

7. Інтерв'ю Василя Овсієнка з Миколою Суховецьким. 12.02.2011. – Режим доступу: <http://archive.khpg.org/index.php?id=1204708627>

8. Інтерв'ю Миколи Михайловича Суховецького // Одеська хвиля–4. Документи, твори, спогади в'язнів сумління / Упор. П. Отченашенко, О. Різників, Д. Шупта. – Одеса: Друк, 2009. – С.235–242. – Режим доступу: <http://archive.khpg.org/index.php?id=1330356457>

9. Інтерв'ю Юрія Каганова з Віктором Криливцем. 20.08.2017.

10. Інтерв'ю Юрія Каганова з Наталією Волковою. 05.08.2017.

11. Каганов Ю. О. Виховання «радянської людини» в Україні: КДБ проти школярів (1960–1970–ті рр.) / Ю. О. Каганов // Схід. – 2017. – №4 (150). – С.57–63.

12. Правда о штурме горотдела милиции // Новый репортер. – 2003. – 18 апреля. – №16 (40).

13. Центральний державний архів громадських об'єднань України. – Ф.1. – Оп.71. – Спр.209. – 108 арк.

14. Там само. – Спр.244. – 283 арк.

15. Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение / Алексей Юрчак; предисл. А. Беляева; пер. с англ. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 604 с.

References

1. Galuzevyy derzhavnyy arhiv Sluzhby bezpeky Ukrainy. – F.16. – Op.1. – Spr.963. – 408 ark.

2. Tam samo. – Spr.1171. – 356 ark.

3. Tam samo. – Spr.944. – 309 ark.

4. Tam samo. – Spr.1083. – 344 ark.

5. Tam samo. – Spr.1033. – 248 ark.

6. Tam samo. – Spr.1069. – 258 ark.

7. Interv'ju Vasylja Ovsijenka z Mykoloju Suhovec'kym. 12.02.2011. – Rezhym dostupu: <http://archive.khpg.org/index.php?id=1204708627>

8. Interv'ju Mykoly Myhajlovycha Suhovec'kogo // Odes'ka hvylya–4. Dokumenty, tvory, spogady v'jazniv sumlinnja / Upor. P. Otchenashenko, O. Riznykiv, D. Shupta. – Odesa: Druk, 2009. – S.235–242. – Rezhym dostupu: <http://archive.khpg.org/index.php?id=1330356457>

9. Interv'ju Jurija Kaganova z Viktorom Krylyvcem. 20.08.2017.

10. Interv'ju Jurija Kaganova z Natalijeju Volkovoju. 05.08.2017.

11. Kaganov Ju. O. Vyhovannja «radjans'koi' ljudyny» v Ukraini: KDB proty shkoljariv (1960–1970–ti rr.) / Ju. O. Kaganov // Shid. – 2017. – №4 (150). – S.57–63.

12. Pravda o shturne gorotdela milicii // Novyj reporter. – 2003. – 18 aprelja. – №16 (40).

13. Central'nyj derzhavnyj arhiv gromads'kyh ob'jednan' Ukrainy. – F.1. – Op.71. – Spr.209. – 108 ark.

14. Tam samo. – Spr.244. – 283 ark.

15. Jurchak A. Jeto bylo navsegda, poka ne konchilos'. Poslednee sovetskoe pokolenie / Aleksej Jurchak; predisl. A. Beljaeva; per. s angl. – M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. – 604 s.

Kahanov Yu. O., PhD, Associate Professor, Zaporizhzhia National University (Ukraine, Zaporizhzhia), znuhist@gmail.com

Dissent of youth in the UkrSSR of the 1950–1970's as a challenge for «ideological unity» of the soviet society

In the article the manifestations of nonconformism in the environment of student's youth and pupils of vocational institutions in the Soviet Ukraine in the 50–70ies of the XXth century are analyzed. To the scientific circulation special messages and reports of KGB to the Central Committee of the Communist Party of Ukraine, materials of control and observation affairs in operational activity of managements of KGB in the area of the youth and intellectuals are involved. The attention is focused on the utopianism of projects designing of «the new Soviet person» and «moral and political unity» of the Soviet society. On the concrete facts the binary approach to the analysis of the Soviet society «loyalty of the power – dissent» is disproved. Dissent of youth is defined in the wide range and gradation of manifestations – from the wrong tastes, views and separate statements to the creation of the organizations and associations of anti-Soviet direction.

Keywords: dissent, youth, students, KGB, ideology.

* * *

УДК 94:792(430+477)«1945/...»

Подобєд О. А.,

кандидат історичних наук, доцент, Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова (Україна, Київ), o.a.podobyed@npu.edu.ua

Українські театр і балет у повоєнній Західній Німеччині

Українське театральне життя повоєнної Західної Німеччини було представлено роботою аматорських, напівопрофесійних і професійних театрів. Серед професійних театрів слід виділити діяльність Ансамблю українських акторів під мистецьким керівництвом Володимира Блавацького і Театральну студію Йосипа Гірянця. Американська, англійська та французька окупаційні влади Німеччини не чинили тиск на вибір репертуару театрів. Тож його становили українська та зарубіжна класика, твори, на які у радянській Україні було накладене табу (зокрема п'єси за творами М. Куліша та М. Хвильового), а також ревію на злобу дня. Артисти балету у Західній Німеччині змогли реалізувати себе в основному у педагогічній діяльності, навчаючи маленьких ДіПі хореографії. Найвідомішими артистами балету, балетмейстерами були М. Березовська, В. та А. Заварихини, В. Перезславець.

Ключові слова: переміщені українці, Західна Німеччина, театр, балетна школа, Володимир Блавацький, Йосип Гіряк, Василь Заварихин, Валентина Перезславець.

Західна Німеччина у повоєнні роки стала другою домівкою для багатьох акторів, режисерів і сценографів, а також артистів балету і балетмейстерів. Більшість із них, за винятком деяких добровільних репатріантів [39, арк. 41], залишилися в еміграції й взяли активну участь в організації українського театального життя. Незабаром постали театри – професійні, напівопрофесійні й аматорські, а також розпочали роботу балетні школи. Вони стали невід'ємною частиною культурного життя українців. Певні аспекти їхньої діяльності були проаналізовані переважно діаспорними дослідниками (Ю. Блакитний, Ю. Дивнич, М. Пастернакова, В. Ревуцький, В. Хмурий, Ю. Шерех та ін.), а також сучасним театрознавцем В. Гайдабурою. Проте розвиток українських театру і балету у повоєнній Західній Німеччині ще потребує комплексного дослідження. Тож автор ставить за мету проаналізувати діяльність українських театрів і балетних шкіл у Західній Німеччині по завершенні Другої світової війни. Джерельну основу дослідження становлять матеріали архівів і преси, листування і спогади учасників подій, а також візуальні джерела.

Керівники професійних театрів несли відповідальність за кожному п'єсу, за професійний ріст своїх співробітників і за розвиток мистецького смаку глядача. Найкраще із поставленими цілями у повоєнній Західній Німеччині справлялися Ансамбль українських акторів під мистецьким керівництвом Володимира Блавацького (справжнє прізвище Трач; в еміграції в офіційних документах – Трач–Блавацький [21, арк. 1]) і Театральна студія Йосипа Гірянця. Окрім того, відомими були театри «Розвага» у Новому Ульмі, «Ля Гард» в Ашафенбурзі, театр Омеляна Урбанського у Карлсфельді, Український театр ім. Котляревського у Швайнфурті–Ашафенбурзі, музично–драматичний театр «Ренесанс» у Богторні та Рейне [4, с. 25, 251].

Завдання українського театру епохи ДіПі чітко визначив небіж Лесі Українки Ю. Косач. На думку драматурга, театр має виконувати два завдання: бути політичною зброєю і виразником нових мистецьких ідей. Він виступав за створення театру, що «не боїться

порушити грізні політичні питання, що розкриває соціальну суть доби, [...] що показує всі тайни душі сучасної людини» [7, с. 5].

Театральне життя Західної Німеччини порівняно з Австрією було більш жвавим. На німецькій землі опинилося більше театральних діячів та й публіка була значно чисельнішою. Актриса О. Добровольська згадувала, що Театральна студія Йосипа Гірняка у Баварії могла грати одну п'єсу 10–15 разів, а в Австрії – не більше 2–4 разів [4, с. 148], що відповідним чином позначалося на касових зборах.

Для легітимізації своєї діяльності керівники театрів мали отримати в окупаційній владі Західної Німеччини дозвіл на роботу [21, арк. 1]. У документі зазначався дозвіл на проведення вистав українською мовою, а також вказувалася назва відповідної зони окупації Німеччини, де міг працювати театр. Члени театральної трупи мали відповідні посвідчення [22, арк. 1]. Український глядач радо відвідував вистави, що давало йому можливість втекти від буденності, а театральним діячам отримати певну грошову винагороду. Водночас критики та й актори, аналізуючи українську глядацьку театральну аудиторію, засвідчували її загальний невисокий культурний рівень [45, с. 6; 36, с. 47].

Робота театральних діячів в епоху ДіПі здійснювалася радше не «завдяки», а «усупереч». Усупереч непростим побутовим умовам, загрозливим скринінгам і репатріації, несприятливим умовам праці. Ще терпимим було існування на теренах табору переміщених осіб, а як бути, коли за результатами скринінгу тобі відмовлено у ньому мешкати. У 1947 р. Ансамбль українських акторів під мистецьким керівництвом Володимира Блавацького у результаті діяльності скринінгової комісії на певний час залишився на вулиці, де й отаборився. Отримавши від пластунів два зелені намети і встановивши поруч із ними табличку із промовистою назвою «Табір українських акторів на еміграції» [23, с. 387] трупа вступила у новий, наметовий, етап свого життя.

Приміщення, у яких проводилися репетиції й вистави, а це були переважно колишні військові німецькі казарми [4, с. 242], зазвичай не опалювалися [38, с. 63], тож актори змушені були працювати, як влучно написав Ю. Шерех, у «замороженому театрі» [46, с. 5]. Актриса Т. Позняківна–Варварів згадувала, як під час навчання, що провадила Театральна студія Йосипа Гірняка для своїх акторів лекції з історії італійської літератури у неопалюваному приміщенні читав професор Садиленко, який був «одягнений як в листки у светри, «маринарку», ватянку, а зверху накритий солдатським коцом» [4, с. 286]. Інколи акторам доводилося грати по кілька ролей в одному спектаклі, що було емоційно і фізично не легко. Не маючи у штаті працівників сцени, акторам подекуди доводилося і перед виставою, і в антрактах власноруч змінювати декорації [36, с. 47; 46, с. 5]. Акомпанемент на «розбитих» піаніно [36, с. 47] вибивав з ладу не лише акторів, а й глядачів. Однак несприятливі умови роботи не позначалися на грі акторів і глядачі не здогадувалися про те, яка титанічна робота провадилася за лаштунками.

У непростих умовах доводилося працювати і сценографам, які мали за допомогою мінімальних засобів викликати максимальне враження [10, арк. 3]. У своїх рецензіях критики подекуди наголошували на скромному, художньо–скупому оформленні сцени [48, с.

6; 25, с. 4; 32]. Глядачі так і не змогли побачити деякі вистави саме через технічні труднощі її оформлення. Освітлення сцени також часто–густо бажало кращого. Однак в епоху ДіПі не варто було розраховувати на технічно досконалу сцену, на багаті декорації і костюми, на якісне освітлення, адже не вони творять театр. Театр починається там, де є талановиті режисер і актори, а вони у повоєнній Західній Німеччині були. Окрім того, подекуди окупаційна адміністрація надавала українським театрам матеріальну допомогу в облаштуванні приміщення театру [23, с. 371].

З метою створення професійних театрів [4, с. 26] і координації їхньої діяльності у 1946 р. з ініціативи В. Блавацького постало Об'єднання митців української сцени (ОМУС) [20, арк. 2]. Станом на кінець 1946 р. творча спілка нараховувала 71 особу, із них 57 членів, 9 кандидатів і 5 почесних членів [15, арк. 1]. До когорти останніх були прийняті літературознавець Л. Білецький, історик Д. Дорошенко, письменник У. Самчук, мовознавець Ю. Шерех і філософ М. Шлемкевич [16, арк. 1].

Друкованим органом ОМУСу став часопис «Театр: журнал театральної культури і мистецтва», який редагували письменник Б. Нижанківський і театральний діяч З. Тарнавський [35, с. 48]. Світ побачило лише два числа у 1946 р. [4, с. 26]. На шпальтах часопису оприлюднювалися новини з українського театального життя Західної Німеччини, рецензії на вистави українських театрів епохи ДіПі, спогади про постановку вистав в Україні, огляди діпівського й закордонного театального життя [35]. З ініціативи Правління ОМУСу у 1946 р. в Авгсбурзі було організовано Архів українського театального мистецтва [12, арк. 9]. Організація мала на меті дбати про збереження культурної пам'яті українського народу, зокрема у галузі театального мистецтва. З цією метою архівна установа приймала на збереження афіші, програми вистав, рецензії, світлини, а також звіти про діяльність театрів.

Репертуар українських театрів епохи ДіПі становили вистави за творами вітчизняних і зарубіжних драматургів. Серед творів української літератури, які інсцензували на німецькій землі були класичні п'єси Лесі Українки, М. Кропивницького й М. Старицького. Також глядачі мали можливість побачити вистави, на які у радянській Україні на довгі десятиліття було накладене табу, передусім йдеться про п'єси М. Куліша та інсценізації творів М. Хвильового. Водночас у Західній Німеччині розкрилися таланти молодих драматургів І. Багряного, І. Чолгана та ін. Водночас у повоєнний період у репертуарі театрів активізувався «легкий жанр», що зумовлювалося потребою психологічної релаксації переміщених українців [4, с. 27; 28, с. 111]. На сценах театрів з'явилися ревію як один із різновидів музичного театру, що у 1920–х рр. перебував на піку популярності у Європі. Низка сцен, що не були пов'язані єдиним сюжетом, змінювали одна одну, розкриваючи вади планети ДіПі та її мешканців.

Ансамбль українських акторів за чотири сезони своєї роботи (1945–1949 рр.) у Західній Німеччині поставив 27 вистав і два концерти «Вечір ритму і мелодії» та «Новорічна салатка» [14, арк. 1]. Найпродуктивнішим за кількістю вистав для Ансамблю став перший сезон 1945–1946 рр., за який колектив презентував публіці 11 вистав. Серед вистав, створених на тексти українських авторів, на

сцені йшли «Земля» за В. Стефаніком, «Степовий гість» Б. Грінченка, «Мина Мазайло» М. Куліша, «Одержима» та «На полі крові» Лесі Українки, «Украдене щастя» І. Франка (усі – сезон 1945–1946 рр.), «Народній Малахій» М. Куліша та «Ворог» Юрія Косача (усі – сезон 1946–1947 рр.), «Домаха» Л. Коваленко та «Ордер» Ю. Косача (усі – сезон 1947–1948 рр.), «Провулок Святого Духа» І. Чолгана (псевдонім І. Алексевич), «Наталка Полтавка» І. Котляревського й «Безталанна» І. Карпенка-Карого. Користувалися популярністю і вистави за творами зарубіжних авторів: «Поїзд Мариво» А. Рідлея, «Еспанська муха» та «Мужчина з минулим» Ф. Арнольда й Е. Баха, «Чорноморці» Я. Кухаренка, «Жайворонок» Ф. Легара (усі – сезон 1945–1946 рр.), «Цютлива Сузанна» Ж. Жільберта, «Я і моя сестра» Р. Бенацького, «Мій бебі» М. Мейо і М. Еннекена, «Трію» Лео Ленца (усі – сезон 1946–1947 рр.), «Подув вітру» Дж. Форцано, «Вулиця Паркова, 13» А. Іверса й «Антигона» Ж. Ануї (усі – сезон 1947–1948 рр.), «Люкреція» А. Обе та «Пан Лямбертіє» Л. Вернея (усі – сезон 1948–1949 рр.) [14, арк. 1].

До репертуару Театральної студії Йосипа Гірняка, роботу якої її очільник визначив, як «вияв української ментальності» [29, с. 108], входили ревію («Замотеличене теля», «Блакитна авантюра», «Сон української ночі»), «Хождение Мамаю по другому світі» І. Чолгана, інсценізації творів Т. Шевченка («Гайдамаки», «Відьма», «Великий лях», «Лілея»), політичні драми («Мати і я», «Зайві люди» за М. Хвильовим), п'єси («Пошились у дурні» М. Кропивницького, «Оргія» Лесі Українки, «Примари» Г. Ібсена), комедія («Слуга двох панів» К. Гольдоні) [46, с. 5; 29, с. 92–105].

Репертуар Театру Омеляна Урбанського один із критиків визначив як «старий побутовий етнографічний театр» [25, с. 4]. Тож на його сцені йшли «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Невольник» М. Кропивницького, «Ой, не ходи, Грицю» М. Старицького, «Хмара» О. Суходольського і, як виняток, ревію «Таборові плітки» та «Просимо до театру» [12, арк. 8; 25, с. 4].

Ансамбль українських акторів, що постав у Західній Німеччині 1945 р. під мистецьким керівництвом Володимира Блавацького, «навіть в цих менше чим скромних умовах добуває [...] цілий ряд знаменитих досягнень, якими не можуть похвалитися інші навіть численніші еміграційні національні групи» [19, арк. 4], – зазначили театральні критики. Із Ансамблем українських акторів співпрацювали талановиті режисери В. Блавацький, Б. Паздрій, В. Шашаровський та асистент режисера Р. Василенко. Окрім того, у постановці деяких вистав були задіяні Я. Давидович і О. Левитський [14, арк. 1]. На посаду музичного керівника і диригента Ансамблю запросили знаного композитора Я. Барнича. За сценіграфію відповідали В. Клах і М. Радиш, а за бутафорію – А. Антонішин і О. Гранат [13, арк. 1].

Акторський склад Ансамблю становив понад 40 осіб. Б. Паздрія критики називали «актором із тисячею обличч» [11, арк. 1] і були переконані, що якби багаторічний творчий шлях актора пройшов в Україні, то «його обличчя були б відомі десяткам мільйонів людей: театральній публіці у Києві і Львові, відвідувачам кінотеатрів від Перемишля до Севастополя» [11, арк. 1]. Актор О. Левитський (Альоша, як його називали колеги),

розпочавши кар'єру в Україні на одній сцені разом із М. Заньковецькою [17, арк. 1], зіграв у 1949 р. свою останню виставу «Наталка Полтавка» на німецькій землі [17, арк. 2]. Роль Аполінари у «Народному Малахії» у виконанні В. Левицької, за визначенням театрального критика О. Лисяка, «була шедевром характерної ролі» [18, арк. 3].

Після кожної прем'єри Ансамблю у пресі з'являлися схвальні відгуки критиків [47, с. 7; 48, с. 6], а пересічні глядачі ділилися один з одним своїми враженнями [5, арк. 2; 31, с. 86]. За перші два роки своєї діяльності, за підрахунками театрознавця О. Лисяка, Ансамбль українських акторів дав 309 вистав, які відвідали близько 174 тис. осіб [23, с. 389].

Окупаційні влади Західної Німеччини, на відміну від Країни Рад, не піддавали театральні вистави цензурі. Відповідно на німецькій землі режисери могли ставити п'єси «без купюр». Прикметною з цієї точки зору є трагікомедія «Народній Малахії» М. Куліша, поставлена на сцені Ансамблем українських акторів. Глядачам запам'яталася її перша постановка театром «Березіль» Л. Курбаса у 1928 р. Безперечним успіхом користувалася вистава в українських глядачів і у повоєнній Західній Німеччині [47, с. 7]. «Народного Малахія» М. Куліш і Л. Курбас змушені були тричі корегувати на угоду владі і цензурі [30, с. 655]. Як наслідок порівняно із першим варіантом тексту була викреслена частина фраз і додана четверта дія, в якій події розгортаються на заводі [30, с. 749]. Однак, як відомо, такі заходи не змогли принципово продовжити життя п'єси на сцені і незабаром вона була владою заборонена. В. Блавацький використав першопочатковий варіант «Народного Малахія» [10, арк. 1], тож можемо твердити, що трагікомедія за оригінальним текстом М. Куліша була вперше поставлена у 1946 р. у Західній Німеччині.

Високу оцінку діяльності Ансамблю українських акторів дав сучасний український театрознавець В. Гайдабура, зазначивши, що «за чотири роки судовою напруженої діяльності в таборах переселенців» Ансамбль вписав «себе в історію національного мистецтва принциповим баченням нового часу, неповторним репертуаром і естетичними новаціями» [4, с. 23].

Театральна студія під мистецьким керівництвом Йосипа Гірняка, який вважав театр на еміграції «великою кріпостою змагань за наше майбутнє» [4, с. 172], постала в австрійському Ландеку на початку 1946 р. [36, с. 33], згодом перебралася до Західної Німеччини. Колишні березильці подружжя Й. Гірняк і О. Добровольська набирали до своєї студії осіб, які не мали спеціальної акторської освіти й ставили за мету «виховати нового українського актора» [41, с. 6]. Студійці вивчали акторську майстерність, історію театру, філософію, українську мову, вправлялися у фізкультурі, фехтуванні й акробатиці [36, с. 38, 46]. Через рік наполегливої роботи їм вдалося, на думку критиків, створити хоч ще не професійну, але пристойну театральну трупу [46, с. 5], вистави у виконанні якої користувалися у глядачів популярністю [41, с. 6]. Найталановитішими акторами трупи були, безсумнівно, Й. Гірняк і О. Добровольська. Вони ж виступали у ролі режисерів, які у своїх постановках використовували безцінний досвід роботи під керівництвом Л. Курбаса, не боялися

експериментувати, вдаватися до новацій. Сценографію п'єс готували Є. Блакитний і М. Чолган. За хореографію у деяких виставах відповідала неперевершена В. Переяславець.

У виборі репертуару, режисерських рішеннях, гри акторів Театральної студії Йосипа Гірняка простежувалося дотримання принципів «Березоля» Л. Курбаса. Останній прагнув реалізувати у своєму театрі три принципи: звернення до театральних традицій українського барокового театру, контакт із сучасним і класичним театром, розкриття комплексу трагедії, психологічного роздвоєння української людини за умов радянської дійсності. Перший принцип у Театральної студії реалізовано через інсценізацію ревію І. Чолгана, другий – шляхом звернення до творів К. Гольдоні, Г. Ібсена, Т. Шевченка й Лесі Українки, третій – завдяки постановці п'єс за творами М. Хвильового [29, с. 106–107].

Перші вистави, що Студія представила на сцені, були власне етапами навчання, певними вправами акторської майстерності. Так, у «Гайдамаках» Т. Шевченка актори тренувалися опановувати чистотою сценічного слова, а тому будь-які рухи, що ілюстрували текст, були заборонені. Натомість у ревію «Замотеличене теля» актори відпрацьовували ритмопластику, уміння трансформуватися, переключатися на різні ролі, тому перебували у русі [46, с. 5].

Виступи Театральної студії Йосипа Гірняка користувалися популярністю передусім завдяки репертуару, чільне місце у якому посідали твори молодого драматурга І. Чолгана, який писав під псевдонімом І. Алексевич. Колись про П. Холодного-молодшого розповідали анекдот, як він, побачивши у вітрині крамниці рами, сказав: «Що за гарні рамки, я намалював би до них прекрасний образ». Щось подібне сталося і з І. Чолганом, який у грудні 1945 р., накупивши в інсбруцькій книгарні чимало музичних партитур популярних мелодій, увібрав у ці музичні рамки свій перший твір «Замотеличене теля» [44, с. 17]. Його п'єси [44] порушували актуальні проблеми побутування «новоствореного племені ді-пі» [1] у повоєнному світі. Комічні ситуації п'єс «Замотеличене теля», «Блакитна авантюра» та «Сон української ночі» викликали у глядача безтурботний сміх і лише згодом він розумів, що сміявся сам із себе. Театрознавець В. Ревуцький вказував, що ревію позитивно впливали на оздоровлення таборового побуту: після гротескної сцени «Катерина» у «Замотеличеному теляті» таборова «опера», в якій виступала семидесятилітня співачка в ролі героїні, припинила своє існування [29, с. 93].

Театральна студія не боялася експериментувати, хоч не завжди їхні новації публіка схвалювала. Так, жваве обговорення глядачів викликала п'єса «Пошилися в дурні» М. Кропивницького, в якій Оришка у виконанні І. Варцаби, танцювала фокстрот, що здобув велику популярність по завершенні Першої світової війни [40, арк. 23в; 31, с. 332].

У. Самчук, високо оцінюючи діяльність Й. Гірняка, зазначав, що його «місце в історії нашої театральної культури вічне і незаміниме» [2, арк. 1].

Український музично-драматичний театр «Ренесанс», що діяв спочатку у Богторні, а згодом – у Рейне, постав з ініціативи знахих митців Г. Манька-Ярошевича

і М. Тагаїва. За визначенням театрознавця В. Гайдабури, «Ренесанс» за художнім рівнем серед таборових театрів вважався найвищого гатунку» після Ансамблю українських акторів Володимира Блавацького [4, с. 251]. За 1945–1949 рр. театр дав на теренах Західної Німеччини 502 вистави [4, с. 255], серед яких були п'єси і концерти.

Театр «Розвага» у Новому Ульмі під керівництвом Й. Мандзенка-Сірого отримав право виступати поза межами свого табору, що свідчило про високий художній рівень його роботи. За час роботи «Розвага» дала понад 200 вистав, які відвідало приблизно 100 тис. глядачів [23, с. 399]. При театрі діяла студія, в якій викладали професійні діячі української культури: акторську майстерність викладав Л. Білецький, історію театру – І. Костецький, історію музики – М. Антонович, спів і нотну грамоту – В. Бокій, дикцію і міміку – Й. Мандзенко-Сірий, балет і пластику – Алмазова, грим – І. Богомаз [4, с. 218].

Український театр ім. Котляревського під керівництвом С. Крижанівського на міжнародних змаганнях театрів і хорів ДіПі в окрузі Вюрцбург у 1946 р., незважаючи на сильну конкуренцію, особливо прибалтійських народів, здобув перше місце [12, арк. 8].

Практично у кожному таборі переміщених осіб Західної Німеччини діяли аматорські драматичні гуртки, рівень постановок яких бажав кращого. Про «професіоналізм» акторів-аматорів із гумором писали художниця К. Кричевська-Росандіч [6, с. 101–102] і композитор А. Мірошник [9, с. 103].

Балет, як вид театрального мистецтва, що поєднує танець, музику і драматургічний задум, становив складову частину українського мистецького життя Західної Німеччини. У середовищі переміщених українців балет не набув такого поширення, як театр: якщо протягом 1946–1947 рр. у таборах Західної Німеччини за даними В. Маруняка діяв 51 драматичний гурток і 4 професійні театри, то балетів нараховувалося близько 10 [8, с. 112; 50; 26, с. 6; 39, арк. 246зв]. В американській окупаційній зоні Німеччини працювали в Авгсбурзі балет народних танців, в Інгольштадті, Гамбурзі та Кемптені балетні школи та у Штуттгарті-Цуффенгаузені дитяча балетна студія [8, с. 101, 103, 105; 50; 26, с. 6]. У свою чергу в англійській зоні окупації хореографічну освіту можна було здобути у Гайденау та у двох балетних студій Ганновера [8, с. 108–109; 39, арк. 246зв], серед яких – одна дитяча. Епоха ДіПі стала для українських артистів балету радше періодом педагогічної, а не мистецької діяльності. Як виняток, глядачі могли побачити на сцені балерин В. Переяславець та М. Березовську. Деякі артисти балету ставали балетмейстерами й робили постановки балетів і хореографічних номерів для учасників балетних студій, деякі пробували свої сили у постановці хореографічних номерів для театрів.

Серед відомих українських балетмейстерів епохи ДіПі передусім слід згадати учня А. Дункан В. Заварихина, який разом із дружиною Анною перед Другою світовою війною завоювали балетні сцени Європи, Північної й Південної Америки, Австралії, Індії, Китаю, Японії та ін. По завершенні війни вони продовжили педагогічну діяльність на німецькій землі. У 1945 р. В. Заварихин організував в Кемптені хореографічну студію «Аполлон», яка згодом працювала

у Фюссені, після того у Шлясгаймі та Фраймані. Станом на 1948 р. у студії навчалось 70 учнів віком від 4 до 18 років [26, с. 6]. Балетмейстер прагнув популяризувати національну культуру та ознайомити представників інших народів з українською хореографією, тому у навчальній програмі студії значний відсоток становили українські народні танці, зокрема «Гопак», «Запорожці», «Чумак», «Гуцулка». Після того, як В. Заварихин у 1948 р. відійшов у засвіти студію очолила його вдова А. Заварихина. Концерти «Аполлону», підготовлені на високому професійному рівні, користувалися у глядачів повоєнної Західної Німеччини популярністю і отримували схвальні відгуки критиків [3, с. 6; 26, с. 6]. Слід зазначити, що балетній студії «Аполлон» судилося довге сценічне життя і широка географія діяльності: вперше школу із такою назвою В. Заварихин відкрив у 1930–х рр. у Парижі, згодом у Німеччині, а після еміграції А. Заварихиною до Торонто «Аполлон» розпочав роботу на канадській землі [49, с. 7; 37, с. 4].

Українська Сольвейг [33, с. 2] прима-балерина В. Переяславець заснувала в Інгольштадті дитячу балетну студію. Її учні дали понад 80 виступів [34, с. 4] перед українською та іноземною публікою в Інгольштадті, Мюнхені, Авгсбурзі та ін. Критики не шкодували похвальних слів, зокрема на балет «Степова царівна» [24, с. 6], створеного за казкою Олекси Степового (справжнє прізвище Воропай). Дитяча студія була відзначена на хореографічній олімпіаді, що проводилася у Баден-Бадені [27, с. 110].

Донька графіка Георгія Нарбута балерина М. Березовська (в епістолярії Г. Черінь фігурувала під псевдонімом Мілан [43, с. 26]) навчала мистецтву танцю у Гамбурзі [50]. А О. Горбенко у Ганновері 1947 р. заснувала балетну студію, що мала класичний, національний і модерний відділи, на яких здобувала хореографічну освіту молодь від 15 років [39, арк. 246зв].

В американській окупаційній зоні Німеччини в Ельвангені та Міттенвальді діяло два театри ляльок [8, с. 101, 105], які задовольняли духовні потреби маленьких переміщених українців.

В Австрії привертала увагу діяльність Українського театру у Зальцбурзі та Музично-драматичного театру у Ландеку, які постали у 1945 р. Перший, що був створений з ініціативи актриси Г. Совачевої, за чотири роки діяльності поставив 25 п'єс, переважно українських авторів, з якими виступив понад 300 разів [23, с. 379]. Користувалися популярністю і вистави театру у Ландеку (директор Ю. Кононів), що засвідчує 21–22 тис. глядачів, які відвідали постановки театру у перше півріччя його діяльності [23, с. 371]. Окрім того, у Ландеку діяла балетна студія Д. Нижанківської-Снігурович. Під керівництвом знаної балерини та під акомпанементом піаністки О. Куліш, доньки автора «Патетичної сонати», у студії наполегливо займалися по 4–6 годин на добу дівчата віком від 6 до 16 років. Виступи учениць балетної студії, у репертуарі яких були «Вальс» Й. Штрауса, «Циганська сюїта», італійський народний танець «Тарантелла» та ін. [23, с. 373] викликали жвавий інтерес як української, так і іноземної публіки.

Прибалти, росіяни, білоруси та інші народи, що опинилися у Західній Німеччині, також створювали власні театри. Так, білоруський композитор М. Кулікович керував театром «Естрада», що постав у

1945 р. у таборі Міхельсдорф. Основу трупі становили білоруські професійні театральні актори. На сцені театру йшли передусім твори білоруських авторів, а також європейських, зокрема і українських [42, с. 10].

Таким чином, українське театральне життя повоєнної Західної Німеччини було представлено роботою аматорських, напівпрофесійних і професійних театрів. До когорти останніх належали передусім Ансамбль українських акторів під мистецьким керівництвом Володимира Блавацького і Театральна студія Йосипа Гірняка. Відсутність цензури з боку окупаційної влади Західної Німеччини зумовило вільне формування репертуару театрів, до якого входила українська та зарубіжна класика, твори, що у радянській Україні були заборонені, а також ревію на злобу дня. Артисти балету на німецькій землі змогли реалізувати себе в основному у педагогічній діяльності, навчаючи маленьких ДіПі хореографії. У подальшому варто дослідити проект створення українського театру тіней у повоєнній Західній Німеччині.

Список використаних джерел

1. Брюховецька Л. Мамай невмирущий, бо Мамай – це кожен з нас [Електронний ресурс] / Лариса Брюховецька // Кіно-Театр. – К., 2003. – №3. – Режим доступу: http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=104
2. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (далі – ІЛ). – Ф.195. – Од. зб. 464.
3. Г. Вечір балетної студії / Г. // Час. – Нюрнберг. – 1949. – №193. – 25 вересня. – С.6.
4. Гайдабур В. Театр, розвіяний по світу. Феномен сцени повоєнної української діаспори (Німеччина, Австрія, Франція, США, Канада, Австралія) / Валерій Гайдабур. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2013. – 324 с.
5. ІЛ. – Ф.216. – Од. зб. 319.
6. Кричевська-Росандіч К. Мої спогади / Катерина Кричевська-Росандіч. – К.: Родовід, 2006. – 208 с.
7. К-ч Ю. О. музо, Мельпомено... / Ю. К-ч // Час. – Фюрт. – Баварія. – 1947. – Ч.7. – 16 лютого. – С.5-6.
8. Маруняк В. Українська еміграція в Німеччині і Австрії по другій світовій війні / Володимир Маруняк: [у 2 т.]. – Мюнхен: Академічне видавництво д-ра Петра Белея, 1985. – Т.1: Роки 1945–1951. – 1985. – 432 с.
9. Мірошник А. Музика і доля / Анатолій Мірошник. – К.: Музична Україна, 2008. – 172 с.
10. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Фонд рукописів. – Архів ОМУС. – н/доп. 10313.
11. Там само. – н/доп. 10326.
12. Там само. – н/доп. 10346.
13. Там само. – н/доп. 10377.
14. Там само. – н/доп. 10378 (1–2).
15. Там само. – н/доп. 10379 (1–2).
16. Там само. – н/доп. 10380.
17. Там само. – н/доп. 10556.
18. Там само. – н/доп. 10557.
19. Там само. – н/доп. 10592.
20. Там само. – н/доп. 10795.
21. Там само. – н/доп. 10797.
22. Там само. – н/доп. 10798.
23. Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва 1915–1975 / [Головний редактор Григор Лужницький]. – Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто: ОМУС, 1975. – Т.1. – 1975. – 847 с.
24. Наше життя. – Аугсбург. – 1948. – Ч.10. – 29 лютого.
25. Неділя. – Ашафенбург. – 1947. – №84. – 27 Іюня.
26. Оленченко В. Хореографічна студія проф. В. Заварихина / В. Оленченко // Час. – Нюрнберг. – 1948. – Ч.33. – 15 серпня. – С.6.
27. Пастернакова М. Українська жінка в хореографії / Марія Пастернакова. – Вінніпер: Trident Press, 1963. – 216 с.
28. Ревуцький В. Віра Левицька. Життя і сцена / Валеріян Ревуцький. – Торонто; Нью-Йорк: Слово, 1998. – 269 с.

29. Ревуцький В. Нескорені березильці. Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська / Валеріян Ревуцький. – Нью-Йорк: Слово, 1985. – 201 с.
30. Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933: Поезія – проза – драма – есей / [Упорядкув., передм., післямова Ю. Лаврінченка; Післямова С. Сверстюка]. – К.: Смолоскип, 2002. – 984 с.
31. Самчук У. Плянета Ді-Пі. Нотатки й листи / Улас Самчук. – Вінніпег (Канада): Накладом Товариства «Волинь», 1979. – 355 с.
32. Слобожанка Л. «Орґія» Лесі Українки в Театральній Студії Гірняка / Л. Слобожанка // Неділя. – Ашафенбург. – 1947. – №92. – 28 weresnia.
33. Тарнавський О. Українська Сольвейґ / Остап Тарнавський // Свобода. – Джерзі Сіті. – Нью-Йорк. – 1983. – Ч.54. – 23 березня. – С.2.
34. Тарнавський О. Українська Сольвейґ / Остап Тарнавський // Свобода. – Джерзі Сіті. – Нью-Йорк. – 1983. – Ч.55. – 24 березня. – С.2, 4.
35. Театр. – Мюнхен. – Авґсбург. – 1946. – Ч.2.
36. Театр-Студія Йосипа Гірняка та Олімпії Добровольської / Упорядкував Богдан Бойчук. – Нью-Йорк: В-во Нью-Йоркської Групи, 1975. – 348 с.
37. Український робітник. – Торонто. – 1955. – №11. – 18 березня.
38. Хмурий В., Дивнич Ю., Блакитний Ю. В масках епохи. Йосип Гірняк / В. Хмурий, Ю. Дивнич, С. Блакитний. – [Б. м.]: Україна, 1948. – 109 с.
39. Центральний державний архів громадських об'єднань України. – Ф.1. – Оп.23. – Спр.5166.
40. Там само. – Спр.5167.
41. Час. – Нюрнберг. – 1947. – Ч.24. – 15 червня.
42. Час. – Нюрнберг. – 1948. – Ч.5. – 1 лютого. – С.10.
43. Черинь Г. Листи до Лицаря. 1946–1949 / Ганна Черинь. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2012. – 103 с.
44. Чолган І. Дванадцять п'єс без однієї. Зібрані драматичні твори 1945–1989 / Іларіон Чолган. – Нью-Йорк: Слово. – 518 с.
45. Шевчук Гр. «Ворог» Юрія Косача в театрі під мистецьким провідом Володимира Блавацького / Гр. Шевчук // Час. – Фюрт. – Баварія. – 1946. – Ч.49. – 15 грудня. – С.6.
46. Шевчук Гр. Молодість, що вміє, старість, що може (Театральна студія під провідом Йосипа Гірняка) / Гр. Шевчук // Час. – Фюрт. – Баварія. – Ч.8. – 23 лютого. – С.5–6.
47. Шерех Ю. Запізнені думки (Замість рецензії на «Народного Малахія» Миколи Кулиша в театрі під мистецьким провідом В. Блавацького) / Юрій Шерех // Час. – Фюрт. – Баварія. – 1947. – Ч.7. – 16 лютого. – С.7.
48. Ю. О. «Цноглива Сюзанна». Нова постава ансамблю українських акторів під мистецьким провідом Володимира Блавацького / Ю. О. // Час. – Нюрнберг. – 1947. – Ч.19. – 11 травня. – С.6.
49. Ярошевич Г. Виступ балету балетної школи «Аполлон» / Г. Ярошевич // Свобода. – Джерзі Сіті. – Нью-Йорк. – 1955. – Ч.125. – 1 липня.
50. Marina Berezowsky interviewed by Michelle Potter for the Keep dancing oral history project [sound recording]. – Режим доступу: <https://catalogue.nla.gov.au/Record/259837>
1. Briukhovetska L. Mamai nevmyrushchyi, bo Mamai – tse kozhen z nas [Elektronnyi resurs] / Larysa Briukhovetska // Kino-Teatr. – K., 2003. – №3. – Rezhym dostupu: http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=104
2. Viddil rukopysnykh fondiv i tekstolohii Instytutu literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy (dali – IL). – F.195. – Od. zb. 464.
3. H. Vechir baletnoi studii / H. // Chas. – Niurnberh. – 1949. – №193. – 25 veresnia. – S.6.
4. Haidabura V. Teatr, rozviiani po svitu. Fenomen steny povoiienoi ukrainoi diaspory (Nimechchyna, Avstriia, Frantsiia, SShA, Kanada, Avstraliia) / Valerii Haidabura. – K.: Vydavnychi dim «Kyievo-Mohylianska akademiia», 2013. – 324 s.
5. IL. – F.216. – Od. zb. 319.
6. Krychevska-Rosandich K. Moi spohady / Kateryna Krychevska-Rosandich. – K.: Rodovid, 2006. – 208 s.
7. K-ch Yu. O, muzu, Melpomeno... / Yu. K-ch // Chas. – Fiurt. – Bavariia. – 1947. – Ch.7. – 16 liutoho. – S.5–6.
8. Maruniak V. Ukrainska emigratsiia v Nimechchyni i Avstrii po druhii svitovii viini / Volodymyr Maruniak: [u 2 t.]. – Miunkhen: Akademichne vydavnytstvo d-ra Petra Beleia, 1985. – . – T.1: Roky 1945–1951. – 1985. – 432 s.
9. Miroshnyk A. Muzyka i dolia / Anatolii Miroshnyk. – K.: Muzychna Ukraina, 2008. – 172 s.
10. Muzei teatralnoho, muzychnoho ta kinomystetstva Ukrainy. – Fond rukopysiv. – Arkhiv OMUS. – n/dop. 10313.
11. Tam samo. – n/dop. 10326.
12. Tam samo. – n/dop. 10346.
13. Tam samo. – n/dop. 10377.
14. Tam samo. – n/dop. 10378 (1–2).
15. Tam samo. – n/dop. 10379 (1–2).
16. Tam samo. – n/dop. 10380.
17. Tam samo. – n/dop. 10556.
18. Tam samo. – n/dop. 10557.
19. Tam samo. – n/dop. 10592.
20. Tam samo. – n/dop. 10795.
21. Tam samo. – n/dop. 10797.
22. Tam samo. – n/dop. 10798.
23. Nash teatr. Knyha diiachiv ukrainskoho teatralnoho mystetstva 1915–1975 / [Holovnyi redaktor Hryhor Luzhnytskyi]. – Niu York; Paryzh; Sidnei; Toronto: OMUS, 1975. – T.I. – 1975. – 847 s.
24. Nashe zhyttia. – Auhsburh. – 1948. – Ch.10. – 29 liutoho.
25. Nedilia. – Ashafenburh. – 1947. – Nr.84. – 27 lypnia.
26. Olenchenko V. Khoreohrafichna studiia prof. V. Zavarykhyna / V. Olenchenko // Chas. – Niurnberh. – 1948. – Ch.33. – 15 serpnia. – S.6.
27. Pasternakova M. Ukrainska zhinka v khoreohrafi / Mariia Pasternakova. – Vinnipeg: Trident Press, 1963. – 216 s.
28. Revutskyi V. Vira Levytyska. Zhyttia i stseny / Valerii Revutskyi. – Toronto; Niu-Yok: Slovo, 1998. – 269 s.
29. Revutskyi V. Neskoreni bereziltsi. Yosyp Hirniak i Olimpiia Dobrovolska / Valerii Revutskyi. – Niu-York: Slovo, 1985. – 201 s.
30. Rozstriliane vidrodzhennia: Antolohiia 1917–1933: Poeziia – proza – drama – esei / [Uporiadkuv., peredm., pisliamova Yu. Lavrinchenka; Pisliamova Ye. Sverstiuka]. – K.: Smoloskyp, 2002. – 984 s.
31. Samchuk U. Pianeta Di-Pi. Notatky y lysty / Ulas Samchuk. – Vinnipeg (Kanada): Nakladom Tovarystva «Volyn», 1979. – 355 s.
32. Slobozhanka L. «Orhiiia» Lesi Ukrainky v Teatralnii Studii Hirniaka / L. Slobozhanka // Nedilia. – Ashafenburh. – 1947. – Nr.92. – 28 weresnia.
33. Tarnavskiy O. Ukrainska Solveig / Ostap Tarnavskiy // Svoboda. – Dzerzhi Syti. – Niu York. – 1983. – Ch.54. – 23 bereznia. – S.2.
34. Tarnavskiy O. Ukrainska Solveig / Ostap Tarnavskiy // Svoboda. – Dzerzhi Syti. – Niu York. – 1983. – Ch.55. – 24 bereznia. – S.2, 4.
35. Teatr. – Miunkhen. – Avhsburh. – 1946. – Ch.2.
36. Teatr-Studiia Yosypa Hirniaka ta Olimpii Dobrovolskoi / Uporiadkuvav Bohdan Boichuk. – Niu-York: V-vo Niu-Yorkskoi Hrupy, 1975. – 348 s.
37. Ukrainskyi robitnyk. – Toronto. – 1955. – №11. – 18 bereznia.
38. Khmuryi V., Dyvnych Yu., Blakytnyi Yu. V maskakh epokhy. Yosyp Hirniak / V. Khmuryi, Yu. Dyvnych, Ye. Blakytnyi. – [B. m.]: Ukraina, 1948. – 109 s.
39. Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv hromadskykh obiednan Ukrainy. – F.1. – Op.23. – Spr.5166.
40. Tam samo. – Spr.5167.
41. Chas. – Niurnberh. – 1947. – Ch.24. – 15 chervnia.
42. Chas. – Niurnberh. – 1948. – Ch. 5. – 1 liutoho. – S.10.
43. Cherin H. Lysty do Lytsaria. 1946–1949 / Hanna Cherin. – K.: Vydavnychi dim «Kyievo-Mohylianska akademiia», 2012. – 103 s.
44. Cholhan I. Dvanadtsiat pies bez odniiei. Zibrani dramatychni tvory 1945–1989 / Ilarion Cholhan. – Niu-York: Slovo. – 518 s.
45. Shevchuk Hr. «Voroh» Yurii Kosacha v teatri pid mystetskyim provodom Volodymyra Blavatskoho / Hr. Shevchuk // Chas. – Fiurt. – Bavariia. – 1946. – Ch.49. – 15 hrudnia. – S.6.
46. Shevchuk Hr. Molodist, shcho vmiie, starist, shcho mozhe (Teatralna studiia pid provodom Yosypa Hirniaka) / Hr. Shevchuk // Chas. – Fiurt. – Bavariia. – Ch.8. – 23 liutoho. – S.5–6.
47. Sherekh Yu. Zapizneni dumky (Zamist retsenzii na «Narodnoho Malakhiia» Mykoly Kulisha v teatri pid mystetskyim provodom V. Blavatskoho) / Yurii Sherekh // Chas. – Fiurt. – Bavariia. – 1947. – Ch.7. – 16 liutoho. – S.7.
48. Yu. O. «Tsnotyva Siuzanna». Nova postava ansambliu ukrainskykh aktoriv pid mystetskyim provodom Volodymyra Blavatskoho / Yu. O. // Chas. – Niurnberh. – 1947. – Ch.19. – 11 travnia. – S.6.
49. Yaroshevych H. Vystup baletu baletnoi shkoly «Apollon» / H. Yaroshevych // Svoboda. – Dzerzhi Syti. – Niu York. – 1955. – Ch.125. – 1 lypnia.

References

- 60

50. Marina Berezowsky interviewed by Michelle Potter for the Keep dancing oral history project [sound recording]. – Rezhym dostupu: <https://catalogue.nla.gov.au/Record/259837>

Podobied O. A., candidate of historical sciences, docent, Dragomanov National Pedagogical University (Ukraine, Kyiv), o.a.podobyed@npu.edu.ua

Ukrainian theater and ballet in post-war West Germany

The Ukrainian theatrical life of post-war West Germany was presented by the work of amateur, semi-professional and professional theaters. Among the professional theaters should be the activities of the Ukrainian Ensemble of Actors under the artistic leadership of Volodymyr Blavatsky and the Theater Studio Joseph Girnyak. The American, English and French occupation authorities of Germany did not put pressure on the choice of theater repertoire. Therefore, it consisted of Ukrainian and foreign classics, works on which taboo was introduced in Soviet Ukraine (in particular, plays by the works of M. Kulish and M. Khylyovy), as well as a revue of the day's rage. The ballet dancers in West Germany were able to realize themselves mainly in pedagogical activities, teaching small choreographies. The most famous ballet actors, choreographers were M. Berezovsky, V. and A. Zavarychyn, V. Pereyaslavets.

Keywords: displaced Ukrainians, West Germany, theater, ballet school, Volodymyr Blavatsky, Joseph Girnyak, Vasyl Zavorychyn, Valentyna Pereyaslavets.

УДК 94(477.55):(470)«1993/2013»

Туранський М. О.,

ад'юнкт штатний, Національна академія сухопутних військ ім. гетьмана Петра Сагайдачного (Україна, Львів), turanskijmikola@ukr.net

КУЛЬТУРНА ЕКСПАНСІЯ РОСІЇ В АВТОНОМНІЙ РЕСПУБЛІЦІ КРИМ НАПРИКІНЦІ ХХ – НА ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

Основа гібридної війни – інформаційно-психологічні операції багато в чому ґрунтуються на культурній самоідентифікації людини. Широкомасштабна культурна експансія Росії стала невід'ємною складовою у підготовці до анексії Кримського півострова, коли під гаслами збереження культурних традицій та підтримки співвітчизників російський уряд здійснював цілеспрямовану політику формування антиукраїнської світоглядної позиції. В контексті безпеки держави особливої ваги набуває формування національної культури суспільства, його самосвідомості в умовах безперервних зовнішніх інформаційних потоків.

Ключові слова: культурна спадщина, традиції, самоідентифікація, маніпулятивний вплив, «руський світ».

Гібридна війна стала не тільки новим ступенем у розвитку воєнного мистецтва та використанні сучасних технологій для воєнних цілей, вона відбувається у принципово новому цивілізаційному, культурному, соціальному середовищі. За умов інформаційного суспільства неможлива ізоляція від зовнішнього світу, тому людині досить легко потрапити під вплив інших культур, який цілеспрямовано нав'язується через засоби масової інформації. Отже, дослідження інформаційно-психологічного впливу в контексті національної культури, її самобутності та усвідомлення людиною власної особистості в культурному розмаїтті набуває особливої ваги.

Актуальність дослідження зумовлена тим, що під час інформаційно-психологічних операцій нерідко здійснюються «культурні атаки», коли країна-агресор прагне до поширення своїх «культурних» ідеалів серед населення іншої держави. Це загалом веде до встановлення духовної залежності, а також сприяє руйнуванню усталених культурно-етичних поглядів

у суспільстві, призводить до деградації національної самосвідомості. Використовуючи культурологічний підхід, в основі якого лежить зв'язок національної культури і національної свідомості, можна більш поглиблено проаналізувати події і явища, пов'язані з особливостями та характером впливу російської культури на становлення національної самосвідомості народів Криму, коли основною рисою психологічного впливу на населення півострова стало поширення ідей «русского мира», «слов'янської єдності». Зараз проблема формування національної та патріотичної самоідентифікації людини належить до числа найактуальніших і водночас найменш досліджених проблем, а труднощі, пов'язані з її вирішенням постійно зростають відповідно до ускладнення соціальної структури суспільства.

Метою автора було проаналізувати маніпулятивно-деструктивний вплив культурно-пропагандистської кампанії Російської Федерації (далі – РФ) в Криму, показати умови руйнування національної ідентифікації через нав'язування цінностей іншої культури та розглянути діяльність російської пропаганди в інформаційному просторі Автономної Республіки Крим (далі – АРК).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розглядаючи особливості культурної експансії Росії в Криму, звернемо увагу на збірник документів і матеріалів «Національна безпека України: кримський вектор (1917–2014 рр.)» [1], в якому широке коло джерел систематизоване у хронологічному порядку і висвітлює питання правового статусу АРК, взаємовідносини між етнічними групами населення Криму, проблеми функціонування української та російської мови.

Цивілізаційне середовище гібридної війни з особливим акцентом на дослідженні підривних соціальних технологій, які застосовувалися кремлівською владою при підготовці анексії, розглянуті у монографії доктора соціологічних наук І. Рушенка «Російсько-українська гібридна війна: погляд соціолога» [2].

Підстави стверджувати, що від початку набуття Україною незалежності РФ підтримувала антиукраїнські настрої на півострові, її деструктивні заходи щодо дестабілізації суспільно-політичної обстановки знаходимо, аналізуючи публікації у періодиці [3; 4], в матеріалах наукових конференцій [5]. У виданій Національним інститутом стратегічних досліджень монографії «Донбас і Крим: ціна повернення» (за загальною редакцією В. Горбуліна) [6] досліджено, яких культурних втрат зазнала Українська держава внаслідок анексії Криму. А в монографії «Агресія Росії проти України: історичні передумови та сучасні виклики» здійснена наукова оцінка етнокультурної історії півострова та сучасних маніпуляцій Кремля в намаганні обґрунтувати «духовні скрепи» кримчан з російською культурною традицією [7].

Наукова новизна дослідження полягає у висвітленні ролі «культурної окупації» Росії в АРК, пов'язаної із цілеспрямованим впливом на громадян автономії, який здійснювався насамперед засобами культури.

Неповторність культурного розвитку певної спільноти, своєрідність, самобутність її історичного досвіду впливає на соціальне та інтелектуальне формування індивіда. Формування цілісності культури –