільми українських режисерів, по суті, спираючись лише на константу іде-

ології. Все, що стосувалося художньо-виражальних засобів фільмів як мистецького явища чи професійних досягнень режисерів, акторів та операторів — або взагалі залишалося поза увагою теоретика, або подавалося як щось другорядне й не принципове.

Такою ж упередженою була і критика роботи Б. Береста з боку, так би мовити, офіційно призначених українських кінознавців, адже в широкому обігу роботи Б. Береста не було. Зрозуміло, що подібні заочні теоретичні діалоги нічого плідного не давали ані діаспорній науці, ані науці материковій.

До праці Б. Береста звертається і Н. Кривда — монографія якої «Українська діаспора: досвід культуротворення» [2], на наш погляд, є однією з найбільш ґрунтовних серед тих, що вийшли друком в останні роки. Торкаючись означеної проблеми, вона пише: «Сьогодні досить виразно простежується як змінився рівень опанування, оцінки й переконливості аргументів критики, наприклад, в монографії Б. Береста “Історія українського кіна”. Ця праця потрапила в поле зору науковців ще за радянських часів, викликавши різко негативне ставлення. Кінознавець Н. Капельгородська побачила у монографії лише зразок “ідеологічної брехні”» [2].

Приклад з монографією Б. Береста дозволяє зробити кілька, на наш погляд, важливих зауважень. Подекуди простежується ситуація, коли сучасні науковці механічно змінюють, так би мовити, мінус на плюс: все, що критикувалося за часів радянської влади, автоматично визнається теоретичним надбанням. При цьому не враховується досить показовий факт, а саме: теорія радянських часів існувала в межах певної ідеології так само, як і теорія діаспори наскрізна ідеологічна, хоча і спирається на інші засади. Таким чином, мова йде не про механічне змінення наголосів, а про новий неупереджений погляд на теоретичні орієнтації по обидва «ідеологічні береги». Наслідком такої позиції і буде об’єктивна оцінка зроблено-го гуманістикою стосовно кінця ХІХ — початку ХХ ст.

Наразі підкреслимо, що необхідність переглянути деякі традиції діаспорного погляду на материкову культуру визнає і молоде покоління науковців, які є нащадками представників першої і другої хвилі діаспори. Вони віддають належне зробленому їх попередниками у першій половині ХХ ст., проте намагаються керуватися, передусім, фактами і також — як вчені в сучасній незалежній Україні — уникають у своїх дослідженнях панування ідеологічного підходу. На нашу думку, у подібних випадках доречно говорити про теоретичні інновації в діаспорній науці. У контексті означеного значний інтерес викликає дослідження французького кінознавця українського походження Любомира Госейка «Історія українського кінематографа» (2001). На відміну від монографії Б. Береста, яка, до речі, включена Л. Госейком до переліку використаних джерел, дослідження французького кінознавця досить швидко (у 2005 р.) було пе-

рекладено й видано в Україні. Саме це зробило діалог «діаспорного» і «материкового» кінознавства предметним і обопільно цікавим.

Аналізуючи й оцінюючи модель історії українського кінематографу, запропоновану Л. Госейком, відразу ж потрапляєш у площину принципово іншого підходу до «материкового» кінематографу, ніж той, яким була просякнута книга Б. Береста. Так, Л. Госейко досить своєрідно означає стимули написання історії українського кінематографу, яка, за його власним висловом, спирається не лише на західноєвропейський світогляд, але й на слов'янську чутливість. Використовуючи вислів Л. Госейка, можна стверджувати, що за часів Б. Береста монографії писалися лише на «слов'янській чутливості».

На чому ж базуються нові тенденції у дослідженні українського кінематографу, запропоновані Л. Госейком?

Передусім слід підкреслити намагання теоретика здійснити комплексний підхід до історії української кінематографії, відтворюючи процес опанування кілотехнікою на межі позаминулого й минулого століття, становлення кіноіндустрії, освіти, системи кінотеатрів. Саме цьому присвячений перший розділ монографії «Початки кінематографу в Україні», який дає чітке уявлення про визнання з боку українських фахівців творчо-пошукового характеру нового виду мистецтва та його надзвичайних можливостей щодо плідного діалогу з найширшою аудиторією. Важливо також підкреслити, що на початковому етапі розвитку українського кіномистецтва наголос робився не стільки на розважальному ефекті кінематографу, скільки на його здатності до виконання просвітницької функції, до пропаганди історії українського народу.

Наступні розділи роботи Л. Госейка, зрозуміло, мають присмак ідеологічних оцінок — «Від розкуркулювання до соціалістичного реалізму», «Сталінське кіно» — проте він все ж уникає безпідставних звинувачень конкретних митців і намагається побачити в творчості А. Бучми, А. Войтецького, В. Денисенка, О. Довженка, В. Івченка, Т. Левчука, М. Мащенко, О. Муратова, І. Савченка, Н. Ужвій, І. Шмарука та багатьох інших реальний зв'язок із своїм часом, з тими умовами, в яких ці митці працювали. Так, оцінюючи фільм Тимофія Левчука «Помилка Оноре де Бальзака», знятий за романом відомого українського письменника Натана Рибак, Л. Госейко визнає унікальність цього фільму не лише для українського, а й радянського кіномистецтва, і підкреслює: «В картині, знятій у Києві, Житомирі, Ленінграді та Парижі, є кілька вдалих сцен, зокрема Водохреща» [3]. Водночас, теоретик визнає, що історичні фільми знімати в Києві було значно важче, ніж в Москві чи Ленінграді, адже «в екранізаціях класичних творів та в історичних фільмах відчутно постійний брак справжнього режисерського фонду». Ці труднощі присутні, на думку Л. Госейка, у фільмах А. Войтецького «З нудьги» та Є. Матвєєва «Поштовий роман». Підкреслимо,

що хоча б у, так би мовити, виробничому аспекті французький кінознавець визнає складність функціонування української кінематографії за радянських часів. Безперечно, порівняно із дослідженням Б. Береста монографія Л. Госейка обережніша, поміркованіша й більш об'єктивна щодо оцінок конкретних фільмів.

Водночас у контексті означеного досить дивним виглядає критика кінознавцем фільму Ю. Ілленка «Білий птах з чорною ознакою» за «розповідну складність й хаотичну драматургію». Крім цього, Л. Госейко пише: «Юрій Ілленко нагадує радше Олександра Довженка підчас виходу “Арсеналу”, коли той присягав на вірність партії» [4]. Як бачимо, оцінка французького кінознавця практично повністю розходиться з думкою частини вітчизняних фахівців, хто звинувачував режисера у націоналістичних орієнтаціях.

Важко погодитися і з думкою Л. Госейка про те, що у 1972 р. «українська кінематографія остаточно втратить право на самобутність», адже після означеного року будуть зняті «Як гартувалася сталь», «Дума про Ковпака», «В бій ідуть лише “старі”», «Ярослав Мудрий», «Вавилон-XX», «Чорна курка, або Підземні мешканці», «Лісова пісня. Мавка», «Польоти уві сні та наяву» та багато ін.

Звернення до монографії «Історія українського кінематографа», яка відбиває позицію порівняно молодого покоління теоретиків діаспори — Л. Госейко народився 1951 р. у Франції в сім'ї українських політичних емігрантів — показує складність і суперечливість процесу входження авторських ідей та концепцій в принципово новий культурний контекст, який формується в умовах української незалежності. Теоретичний діалог вчених різних поколінь, представників діаспорної та материкової культури це, по суті, необхідна складова сучасної гуманістики.

Позитивного ставлення заслуговує вже той факт, що останні два десятиліття полеміка щодо нагальних культуротворчих проблем здійснюється на підґрунті вивчення конкретних робіт та завдяки співставленню тих чи інших концепцій з реальним процесом функціонування діаспорної культури. Наголошуючи на цих позитивних зрушеннях, ще раз звернемося до монографії Н. Кривди «Українська діаспора: досвід культуротворення», на сторінках якої представлений розгорнутий і переконливо аргументований досвід розвитку української діаспорної культури протягом сторічного періоду. Серед інших праць, присвячених культурі діаспори, дослідження Н. Кривди вирізняє тенденція до концептуалізації матеріалу та розгляду його в контексті раціонального аналізу, тобто поза зайвої емоційності, якою хвибує значна частина робіт, пов'язаних з історією діаспори.

Зазначимо, що Н. Кривда не використовує поняття «регіональний підхід», проте у різних контекстах постійно підкреслює місце проживання представників діаспори, а саме: Канада, Північна та Південна Америка, Австралія,

Франція та Німеччина. При цьому дослідник досить слушно зауважує: «Осмислення культуротворчого процесу в українській національній культурі вимагає аналізу його специфічних особливостей, які визначені існуванням відокремлених від материкової культури осередків культуро-творення, що стали особливо характерними явищами в новітній період історії, оскільки специфіка їх історичного розвитку зумовила суттєві еволюційні та функціональні розбіжності в культуротворчих процесах» [2]. Як висновок із означеної тези, Н. Кривда наголошує: «Кожний осередок створював непересічну систему цінностей, самотність якої перевищувала звичайні відмінності культурного регіоналізму» [2].

Важливо відмітити, що поняття «регіоналізм», який вживає Н. Кривда, сьогодні подекуди використовують дослідники, проте воно не концептулізоване, не включене у перелік низки обов'язкових понять, що забезпечують процес культурологічного аналізу. В контексті ж нашої статті поняття «регіоналізм» є формою деталізації «регіонального підходу»: при визначенні регіону — діаспора — необхідно підкреслити «регіоналізм» — Канада, Франція, Німеччина та ін. Регіоналізм саме як деталізація регіонального підходу дозволяє об'єктивно оцінити специфіку формування культурних діаспорних осередків кожної країни, де вони мали змогу сформуватися. З точки зору виявлення специфіки діаспорної культури, з одного боку, не дуже показовий і виразний, а з іншого такий, що наочно демонструє усі суперечності процесу «виживання» культури, відірваної від материкової традиції, в умовах іншої країни — країни проживання.

Наголошуючи на специфічності періоду кінця XIX — початку XX ст., слід мати на увазі, що це була перша хвиля еміграції, учасники якої, за образним висловом Н. Кривди, «тікали до капіталізму». Вкрай важкий економічний стан в Україні на межі позаминулого й минулого століть, на рівні національної трагедії, відтворений в творчості В. Стефаника, спонукав тисячі українців шукати щастя на чужій землі. Власне, ці емігранти не ставили перед собою ніяких завдань щодо створення нового культурного простору в країні проживання: вони лише намагалися зберегти і передавати своїм дітям те, що знали самі — мову, пісні, легенди, техніку вишивання чи гаптування, традицію танцю. Усе це було цікаво передусім самим українцям, а не спільноті країни проживання, яка мала власний культурний простір, і не збиралася його «розмивати» на догоду емігрантам. Внаслідок такої ситуації, в країнах проживання в кращому разі утворювалися замкнені угруповання етнічної української культури.

Слід також враховувати, що серед першої хвилі української еміграції практично не було представників професійного мистецтва, які поповнять лави емігрантів лише в період Першої світової війни та в перші післяреволюційні роки, тобто між 1915–1920 рр. Саме тоді середовище етнічної культури збагатиться досвідом професійного мистецтва. Ми поділяємо думку відомого україн-

ського філософа В. Мазепи, який вважає, що «художня культура особистості розвивається, передусім, під впливом мистецтва, але оцінюється не тільки здатністю людини до глибокого переживання мистецтва, але й мірою впливу мистецтва на соціальну активність самої людини» [5]. Саме цього зв'язку між впливом мистецтва на людину і соціальною активністю самої людини не відбулося в культурі першої хвилі української еміграції, яка лише чесно законсервувала культурну традицію своєї «малої батьківщини» — села чи хутору. Як наслідок такої ситуації, найшвидше й найуспішніше в діаспорі адаптувалися усі жанри декоративно-прикладного мистецтва та танець.

У монографії Н. Кривди привертає увагу ще і такий аспект: систематизація видів мистецтва завдяки константам «мовні» і «немовні». При цьому дослідник переконливо показує ті складності, з якими зустрічаються в еміграції представники «мовних» видів мистецтва — літератури, кінематографу та театру. Саме вони практично повністю обмежені впливом тільки на аудиторію, за ознаками мови адекватну їх творчості. Н. Кривда слушно вважає, що «проблема рідної «материкової» мови, яку більшість емігрантів зберігали, навіть розуміючи, що цим свідомо звужують простір її впливу», створювала суперечливу ситуацію щодо розвитку та популяризації української культури в діаспорі [2].

Драматичність ситуації полягала в тому, щоб в умовах діаспори «розконсервувати» культурну традицію і включити її в культурний простір країни проживання. Таке завдання в процесі свого вирішення вимагало значних жертв, що стосувалося передусім мови: щоб «вписатися» в літературний простір, наприклад, Канади, українським письменникам необхідно було стати англомовними. Н. Кривда яскраво демонструє цей процес на прикладі творчої долі представниці третьої хвилі української еміграції — письменниці Віри Лисенко, роман якої «Жовті чоботи» (1954) став «першим англомовним твором українського письменника в Канаді».

Слід підкреслити, що роман «Жовті чоботи» був із зацікавленням сприйнятий в діаспорі не лише як приклад літературної творчості, але й як привід для обговорення низки важливих теоретичних проблем, зокрема, проблеми ідентичності та необхідності позбутися комплексу меншовартості у новому культурному середовищі. В. Лисенко з боєм констатувала, що представників першої хвилі еміграції у Канаді сприймали як людей відсталих, як таких, що здатні жити лише спогадами тих часів, що залишилися далеко позаду. Через особистісні стосунки українки Лілі й канадійця МакТавіша письменниця показує наскільки важливими є ситуації, коли люди безпосередньо розкривають один одному «секрети» власної культури.

Зауважимо, роман «Жовті чоботи» став свідченням того, що мистецтво діаспори певним чином адаптувалося до країни проживання, на жаль, здавши

позиції на догоду іншої мови: література, написана українською, мала надзвичайно вузьке коло читачів — лише представників діаспори. Власне, в умовах першої хвилі еміграції проблема літературної мови взагалі не поставала, адже цей вид мистецтва в межах діаспори почав активно розвиватися лише серед представників другої та третьої хвиль. У контексті цих хвиль еміграції вже спостерігається присутність в діаспорі таких яскравих представників української культури як В. Авраменко, В. Блавацький, Д. Бурлюк, В. Верховинець, Й. Гірняк, С. Лифар, родина Кричевських та багато ін.

Саме у контексті зазначеної статті, слід, на нашу думку, підтримати ідею регіоналізму, що відкриває реальні можливості деталізувати ті процеси, якими позначений розвиток культури конкретного регіону, уважно проаналізувати дію таких чинників як мова, звичаї, обряди, реальність чи нереальність адаптації діаспорної моделі до традицій культури країни проживання.

1. *Берест Б.* Історія українського кіно. — Нью-Йорк, 1962.
2. *Крибда Н. Ю.* Українська діаспора: Досвід культуротворення. — К., 2008.
3. *Госейко А.* Історія українського кінематографа: 1896–1995. — К., 2005.
4. *Госейко А.* Український представник французького кіно авангарду // Хроніка–2000: Укр. культурол. альманах. — К., 1995. — Вип. 2/3. — С. 294–299.
5. *Мазена В. И.* Художественная культура и эстетическое развитие личности. — К., 1989.

Анотація. Стаття досліджує культуру діаспори як складову українського культурного простору. В статті наголошено на наступних позиціях: 1) окреслити ставлення науковців до культури діаспори; 2) відтворити специфічний стан діаспорного мистецтва; 3) виявити ставлення до теоретичних моделей, присутніх в гуманістиці діаспори.

Ключові слова: культура, культурний діалог, регіон, діаспора.

Аннотация. Статья исследует культуру диаспоры как составляющую украинского культурного пространства. В статье отмечено следующим позициям, выдаваемых принципиальными, а именно: 1) определить отношение ученых к культуре диаспоры 2) воспроизвести специфическое состояние диаспорного искусства, 3) выявить отношение к теоретическим моделям, присутствующих в гуманистике диаспоры.

Ключевые слова: культура, культурный диалог, регион, диаспора.

Summary. This article explores the culture of diaspora as part of Ukrainian cultural space. The article highlighted the following positions issued principal, namely: 1) describe the attitude of scientists to cultural diaspora, and 2) play specific condition diaspora art, and 3) identify the relationship to theoretical models present in humanistysiti diaspora.

Keywords: culture, cultural dialogue, region, diaspora.