

## ДО ПИТАННЯ ПРО ДИНАМІКУ ЖИВОПИСУ ЯК "НЕМОВНОГО" МИСТЕЦТВА В УКРАЇНСЬКІЙ ДІАСПОРІ

*Животись как «неязыковое» искусство открывает художникам диаспоры широкие возможности для самореализации и для интеграции в культуру страны пребывания. Опыт украинских художников второй и третьей волн эмиграции свидетельствует о слабом использовании украинской стилистики при активной национальной самоидентификации.*

*Ключевые слова: животись, искусство, нация, диаспора.*

*Fine arts are non-language art, so they open wide opportunities for artists to integrate in new countries and also get self-realization. Imitative arts in Ukrainian Diaspora have demonstrated delicate using of national stylistics.*

*Keywords: painting, art, nation, Diaspora.*

Для теорії та практики діаспорного мистецтва характерною ознакою є виокремлення у самостійний блок тих видів мистецтва, які не пов'язані із використанням мови, в першу чергу це образотворчість, музика, хореографія. Розвиток живопису в діаспорі в умовах другої та третьої хвилі еміграції був обумовлений потужністю естетико-художніх традицій в українському живописі ХІХ – початку ХХ століть, появою самобутніх мистецьких осередків у Львові, Києві, Харкові, Одесі. Українські живописці мали активні, конструктивні зв'язки не лише з митцями Росії, а й з Краківською академією мистецтв, з Художньо-промисловою школою у Празі, з художніми осередками у Відні, Мюнхені, Парижі. Через певні політичні та економічні причини за кордоном опинилися такі знані в материковій культурі живописці, як родина Кричевських, О. Архипенко, Д. Бурлюк, О. Грищенко, С. Левицька, менш відомі сучасному глядачеві В. Хмелюк, Б. Пастухов, М. Вакер та багато інших. Третя хвиля еміграції позначена появою на Заході таких митців, як М. Бутович, М. Левицький, Ю. Соловей, Ж. Гніздовський та ін. Їх імена повернуто в українське мистецьке поле, проте їх творчість та спадок потребують аналізу та інтерпретації як частини спільного культурного проекту під умовною назвою «українська культура ХХ століття». Спроба такого аналізу робить наше дослідження актуальним.

В Україні в останнє десятиліття вийшло декілька досліджень загальнокультурологічного характеру, таких як "Зберігаючи українську самобутність" В. Євтух, Є. Камінського та ін.; "Зарубіжні українці" С. Лазебник, Л. Лещан, Ю. Макар; "Українці в Канаді" В. Євтух, О. Ковальчук; "Українці у світі" В. Трощинського, А. Шевченко; "Історична батьківщина – діаспора: європейський досвід взаємин" А. Попок, С. Лазебник. Класичними роботами щодо української мистецтва за кордоном вважають роботи „Українське мистецтво” М. Грушевського,

„Скорочений курс українського мистецтва” Д. Антоновича, „Начерк історії українського мистецтва” М. Голубця. Найавторитетнішими дослідниками власне образотворчості в діаспорі є В. Січинський та С. Гординський, автори статей у знаній „Енциклопедії українознавства” та цілої низки окремих робіт. Серед робіт останнього часу необхідно відзначити такі ґрунтовні праці: „Книгу творчості українських мистців поза Батьківщиною” П. Мегика (1981, Філадельфія) та „Українська ікона. Іконотворчий досвід діаспори” Д. Степовика (Київ, 2003). У 2006 році у Львові вийшов альбом „Повернення”, де мистецтвознавці О. Федорук, О. Козинкевич та інші повертають українському поціновувачу творчість О. Грищенка, В. Хмелюка, Б. Пастухова, М. Вакера, які творили у Франції, Югославії, Британії та інших країнах.

Метою написання статті є дослідження образотворчого мистецтва в діаспорі як мистецтва, де зникає мовне перенесення художньої семантики за допомогою перекладу з однієї мови на іншу. Ситуація безпосереднього сприйняття здобутків мистецького процесу однієї культури в іншій культурній традиції приводить до безпосередньої інтеграції творів і митця в широкий культурний контекст країни, де відповідна діаспора перебуває. Оскільки саме ця ситуація найбільш наближена до обставин особистісного становлення представників діаспори в умовах, коли їх суспільну діяльність оцінюють за межами діаспорного, такий досвід мистецької самоідентифікації набуває загальної цінності.

Непересічність особистостей як другої, так і третьої хвилі еміграції обумовила творчо-пошуковий характер щодо стилістичного та тематичного спрямування діаспорного живопису. Водночас критики (С. Гординський, Р. Карвальо, Д. Даревич та ін.) підкреслювали властиву діаспорному мистецькому дискурсу схильність до "індивідуалізації", а в деяких випадках тематичну звуженість. Вважають, що творчість О. Архипенка та М. Левицького деякою мірою залежить від візантійсько-української традиції, на втіленні якої в різні жанри образотворчого мистецтва наполягав М. Бойчук.

Українські митці другої хвилі еміграції глибоко занурились у сучасні їм тенденції мистецтва початку ХХ століття, активно співпрацювали із мистецькими рухами та групами як у межах Російської імперії, так і у Європі. В модерністських течіях живопису вже на початку ХХ століття утвердилася, зокрема, школа М. Бойчука, яка, попри декларований „візантинізм”, відіграла значну роль у поширенні поміж українських митців ідей кубізму, конструктивізму та футуризму. Митці, які визначали розвиток живопису в діаспорі й у повоєнний час, зокрема такі постаті як О. Грищенко, М. Андрієнко-Нечитайло, закріпилися в авангардних мистецьких рухах ще в перші два десятиліття ХХ століття.

Для художників, чий період особистого та творчого формування припав ще на початок століття з його надзвичайним розвоєм стилістичних напрямів живописного мистецтва, було притаманно домінування загальнономистецьких тенденцій як визначального чинника у формуванні їх стилю. Так, Олекса Грищенко (народився 1883 року в м. Кролевець на Сумщині, помер 1977 року у Франції) заявив про себе в живописі ще в угрупованнях російських авангардистів в Москві. Його успіху сприяла досить потужна освіта – гуманітарна (певний час навчався в Київському університеті)

## *Кривда Н. Ю.* ДО ПИТАННЯ ПРО ДИНАМІКУ ЖИВОПІСУ ЯК "НЕМОВНОГО" МИСТЕЦТВА В УКРАЇНСЬКІЙ ДІАСПОРІ

---

і професійна (у Московській художній школі в майстерні відомого живописця К. Юона). У 1911 році під час перебування у Парижі долучився до руху кубістів, викарбовуючи власну мистецьку техніку під впливом як авангарду, так і класичних ренесансних та візантійських мотивів. Товаришував з Д. Бурлюком, В. Маяковським, О. Морозовим та ін. На початку революційних років працював професором Державних майстерень, а також у Колегії охорони пам'ятників, проте, не знайшовши спільної мови з новою владою, емігрував. Перші два роки еміграції вилилися в серію стамбульських акварелей та книгу „Два роки в Царьгороді”. Потім подався до Франції, де з 1922 року регулярно виставлявся у паризьких „Осінніх салонах”. Дослідники зазначають, що О. Грищенко був єдиним серед іноземців, хто виставляв свої роботи без журі [6]. Він зажив слави одного з видатних представників модерну в живопису (українського модерну, додамо ми), особливо завдяки своїм акварельним роботам французького періоду. Його порівнюють із Сезаном та Сутінім. О. Грищенко був есеїстом, з-поміж відомих – „Україна моїх блакитних днів”, також він відомий як автор теоретичних досліджень, серед яких виокремимо праці "Про зв'язки російського живопису з Візантією і Заходом" (1913) та "Російська ікона як мистецтво живопису" (1917). П. Ковжун ще в 1934 році писав, що О. Грищенко «впевнено і рішуче займає своє місце... на сторінках сучасного українського мистецтва, і приносить із собою здобутки, що й досі з тих чи інших причин були розкидані далеко від нас» [6].

Давид Бурлюк (народився 1882 року в Харкові, помер 1967 року в Нью-Йорку) також сформувався як митець на початку ХХ століття в мистецьких осередках Парижа та Москви, де вирував модерн. У 1920-х роках він долучився до футуристів, сам став одним із засновників українського футуризму. Такі його роботи, як "Єва", "Повернення додому", "Жінка, що збирає картоплю", є класикою футуристичної традиції.

Художник був прихильником адміністративно-організаційних форм діяльності митців і чимало зусиль докладав до створення різних мистецьких об'єднань, зокрема "Ланка" (1908, Київ), "Бубновий валет" (1910, Москва). Ще в Москві у ранній період творчості Д. Бурлюк отримує титул "всесвітній" митець, намагаючись і творчістю, й адміністративною діяльністю всіляко відповідати цій характеристиці. Як зазначає відомий український мистецтвознавець Д. Горбачов, "де б не ступала його нога, мистецьке життя відживлювалося. Німецькі історики знають, яких поштовхів зазнав Мюнхен 1910-х років зі вступом Бурлюка до експресіоністичного угруповання "Синій вершник". На початку 1920-х він – в Японії. Мистецтвознавець Тошихару Омука каже: "Батько російського футуризму спонукав японських митців стрибнути у майбутнє" [3, с. 226].

Надзвичайно активно Д. Бурлюк пропагував нове, футуристичне мистецтво в Україні: "1904–1905 – виставка Бурлюка в Херсоні та перші його статті про мистецтво в газеті "Юг". 1905–1906 – виставки в Харкові. 1907-й – виставка в Херсоні. 1908-й – "Ланка", Київ. 1909–1911-й – участь у виставках "Салони Іздебського" (Одеса, Київ, Миколаїв)" [3, с. 230]. Таку ж активну діяльність митець намагався проводити і в еміграції, де він опинився в 1920 році спочатку в Японії, а

пізніше, з 1922 року, – у США.

Син митця, Микола, так згадує приїзд їхньої родини до США: "Ми прибули до Центрального Вокзалу в Нью-Йорку – не знаючи жодного слова по-англійськи – спочатку приїхали до Ванкувера, потім, перетнувши Канаду, до Монреалю, а вже тоді до Великого Міста. Мине певний час, поки ми станемо американцями" [2, с. 250]. Художник і його родина довго адаптувалися до умов американського життя, в умовах еміграції ностальгія все частіше фіксувала "українськість" "всесвітнього" живописця.

Хоча Д. Бурлюк і прожив в еміграції 47 років, з яких 45 припадають на перебування в США, усі мистецькі надбання він, так би мовити, вивіз із власної батьківщини. Формуючи засади об'єднання "Бубуновий валет", до якого входили такі знані живописці початку ХХ століття, як П. Кончаловський, А. Лентулов, І. Машков та ін., Д. Бурлюк наполягав на відмові як від живописного академізму, так і від містико-символічних тенденцій, властивих частині російських митців перших десятиліть ХХ століття. На перший план він виводив П. Сезанна, експериментаторство кубістів та традицію російського лубка. Водночас Д. Бурлюк повністю не відмовлявся і від так званих технізованих образів. Митець з гордістю писав, що саме він познайомив американців з елементами театрального конструктивізму: "1923-го від мене було створено декорації до п'єси "Небесна діва". То були перші декорації-конструкції на американському кону. Та Америці той стиль прийняти було ще рано" [3, с. 227–228].

Америка виявилася неспроможною прийняти і "радіостиль" митця — ідея, яка займала потужне місце в його експериментах 30-х років. Поява радіоприймачів на батарейках привела Д. Бурлюка до переконання, що в разі уважного спостереження за небом, за повітрям чутлива людина "може вгледіти радіохвилі". Його син, Микола Бурлюк, згадував: "Одного літнього дня 1926 р., я спостерігав за Батьком, який малював міст через річку Гарлем у Бронксі, застосовуючи свій радіостиль. Ми розмовляли російською, як завжди, а іноді я просто мовчки дивився. Однієї миті, коли запала тиша, я глянув на небо і раптом закричав. Я справді побачив кольори, кути, криві, які Батько малював на полотні. У небі я побачив ті самі рухи, які Батько відтворив на своєму полотні" [2, с. 255]. Ілюзія, яку викликав "радіостиль", не стільки цікава само по собі, скільки є поштовхом до розуміння тих естетико-художніх засад живопису, які розробляв протягом усього життя Д. Бурлюк. Проблема стилю була для нього чи не найцікавішою, і можна стверджувати, що він впритул підійшов до розуміння феномену полістилізму, який став тим вагомим наочним чинником, що дозволив не лише декларувати відхід від академізму, де якість творів визначається як виробленням, так і дотриманням митцем власного стилю, а й показати формування принципово нових художніх можливостей. Поєднання на одному полотні різних стилів, їх несподіване злиття означало для Д. Бурлюка шлях до новаторства в образотворчому мистецтві.

Досить гостро в теоретичній спадщині Д. Бурлюка постає проблема сюжету. Її вирішення дозволило йому хоча б ескізно, але все ж визначити принципову різницю між живописом і літературою. Він зазначав: "Не можна зводити розуміння мистецтва до самого лиш сюжету. Так розуміють живопис тільки ті, що дивляться з вікна

## *Кривда Н. Ю.* ДО ПИТАННЯ ПРО ДИНАМІКУ ЖИВОПИСУ ЯК "НЕМОВНОГО" МИСТЕЦТВА В УКРАЇНСЬКІЙ ДІАСПОРІ

---

літератури. Люди, які розуміють тільки сюжетне мистецтво, мистецтво масових соціальних сцен, уподібнюються тим, що здатні захоплюватися яблучним пирогом, але не бажають нічого знати про культуру яблуневих дерев, глухі своїм носом до пахощів квітучих фруктових садів, забули про густі тіні, що відкидає листя яблуні" [1, с. 238]. Сюжет як такий є привілеєм літератури, – переконаний художник. Щодо живопису, то "на кону засоби елементів", які формують природу образотворчого мистецтва.

Незважаючи на те, що Д. Бурлюк був досить відомим живописцем і сьогодні в Нью-Йорку є його меморіальний музей, в роки еміграції він не міг жити за рахунок власного пензля. Журнал „Музеї України” на своєму офіційному сайті ([www.museum-ukraine.org.ua](http://www.museum-ukraine.org.ua)) повідомляє, що наприкінці 2007 року в Лондоні його картина „В церкві” була продана за 650 тис. дол. США. А за життя Д. Бурлюк був вимушений постійно працювати в редакції російської газети в Нью-Йорку, а живописом, за спогадами сина, міг займатися "після робочого дня в редакції". Як правило, живопису відводилася ніч "до вранішньої зорі". І хоча в квартирі митця було електричне освітлення, він віддавав перевагу гасовій лампі чи навіть свічці.

Двічі – у 1956 та 1965 роках – художник відвідав Москву і надіслав лист до Києва (1962) з пропозицією привезти в Україну свої роботи і зробити виставку, присвячену його 80-річчю: "Добре б було б цю виставку влаштувати на рідній Землі Бурлюка Україні – на зло москалям!!!" [3, с. 235]. Не судилося, проте сьогодні ми повертаємо Давида Бурлюка собі і себе повертаємо до розуміння справжнього.

До другої хвилі еміграції належить і Микола Бутович (народився 1895 року в с. Петрівка на Дніпропетровщині, помер 1961 року в містечку Гакензак поблизу Нью-Йорку). Після навчання в Полтаві він поїхав до Праги, а пізніше – до Берліну. Завершував освіту М. Бутович у 1926 році в Академії графічних мистецтв у Лейпцигу. Помандрувавши по Франції та Югославії, проживши 10 років у Львові, М. Бутович у 1947 році остаточно емігрував до США. Серед його робіт ілюстрації до творів І. Котляревського, М. Гоголя, П. Куліша та В. Стефаніка. Митець також активно співпрацював з театром як художник-декоратор. Для його творів притаманне запозичення мотивів та технік українського фольклору, а також мотивів української міфології. Перероблення цього матеріалу завдяки модерністським підходам зробило М. Бутовича одним з небагатьох представників українського малярства, яким поєднання магістральних мистецьких напрямів із українською мистецькою традицією вдалося оформити природнім шляхом. Особливого визнання здобули його козацький цикл (зокрема "Балада: три брати з Азову", "Бій козака та татарина"), а також серія гротескових робіт ("Три скоморохи" та ін.).

Інша генерація митців українського діаспорного живопису – представників третьої хвилі еміграції – була сформована відмінними обставинами і їхнє мистецтво визначалось радше єдністю теми, аніж стилю. Так, Юрій Соловій, який навчався в мистецькій школі у Львові напередодні Другої світової війни, а після її завершення виїхав до Німеччини й згодом до США, експериментував із різними стилями – від постімпресіонізму до експресіонізму та абстракціонізму. Але протягом усього творчого життя він обіймався одними самими темами народження та смерті. У його

творах було відчутно вплив власного воєнного досвіду, досвіду балансування на межі життя та смерті. Саме ці особистісні враження, переживання, внутрішній дискурс митця й визначили його найпомітніші твори, такі як "Розп'яття", "Ангел, що вмирає", "Прометей" та серію робіт "1000 голів", над якою він працював у 1970-х роках. Для багатьох робіт Ю. Соловія притаманна християнська тематика та романтизування природи, поширені в українському малярстві як в материковій Україні, так і в діаспорі.

Особливе місце в українському мистецтві за кордоном належить Жаку (Якову Яковичу) Гніздовському (народився 1915 року в с. Пилипче на Тернопільщині, помер 1985 року в Нью-Йорку) – одному з найбільш відомих в Північній Америці та у Європі українських митців. Навчався у Варшаві та Загребі, після Другої світової війни опинився у Мюнхені, де включився в мистецьке життя переміщених осіб, зокрема, ілюстрував видання МУРу, співпрацював із часописом „Арка”. У 1949 році перебрався до США. Ж. Гніздовський став успішним майже від самого переїзду, коли отримали визнання його гравюри. У 1954 році успішно проходить його перша виставка картин, кераміки та скульптури. Всесвітню славу здобули його дереворізи, що сьогодні зберігаються в найкращих музеях США та світу. Після смерті майстра у 1987 році вийшов великий альбом-каталог «Жак Гніздовський. Дереворізи та офорти», який включає всі його естампи. У 1990 році виставку робіт Ж. Гніздовського експонували в Києві, Львові, Тернополі, Чернівцях та Івано-Франківську з величезним успіхом, у 2006 році виставка «Яків Гніздовський... в кольорі і в чорно-білому», що вшанувала його 50-річний доробок, почалася в Україні, а завершилася у США [7].

Художник творив в рамках класичних європейських традицій, не цурався, але й не заглиблювався в авангардні течії, так само як унікав будь-якої політизації своїх робіт. Робив ліногравюри, офорти, дереворізи, кераміку, ілюстрації до книг, захоплювався мистецтвом екслібрису. Витончені рослини („Кущ”, 1944; „Геранія”, 1984) та птахи („Качка”, 1970), трохи іронічні барани („Козел”, 1972), графічні символи макрокосму („Конструктор”, 1967) чи люди в телефонних будках (1972) – від них неможливо відвернути погляд, орнаментальність сягає таких висот, що око не може вловити рух лінії, а подих зупиняється. До кращих робіт Ж. Гніздовського, виконаних в олійній техніці, мистецтвознавці відносять "Пшеничний лан" (1960), "Селянський хліб" (1981), "Цибуля" (1983). Окрім зацікавленості в зображенні природи (макркосму) та людини (мікркосму), із загальними тенденціями українського малярства його споріднюють також стилістичні рішення, особливо помітні в його гравюрах, які митець виконував для ілюстрування книжок українських та світових авторів. Знаковим для творчості митця став розпис іконостасу для церкви Святої Трійці в Керганксоні (США). Ж. Гніздовський досить успішно працював і в жанрі автопортрету (1972, 1981) та портрету, високої оцінки щодо розкриття психології персонажа здобув портрет М. Скрипника (1971).

У листопаді 2005 року на території Музею-заповіднику „Личаківський цвинтар” у Львові відбулося перепоховання урни з прахом Ж. Гніздовського, видатного українсько-американського митця. Він повернувся на Батьківщину, залишивши в

## *Кривда Н. Ю.* ДО ПИТАННЯ ПРО ДИНАМІКУ ЖИВОПИСУ ЯК "НЕМОВНОГО" МИСТЕЦТВА В УКРАЇНСЬКІЙ ДІАСПОРІ

---

Америці багатий спадок, – говорили присутні. „Гніздовський продовжує традицію багатьох інших американських іммігрантів, які об’єднали мистецькі традиції своїх країн з енергією Нового світу”, – зазначив тодішній американський посол Дж. Е. Гербст [7].

Усіх цих найбільш успішних представників малярства в українській діаспорі поєднують певні обставини. По-перше, відсутність власних шкіл або навіть спроб їх створити, тим більше, відсутність прагнення зробити такі школи власне українськими. Своє місце ці митці бачили в певному контексті – американському чи європейському, ще радше – світовому. Навіть неучасть більшості з них у суспільно-політичній діяльності діаспори є зайвим свідченням бажання чітко розділити власні творчі уподобання та панівні на початку та в середині ХХ століття традиційно політизовані погляди діаспори на мистецький процес. По-друге, для всіх митців притаманне досить обмежене використання українських мотивів, наразі використання без системного, сутнісного зв’язку із малярською традицією України. Живопис діаспори, який вони уособлювали, набував характеру "мистецтва розділених островів, а не мистецтва доріг, що сполучають".

Натомість цілісний характер мала малярська традиція фольклорного живопису, поширена особливо в Північній Америці ще з часів першої хвилі української еміграції. Саме ця традиція народного образотворчого мистецтва, закріплена в діаспорній системі мистецького виховання й освіти, формує школу українського малярства в діаспорі – українського буквально, в етнографічному значенні цього визначення. Відтак мова йде радше про ідентичність в етнополітичному значенні, аніж про самоідентифікацію митців, про їх діалог із світовими тенденціями розвитку мистецтва.

У зазначеному контексті досить показовою є творчість відомого канадського живописця українського походження Мирона Левицького, який у 1933 році закінчив у Львові художню студію О. Новаківського. Пізніше (1933–1934 роки) він навчався у Краківській академії мистецтв. З 1949 року митець жив і працював в Канаді. М. Левицький вважав себе послідовником М. Бойчука, хоча його вчитель О. Новаківський (1872–1935) був прихильником експресіонізму в живопису. Можливо, таке поєднання художніх орієнтацій і визначило самотність М. Левицького, ту його майстерність, яку високо оцінювали і в Канаді, і у Франції. Як громадянин Канади, М. Левицький навесні 1958 року влаштував персональну виставку в Парижі, в галереї Рор Вольмар, яка мала значний успіх. Як зазначає мистецтвознавець С. Гординський, "мистецька критика привітала виставку дуже тепло. Журнал "Артабан" відразу визнав у митця "дар блискучого кольориста, сильний і виразний графізм в експресіоністичному дусі". Престижні "Ле Нувель літтерер" порівняли декоративні елементи в малярстві Левицького з проблемами, яких у своїх картинах шукав Матісс" [4, с. 7].

Висока оцінка творів М. Левицького обумовлена, на нашу думку, його вмінням органічно поєднувати народні фольклорні традиції із шуканнями митців-новаторів початку ХХ століття. Дослідниця творчості художника Д. Даревич наголошує на трьох чинниках, поєднання яких визначило самотність його творів, а саме:

"традицій українського релігійного й народного мистецтва, досягнень у графіці і співзвучності з французьким мистецтвом" [5, с. 14]. Поєднання цих своєрідних чинників і призвело до створення авторського стилю.

М. Левицький, як і більшість українських живописців, які навчалися у Львові, повинні були визначитися стосовно використання візантійської традиції, популярність якої у зазначений період була надзвичайною. Митець спочатку захоплювався нею (площинність, видовження форм, лінійність, декоративність), але пізніше, особливо в релігійній тематиці, він "свідомо перетворив їх у цілком сучасний образ, який відповідає вимогам нашого часу" [5, с. 15].

Образотворче мистецтво є важливим аспектом розвитку діаспорного мистецького процесу з огляду на його місце в становленні нової ідентичності представників діаспори, перш за все тому, що саме в образотворчості та в музичному мистецтві роль мови як медіатора в транслюванні цінностей маргіналізована. Відтак створюється умовна ситуація, у якій традиційний засіб ідентифікації особистості в межах культурного етнічного простору не розглядають, натомість на перший план виходять елементи самоідентифікації, які, можливо, не мають такого тісного зв'язку із середовищем, з якого людина походить, але більшою мірою відображають обставини та зовнішні чинники, визначальні для становлення та еволюції особистості в реальних умовах; у випадку діаспори – в умовах іншокультурного оточення.

Універсальність оцінок в образотворчому мистецтві, зникнення мовного чинника перенесення художньої семантики за допомогою перекладу з однієї мови на іншу створюють ситуацію безпосереднього сприйняття здобутків мистецького процесу однієї культури в іншій культурній традиції, відтак і безпосередньої інтеграції творів та митця в широкий культурний контекст країни, де відповідна діаспора перебуває. Оскільки саме ця ситуація найбільш наближена до обставин особистісного становлення людини діаспори в умовах, коли її суспільну діяльність оцінюють за межами діаспорного соціуму та за допомогою системи оцінок без національного чи етнічного забарвлення, такий досвід мистецької самоідентифікації набуває цінності для вирішення проблеми самоідентифікації будь-якого гатунку.

#### Література:

1. Бурлюк Д. Д. Зі спогадів футуриста // Хроніка – 2000: Український культурологічний альманах. — К., 1994.
2. Бурлюк М. Д. Спогади про мого Батька, Давида Давидовича Бурлюка, та мою матір, Марусю Еленевську, яка завжди була поруч з батьком // Хроніка – 2000: Український культурологічний альманах. – К., 1994.
3. Горбачов Д. Є. Наївність – цинізм цнотливості... // Хроніка – 2000: Український культурологічний альманах. – К., 1994.
4. Гординський С. Передмова // Даревич Д. Мирон Левицький. – Торонто, 1985.
5. Даревич Д. П'ятдесят років творчості // Даревич Д. Мирон Левицький. – Торонто, 1985.
6. Федорук О. Хто для нас Олекса Грищенко?! // Повернення: Альбом. – Львів, Львівська галерея мистецтв, 2006 // [http://www.Art-ukraine.kiev.ua/Za\\_kordonom\\_grischenko1.html](http://www.Art-ukraine.kiev.ua/Za_kordonom_grischenko1.html)
7. <http://www.hnizdovsky.com>