

**КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА РЕДАКЦІЙ  
ПАРИЗЬКИХ ЕМІГРАНТСЬКИХ ВИДАНЬ 1920-х — 1950-х РОКІВ:  
«ТРИЗУБ», «УКРАЇНСЬКІ ВІСТИ», «УКРАЇНСЬКЕ СЛОВО»**

**THE EDITORIAL CULTURAL POLICY  
OF PARISIAN ÉMIGRÉ PUBLICATIONS IN THE 1920s–1950s:  
*TRYZUB, UKRAINSKI VISTI, UKRAINSKE SLOVO***

УДК 94(477)"1920/1950":329.78:316.7:070(44)

DOI: 10.31500/2309-8813.21.2025.345541

**Гліб Вишеславський**

кандидат мистецтвознавства,  
старший науковий співробітник  
Інституту проблем сучасного мистецтва  
Національної академії мистецтв України,  
асоційований науковий співробітник  
Sorbonne IV

**Glib Vysheslavsky**

Candidate in Art Studies (Ph.D.),  
Senior Research Fellow  
at the Modern Art Reserch Institute  
of the National Academy of Arts of Ukraine,  
Associate Research Fellow,  
Sorbonne IV

e-mail: glibv@ukr.net

orcid.org/0000-0002-9751-0917

**Анотація.** У статті розглянуто культурну політику основних видань української емігрантської періодичної преси у Франції від 1920-х до 1950-х років. Акцентовано на редакційних стратегіях видань «Тризуб», «Українські вісти» й «Українське слово» щодо репрезентації мистецтва та культурної ідентичності. Проаналізовано динаміку діалогу між традиціоналістським і модерним дискурсами в оцінці мистецького модернізму, окреслено політично-культурну поляризацію в середовищі діаспори, яка значною мірою формувала критерії висвітлення художніх явищ й спричинила вибірковість у представленні інноваційних художніх напрямів.

Стаття доводить, що культурна політика українських емігрантських видань була не лише інструментом збереження національної ідентичності, а й чинником творення нової системи цінностей та художніх кодів у відповідь на глобальні трансформації європейського та радянського контекстів. Помітний вплив редакційних установок на колективну пам'ять та формування культурно-історичних наративів діаспори простежується у способах рецепції модернізму, авангарду, а також у спротиві політичній та культурній асиміляції.

На основі архівних джерел, порівняльного аналізу публікацій, політичного й соціокультурного контекстів виявлено, що інтеграція модерного художнього досвіду здійснювалася поступово та неоднозначно, нерідко супроводжувалася ідеологічною полемікою та редукцією інноваційного до політичної неблагонадійності. Підкреслюється актуальність переосмислення форм та стратегій презентації культури в умовах нових хвиль міграції через російсько-українську війну, бо радикальні експерименти митців не менш важливі ніж збереження культурної спадщини, а негативний досвід однобічного висвітлення процесів у культурі, який існував протягом 1920–1950-х років, нагадує про важливість підтримки всього спектру явищ культурного життя.

*Ключові слова:* українська еміграція, традиціоналізм, модернізм, авангард, редакційна політика, мистецтво ХХ століття, культурна ідентичність, «Тризуб», «Українські вісти», «Українське слово».

**Постановка проблеми.** С Постановка проблеми. У Франції до початку Другої світової війни художники-емігранти з різних країн відігравали важливу роль у мистецькому житті, разом із французькими колегами сприяли становленню новітніх течій модернізму, класичного авангарду — кубізму, футуризму, сюрреалізму, абстракціонізму тощо. У майстернях Монмартру та особливо Монпарнасу жили й творили художники-емігранти з Іспанії, Італії, Німеччини, Польщі, Бельгії, Англії, Мексики. Вони ж склали основу Паризької школи, естетична спадщина якої поступово увійшла до національних художніх традицій професійного мистецтва багатьох країн. Чималу роль у художньому житті Парижу відігравали митці з України: Олександр Архипенко, Олександр Грищенко, Соня Делоне, Микола Глущенко, Михайло Андрієнко-Нечитайло, Софія (Соня) Левицька, Василь Перебийніс, Василь Хмелюк, Іван Шевченко, Олександра Екстер, Володимир Баранов-Россіне, Михайло Ларіонов, Микола Вакер, Мане Кац, Абрам Маневич, Борис Мозалевський та багато інших.

Їхня творчість та біографії досліджені завдяки праці мистецтвознавців: В. Маркаде, Ж.-К. Маркаде, Д. Горбачова, М. Мудрак, Г. Стельмащук, В. Сусак та ін. Проте на сторінках преси української діаспори у Франції 1920–1940 років, на погляд сучасного читача, було надруковано непропорційно мало інформації про зазначених художників — декілька повідомлень про виставки, перелік прізвищ у рядок і жодної мистецтвознавчої рецензії. Крім того, за різних обставин, до преси не потрапили прізвища авангардних художників — О. Архипенка, Д. Бурлюка, С. Делоне, О. Екстер, В. Кандинського, а також тих, хто залишився «під більшовиками» — К. Малевича, В. Єрмилова, В. Пальмова, О. Богомазова та ін.

Відсутність чи обмеженість інформації про діяльність прославлених сьогодні українських авангардистів можна пояснити політичними обставинами, редакційною політикою видань стосовно культури та, зокрема, образотворчого мистецтва, які, врешті, залежали від загального питання — пріоритету традиціоналістського чи модерного дискурсу у середовищі української діаспори.

У Франції 1920–1950 років існувала велика кількість видань української еміграції: газети, тижневики, бюлетені, календарі тощо. Для їхніх редакцій питання політичної боротьби та згуртування прихильників-читачів були найголовнішими. Розглядалися політичні течії, критикувалися опоненти, висвітлювалися міжнародні події. Відповідно, наступними за важливістю темами були соціальні, історичні, включно з розвідками історичної спадщини. Стосовно культури редакційна політика видань була різною — від повного нехтування до використання її як інструменту впливу. Відповідно, питання авангардизму у візуальному мистецтві було далеко не у пріоритеті. Разом із тим, ставлення дописувачів до модернізації суспільства, культури, проявів авангарду може бути реконструйоване з окремих фрагментів текстів, зіставлень чи навіть з фактів підкресленого уникнення відповідної інформації.

Редакції емігрантських видань хоч і намагалися впливати на аудиторію, але мали постійно враховувати настрої спільнот читачів, які їх передплачували. Таким чином, думки, висловлені дописувачами, у загальних рисах були притаманні й суспільній думці української діаспори. Відповідно, це стосувалося не лише політики — увага до питань культури чи, навпаки, відсутність відповідних матеріалів на сторінках газет — ознака того, чи важливою вважалася така інформація серед широкого загалу емігрантів.

Українська преса у Франції між Першою та Другою світовими війнами відображає не лише культурно-національні прагнення діаспори, а й її зв'язок із загальноєвропейським політичним й культурним життям. Проте цей зв'язок виявився нелінійним і складним, супроводжувався певним рівнем відторгнення й критики модерністських експериментів у мистецтві з боку значної частини емігрантського інтелектуального середовища. Інноваційні підходи до форми художнього вислову нерідко сприймалися з підозрою. Зміни у ставленні до модернізму та авангарду починають простежуватися лише з 1950-х років.

Щодо розгляду історії преси української діаспори у Франції важливими є праці М. Тимошика і М. Небелюка. Естетичні пріоритети редакцій емігрантської преси є ледь згаданими у дослідженнях, проте вони важливі для розуміння процесів, що відбувалися в художньому житті української діаспори у 1920-х — 1950-х роках у Парижі. У пропонованій статті вперше аналізується і порівнюється ставлення до культури, естетики модернізму та авангардизму з боку редакцій різних українських емігрантських видань. Були опрацьовані першоджерела — газети, тижневики, бюлетені, календарі, внутрішня кореспонденція редакцій, що зберігається в архівах України, Франції та приватних колекціях.

**Метою статті** є виявлення системи естетичних пріоритетів та шкали критичних оцінок, що формувалися у провідних українських періодичних виданнях Франції впродовж 1920-х — 1950-х років: «Тризуб», «Українські вісти», «Українське слово», — а також аналіз соціокультурних причин несвоечасного сприйняття спільнотою української діаспори модерністських художніх практик внаслідок залежності від традиціоналістського чи модерного дискурсів.

Для реалізації цієї мети поставлені *завдання*: системно проаналізувати текстові матеріали впливових періодичних видань «Тризуб», «Українські вісти», «Українське слово»; реконструювати характер критичних оцінок модерністських творів; окреслити домінанти культурно-естетичного коду, сформованого у періодичній пресі, як відображення редакційної політики й панівних політичних та соціокультурних пріоритетів, поширених в українській емігрантській спільноті, а також серед читачів означених видань. Цей підхід дозволяє виявити зміст складного діалогу між традиційністю та інноваціями, що характеризував художнє життя української діаспори.

**Методологія дослідження** базується на комплексному опрацюванні архівних публікацій та критичних статей, що відображають як офіційні позиції редакцій, так і реакції культурних середовищ у контексті політичних та соціокультурних реалій. Порівняльний аналіз висвітлює, яким чином українська емігрантська преса конструювала ідентичність, керуючись підходами, що часто протиставляли модерністські експерименти консервативним традиціям, демонструючи напругу й протиріччя культурних трансформацій у 1920-х — 1950-х роках ХХ століття.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Необхідність вибору між традиціоналістським та модерним дискурсами у культурі стала для української еміграції 1920-х — 1950-х років важливим аспектом самовизначення, основою формування світоглядних позицій та фактором повсякденного життя. Для більшості емігрантів, які опинилися у країнах із більш модернізованим суспільством, ця тема стала роздоріжжям між збереженням єдності й ідентичності на засадах традиціоналізму і загрозою повної асиміляції серед інших народів. Третій, теоретично можливий шлях — процес збереження ідентичності та одночасної модернізації — виглядав в умовах еміграції вкрай утопічно, але саме в цьому адаптаційному напрямку рухались деякі діячі української модерної політики та культури, зокрема художники-авангардисти.

Слід описати традиціоналістський та модерний дискурси у граничному вираженні, зауваживши, що на практиці, у чистому представленні, вони майже ніде не були впроваджені. На сторінках видань «Тризуб», «Українські вісти», «Українське слово» можна знайти лише схильність до відповідних ідеалів.

Традиціоналістський дискурс у культурі репрезентує систему ідей, що апелює до концепту спадковості, метаісторичної істини та нормативної стабільності. Він постулює традицію як трансцендентне джерело культурної легітимності, яке протистоїть крайнощам утопій модернізму та релятивізму постмодерного світогляду. У межах цього дискурсу традиція розглядається не як історичний анахронізм, а як вічна парадигма, що актуалізується в кожному культурному акті.

Ключовим елементом традиціоналістського мислення є критика ідеї прогресу як лінійного телеологічного процесу. Замість цього пропонується циклічна або сакральнорозцентрована модель історії, в якій автентичність культури визначається її здатністю зберігати зв'язок із первинними архетипами. Модерність трактується як епоха занепаду, що характеризується секуляризацією, естетичним нігілізмом та втратою духовної орієнтації.

Мистецтво, згідно з традиціоналістським підходом, має не автономний, а службовий характер: воно покликане не виражати суб'єктивні ідеї чи почуття митця, а репрезентувати універсальні символи, що ведуть до трансцендентного. Естетична практика розглядається як форма духовного служіння, а не як простір експерименту чи інновації.

У культурному полі це проявляється через відновлення канонічних форм, повернення до символічного мистецтва, релігійної чи народної іконографії, а також через риторику «повернення до витоків». Традиціоналістська позиція проявляється в естетиці, філософії, політиці, релігії, повсякденні, формуючи цілісну світоглядну систему, що прагне до реставрації сакрального порядку в умовах культурної ентропії, яка інколи значно впливає на представників діаспори.

На противагу цьому, особливо починаючи з другої половини XIX століття, у Європі набув сили модерний дискурс, що репрезентує епістемологічну та естетичну парадигму секуляризації, наукової революції та емансипативних процесів Нового часу. Він ґрунтується на ідеї автономного суб'єкта, раціонального поступу та відкритості до змін всіх культурних форм. У цьому контексті культура розглядається не як носій спадковості, а як динамічне поле інновацій, експерименту та критичного рефлексування.

Мистецтво в межах модерного дискурсу набуває статусу автономної практики і не зобов'язане репрезентувати сакральне чи універсальне. Воно стає простором суб'єктивного висловлювання, інтелектуального пошуку та формального експерименту. Естетичне не тотожне етичному; навпаки, воно часто функціонує як засіб проблематизації усталених норм, включно з естетичною категорією краси.

Таким чином, модерний дискурс не просто заперечує традиціоналістську модель — він пропонує альтернативну модель культури, в якій істина є процесуальною, а не апріорною, суб'єкт не наслідує, а конструює, культура постає як відкритий простір для множинних форм самовираження, критики й трансформації.

Громадянська війна в Російській імперії, боротьба за незалежність України створили різноманітні ворогуючі політичні табори, які після встановлення влади більшовиків опинилися у вимушеній еміграції. Одним з головних центрів перебування емігрантів з України у 1920–1930-х роках став Париж, де політичні сили продовжували свою діяльність. Важливою частиною їхнього буття стало видання політиками чи громадами власного друкованого слова. Навколо цих видань гуртувалися старі й нові прибічники, велася активна робота, публі-

кації стосувалися всіх сфер життя — від програмних статей до дрібних приватних об'яв. На шпальтах продовжувалася полеміка й запекла боротьба, здійснювався аналіз міжнародної політики, економіки, релігійного та соціального життя, друкувалися новини, статті з історичної тематики. У Парижі впродовж 1920–1930-х років видавалися тижневик «Тризуб», газета «Українські вісти», двотижневик «Незалежність», газета «Крути», а також такі видання, як «22 січня», «Господарський бюлетень», «Вояк», «Незалежність», «Відблиски думки», «Українська воля», «Вісник української громади у Франції», «Український робітник» та ін.

Поміж інших важливих європейських осередків, як-от Прага, Варшава, Краків, Бухарест, Відень, столиця Франції вирізнялася тим, що у ній від жовтня 1924 року перебував уряд Української Народної Республіки (УНР) у вигнанні. Головним виданням УНР з 1925 року став «Тризуб» — тижневик політики, культури, громадського життя та мистецтва, заснований за ініціативи Симона Петлюри.

Оскільки уряд УНР було визнано багатьма країнами, він, попри еміграцію, створював небезпеку у площині міжнародного права для більшовиків Москви та радянської України. Саме тому Кремль докладав наполегливих зусиль по знеславленню уряду УНР та персонально його голови С. Петлюри. Було задіяно весь спектр засобів боротьби як всередині України (окрім прямих переслідувань та агітації, практикувалися навіть спецзамовлення, наприклад фільм «П.К.П.» Г. Стабового студії ВУКФУ), так і на міжнародному рівні — фальсифікація історичних фактів для розпалювання ворожнечі між українцями та євреями й, врешті-решт, політичне вбивство С. Петлюри в Парижі у травні 1926 року агентом ОДПУ.

Одним із важливих засобів боротьби з українством в еміграції та ідеями уряду УНР була тактика дискредитації й просування ворожих ідей під виглядом патріотизму. Для цього у Парижі московськими більшовиками була створена організація «Союз українських громадян Франції» та газета «Українські вісти».

Взаємопоборювання ідейних платформ та дописувачів цих двох видань — від уряду УНР та більшовиків — складають яскраву сторінку в історії української емігрантської преси. «Тризуб» характеризувався «державницьким» стилем — вельми розлогим, послідовним, навіть академічним, поважним та стриманим, — який окреслював стратегічні горизонти дій, нехтуючи дрібницями та «популістською» тематикою. Він дуже відрізнявся від стилю газети «Українські вісти», де панували непристойна зневажливість до опонентів, емоційність, «популізм», практикувався друк сумнівної інформації без згадки про першоджерела, а також увага до другорядних, але цікавих для загалу тем заради просування більшовицьких ідеологем.

Ці два видання мали значний вплив не лише на україномовну діаспору — деякі статті супроводжувалися перекладами французькою. Тож роль згаданих видань у формуванні суспільної думки була відчутною, наслідки чого давалися взнаки набагато довше, ніж проіснували самі видання. Полеміка тих років породила величезну кількість сумнівної та досі неперевіреної інформації стосовно багатьох подій історії, політики та сформувала ставлення до певних напрямів у мистецтві.

Обидва видання друкували матеріали про культуру, зокрема художню. Проте вони послуговувалися у її висвітленні двома протилежними й ворогуючими політичними платформами. Відповідно, на друковані шпальти потрапляли різні художники, висвітлювалися різні виставки, що відображало не лише різні ідеологічні платформи, але й виразно демонструвало естетичні ідеали представників УНР та більшовицької України.

1933 року у Парижі з'явилося ще одне вельми впливове для українців діаспори видання — «Українське слово», що належало проводу Об'єднання українських націоналістів (ОУН).

До початку Другої світової війни воно наслідувало, в цілому, культурну політику «Тризуба», з тією різницею, що редакція «Слова» належала не уряду, а політичній партії, тобто не відчувала себе обтяженою загальнодержавними обов'язками. Програмні й політично виважені статті змінили особисті погляди дописувачів стосовно окремих аспектів культури. Після Другої світової війни газета «Українське слово» поступово наблизилася до модерного дискурсу та у діалозі з читачами сприяла соціокультурній трансформації української діаспори, скеровувала її до одночасного збереження національної ідентичності та відкритості до сучасності, тобто впроваджувала ідею поєднання традиціоналістського й модерного дискурсів.

Надалі розгляньмо політику видань «Тризуб», «Українські вісти» та «Українське слово».

«Тризуб» був одним з найважливіших періодичних видань української діаспори в Європі, яке формувало суспільну думку та естетичні вподобання. Згідно напису на першій сторінці, видання вважало себе «тижневиком політики, культури, громадського життя та мистецтва». Видавалося у Парижі з 1925-го по 1940 рік за загальною редакцією політичного діяча, публіциста, історика, педагога В'ячеслава Прокоповича та було тісно пов'язане з урядом УНР. Ініціатором створення «Тризуба» був Головний отаман УНР Симон Петлюра. «Перебуваючи 1924 року у Женеві, він детально обговорив зі своїми однодумцями — П. Чіжевським, В. Прокоповичем — завдання, програму, головні гасла часопису. Осідком вирішили обрати Париж, куди незабаром переїхав Петлюра», — пише М. Тимошик. «Тризуб» був «першим україномовним періодичним друкованим органом <...> й незабаром перетворився у своєрідний орієнтир для всієї української еміграційної преси» [21, с. 403].

Серед перших співробітників редакції зазначаються, окрім самого С. Петлюри, відомі політичні й громадські діячі — О. Саликівський, О. Лотоцький, М. Славінський, М. Левицький, В. Сальський, В. Королів, Є. Чикаленко та ін. Згодом до складу редакції увійшли: В. Дорошенко, О. Шульгін, Ю. Горліс-Горський, М. Ковальський, В. Заїкіна та ін. Як зазначає М. Тимошик, числа «Тризуба» можна було придбати на станціях метро в Парижі, на залізничних вокзалах, у деяких книгарнях, а також у США, Канаді, Чехословаччині, Польщі, Румунії, Німеччині та навіть, попри загрозу розстрілу, в радянській Україні. Редакція видавала окремі додатки декількома мовами та книги, заснувавши власну українську книгарню.

Видання надавало пріоритет висвітленню політичного і релігійного життя діаспори, міжнародної політики, науки та економіки. Разом із тим, у кожному номері, за рідкісним виключенням, містилися матеріали, присвячені культурі. Розподіл уваги дописувачів до різних «муз» був на користь літератури та кіно. Статті, присвячені театру, музичному й виконавчому мистецтву та професійній художній творчості, траплялися нечасто і містили не обговорення творів, а під кутом інституціонального погляду освітлювали події культурного життя діаспорян: як-от відкриття студії, організація художньої школи, влаштування виставки. Тому для аналізу естетичних уподобань редакції стосовно візуальної творчості краще звернутися до порівнянь та співставлень з оцінками нею літературних творів, щодо яких дописувачі створювали розлогі рецензії. І все ж у більшості текстів оцінка творів часто ґрунтувалася на речах, далеких від естетики, і мала радше політичне чи психологічне забарвлення.

Проте, редакція була відкрита до розгляду та аналізу новітнього візуального мистецтва, дописувачі висвітлювали найновіші напрямки модернізму у Європі та Франції, інформували про участь у європейських виставках художників-українців.

Наприклад, у третьому числі «Тризуба» у рецензії М. Шумицького «Міжнародна виставка декоративного мистецтва і модерної індустрії в Парижі» надано докладний опис однієї з найважливіших виставок, яка відбулася у 1925 році. Автор аналізує експозицію по розділах,

порушує питання стосовно того, що саме, з якого часу та за якими ознаками можна вважати модерним мистецтвом, що свідчило про обізнаність дописувача на дискусіях, які точилися у фаховому середовищі Парижа. Автор зі схвальністю висвітлює новітні течії: орфізм, кубізм, руризм. Проте у підсумку користується фактором психологічним: вони «для нас цікаві <...> поскільки це робиться щиро» [22, с. 18].

У другому числі «Тризуба» за підписом «О. Л. Т.-К.» надруковано рецензію на виставку «Осінній салон», в якій мистецтвознавчий аналіз межує з політичним оцінюванням. Автор вітає творчість Фуджити, Брака, Пікассо, а також Дерена і Бонара як художників, що «увільнились од впливів короткозорого, аморфного імпресіонізму що задовільнявся лише передачею даного моменту, вони використовували барву для відтворення незмінної форми» [18, с. 17]. Особливу увагу поміж інших автор приділяє Матіссу, Кісліngu, Ломбрі, Фіршу. З художників діаспори він схвалює роботу «Жінка, що сидить» С. Левітської, «що завоювала собі у Парижі репутацію високоталановитої та своєрідної малярки, а також полотно “Адам і Єва” Глуценка на якому позначилися непережиті впливи німецької школи», проте критикує з політичних міркувань, ніби забуваючи про мистецтвознавство, картину Д. Штеренберга: «полотно <...> великого диктатора червоного мистецтва в ССРСР, навело <...> дуже сумні думки що до сучасного стану і перспектив совітського мистецтва». На адресу інших художників автор знову виступає як мистецтвознавець і зауважує: «неприємно вражає тенденція до стислого наслідування, майже імітації. Картини під Коро, під Курбе, під Пікассо і під інших» [18, с. 17].

Прикладом соціокультурної оцінки розбудови української Студії пластичного мистецтва у Празі є стаття О. Білоусенко «Виставка праць студії пластичного мистецтва у Празі» 1925 року. Автор підкреслює важливість її заснування професором Д. Антоновичем, поіменно перелічує викладачів: І. Мірчук, С. Літов, Ф. Слюсаренко, С. Мако, І. Кулець, К. Стаховський, С. Тимошенко, — та згадує про 67 студентів: українців, чехів, росіян, білорусів, югославів, вірмен. У тексті згадується і закрита майстерня І. Мозалевського, який «перейшов до більшовиків і <...> час од часу каляє те гніздо, що недавно вважав його своїм...» [3, с. 21]. Сама виставка описана уважно й з деталями по розділах: згадані пейзажі Громницької, твори К. Антонович, М. Кричевського (син), Хмелюка — «є всі підстави сподіватися дуже добрих наслідків од розвитку цього молодого художника. Але найвидатніша річ цього відділу — жіночий портрет, витриманий в ясных тонах, роботи Вовка: цей твір наче освітлює собою все навкруги і сусідні роботи, самі по собі непогані, багато тратьють од цього ефектного сусідства. Треба згадати тут ще роботи П. Омельченка, Паливоди, Толстого, Бебутова, Зарицької, Яковлевої, Я. Фартуха, Цимбала — все це має на собі певні ознаки надій на майбутнє», — пише О. Білоусенко. Він завершує розповідь хвалою упорядникам виставки, які «унікали ефектів <...> не дали уступку стремлінням до ефекту моди».

У сьомому числі «Тризуба» за 1925 рік надруковано важливу редакційну статтю, що свідчить про відповідальний й системний підхід уряду УНР в екзилі до питань розвитку культури та усвідомлення її як засобу боротьби з більшовизмом: «Українська еміграція опинилася за межами батьківщини внаслідок збройної боротьби з окупантами України <...> українські емігранти перебувають на чужині хто п'ять, хто шість років <...> довелося звзвити асортимент способів політичної акції, який вживався на своїй землі [в Україні] і поширити асортимент способів культурної діяльності — в тому ж напрямі і в тій самій цілі допомоги батьківщині. <...> Більшовитські галасливі декрети що до українізації мають лише декларативне та рекламне значення, а на ділі національні наші культурні установи фактично позбавлені можливості не лише розвивати, але й виявляти свою діяльність. І в першу чергу це належить до установ наукових та до школи <...> немає книжки-підручника для науки, бібліоте-

чної книжки для читання. Такі обставини наклали на українську еміграцію завдання що до порятунку національної культури <...> і ці завдання виходять за межі свого звичайного суто культурного характеру, а набирає значення фактора політичного <...> [На чужині] постають українські школи, видавництва, товариства наукові та просвітні, установи культурно-національного значення» [19, с. 3–4]. Як бачимо, в тексті розглядаються дійсно важливі «стратегічні» завдання збереження й розбудови культури за межами України, але не йдеться про її модернізацію, що безпосередньо стосується сприйняття новітньої європейської культури та перспектив зв'язку з нею.

Разом із тим осучаснення емігрантського середовища відбувалося, і добре, що не кероване та не рекламоване як завдання від уряду на зразок планування в СРСР. Природний рух оновлення культури та її адаптації до європейських реалій утворював у індивідуальній творчості багатьох митців унікальні риси українського модерного мистецтва.

Наприклад, спостереження про співвідношення європейського та українсько-емігрантського модерних дискурсів 1930-х містяться у нарисі В. Романа «Українська поезія на вигнанні». На початку нарису автор наголошує «Трудно говорити зараз про українську поезію на еміграції. <...> тому, що наша боротьба з ворогом триває, в іншій формі, іншими методами, але існує <...> це є напруження, яке скінчиться тільки тоді, коли сама боротьба устане, коли ми будемо переможцями, а сьогодні ми переможені» [20, с. 9]. Автор згадує багатьох поетів-емігрантів: Є. Маланюка, Ю. Дарагана, Н. Левицьку, П. Тенянку, Б. Гомзіна, Укарашкевича, А. Павлюка, Падолиста, Осіку, М. Ковальського, Б. Лисянського, М. Обідного, Ю. Липу. Після аналізу та цитування чималої кількості відповідних строф, наголошується, що «...оправдати наші жертви, пролиту кров і пережиті муки, — може тільки дальша боротьба. І тому мілітаристичних дух в українській емігрантській поезії — є домінуючою ознакою, що відповідає тій епосі, яку переживаємо». Наприкінці нарису бачимо висновок про відмінність між європейським та українським дискурсами: «може комусь здається дивним, що, тоді як Європа після пережитих катаклізмів прагне миру, ми хочемо війни, боротьби. Так, ми хочемо миру, але не миру рабів, ми хочемо спокою, але не спокою смерті, а мир ми будемо мати тільки тоді, коли ми будемо переможцями» [20, с. 14].

Ставлення редакції «Трибуна» до процесів у мистецтві соціалістичної України можна дізнатися зі статті І. К. «Підступне отруєння української душі», що була опублікована у двох випусках — № 10 та № 12 за 1927 рік. «Ми хочемо вірити, що наш талановитий з природи нарід мусить давати талановитих мистців, навіть в тій задушливій атмосфері, в якій доводиться йому нидіти в цій смутній добі <...> перший доказ непохитній вірі ми знаходимо в безлічі тих нових письменницьких імен, що залітають в наше вухо “з вітром з України”. І Сосюра, і Качура, Підмогильний і Хвильовий, Терещенко і Косинка, Панч і Микитенко, Лебідь, Коряк, Вишня, Михаліченко, Валеріан (а тепер вже й емігрант) — Клим Поліщук, навіть Шевченко (правда, що — Іван) і сила інших <...> не менш як 150 авторів» [8, с. 7]. Проте надалі дописувач змінює тональність. Він згоден із критикою М. Чиркова, який вбачає, що Хвильовий продовжує російську течію в українському письменстві, що йде від А. Белого та А. Ремізова. Критикує Хвильового за те, що попри заклик «дайош Європу», припускає «великий вплив азійччини» як в образах так і в змісті. Але, як зазначає дописувач, останнє «крім радянців, нікому імпонувати не може». Сосюру дописувач теж критикує за близькість до російської традиції Блока та за оспівування революції й продовжує: оскільки «в совдепії основний закон життя: граб награблене, ото ж Хвильовий грабує Белого і Ремізова, Сосюра — Блока та Лермонтова, Микитенко — Хвильового, Качура — Хвильового, Винниченка, Васильченка, Стороженка. Або ж і всіх інших, кого пограбувати можна» [8, с. 13]. У другій частині тексту,

після докладного розгляду творів багатьох письменників та літературознавців — Гео Шкурупія, Г. Коляди, В. Поліщука, П. Панча, Є. Кас'яненка, згадки про Семенка та Л. Курбаса, — дописувач констатує: «чи ж справді всі оті писаки не розуміють, що вони роблять? Чи вони переписують оту пережовану вже московську гидь тому, що на неї мода <...> і здається нам, що принаймні велика більшість з тих "150 нових" являються жалюгідною офірою підступної окупантської руки <...> що цілком свідомо і навмисно плодить та викохує так званих новітніх революційних укр-письменників. Робиться це в порядку системи, що стремить до знищення нашої нації, викликаючи тими злочинними перами розтління душі нашого інтелігента <...> прищеплюючи йому розгнuzдану полову розпусту, окупант стремить відтягти думку всамперед од справ громадського й політичного порядку, одурманює його». Рецензент вбачає ознаки літературної халтури у засміченні мови суржилом, оспівуванні сексуальності й насилля, наслідуванні чужої мистецької традиції. І «ця халтура — найстрашніша зброя яку проти нашого народу висунув наш одвічний ворог. Вона страшніша за всіх отих „нет, не было и не будет“ <...> бо це справжня потаємна й довготривала отрута, котру нам <...> підсипають <...> прихвостні Леніна, якого вони вихваляють на кожному перехресті» [9, с. 20].

Отже, рецензія І. К. демонструє, що серед української емігрантської спільноти Парижа, яка складалася переважно з нещодавніх військових армії УНР, сприйняття мистецтва очікувано залежало від політичних чинників. Це відповідало загальній редакційній політиці «Тризуба» та уряду УНР в екзилі стосовно культури. Панував інструментальний, виважений підхід із розумінням важливості підтримки культури в широкому сенсі — науки, мистецтва, релігії, спорту, побуту, традицій як чинників збереження нації в умовах емігрантського життя та боротьби з окупацією України більшовиками. Віталися інституційні розбудови — нові заклади культури як прояв державницької політики, наприклад Академія наук та мистецькі студії у Празі, нові видавництва, школи та ін.

Ставлення до сучасного професійного мистецтва, до його новітніх модерністських форм та авангарду було більш суперечливим. Офіційної позиції стосовно модернізму не існувало, і кожен автор висловлювався на свій розсуд, що відповідало нормам демократичних дискусій. Загалом, віталися та висвітлювалися події європейського модернізму та авангарду й мистецтво української еміграції. Проте, автори, пов'язані з ворогом, комуністичною московською владою, або не згадувалися взагалі, або перебували під суцільною критикою. Складність полягала в тому, що більшість авторів-авангардистів були натхнені якраз революційними подіями. Не обов'язково комунізмом, як-от Куліш або Малевич, а самою енергією змін, руйнуванням застиглих обмежень, стрімким рухом до майбутнього. Це, звісно, суперечило стратегічному завданню збереження культури в умовах еміграції, коли національна ідентичність українців і без того ставала крихкою через посилення іноземних впливів. І хоча про консервацію культурних традицій тоді ніхто не писав, все ж до авангардизму ставилися з обережністю. Останнє вплинуло на селекцію висвітлення творчості окремих митців. Наприклад, на шпальтах видання не було інформації про діячів українського авангарду.

Протилежні політичні завдання вирішувала редакція видання «Українські вісти». Газета існувала з 1926-го по 1929 рік під головуванням Іллі Борщака як друкований орган советофільської організації «Союз українських громадян у Франції» (1925–1932). СУГУФ був утворений для впровадження плану більшовиків по боротьбі з легітимним та визнаним багатьма країнами урядом УНР. Керівництво організації СУГУФ впроваджувало радянські ідеї, намагалася згуртувати українців, які, живучи у Франції, ідеалізували більшовицьку Україну, засуджували уряд УНР, а також польську, румунську й словацьку окупацію українських територій.

Видання газети «Українські вісти» було важливою частиною цього більшовицького плану дій з дискредитації української патріотичної ідеї (націоналістичної ідеології) серед емігрантів та впливу на діячів культури й дипломатів Європи: публікація виключно позитивних новин з радянської України, емоційні репортажі страждань українців «під ярмом» польських чи румунських окупантів, безсоромні вигадки у бік УНР та С. Петлюри, як-от викриття їхньої «зради» з Ю. Пілсудським чи «докази» причетності С. Петлюри до єврейських погромів. «Деякі з текстів справляють враження ідеологічно шаблонних, формальних і є, очевидно, обробкою спущених із радянського посольства тез» [1, с. 179]. Важливе місце на шпальтах видання займали статті та стенограми виступів комуністів — одіозних очільників радянського уряду України, організаторів репресій й Голодомору. Досягненням редакції, а можливо й особисто головного редактора, було долучення до радянського нарративу відомих діячів Європи — Анрі Барбюса, Мадлен Маркс, Леона Базальжета, Енрі Тореса та ін. Інформація про їхні заяви протесту та організовані ними демонстрації постійно друкувалася у газеті. Фінансування «Українських вістей» здійснювалося з СРСР: «За даними французької поліції, навесні 1926 року Борщак особисто отримав перші й значні суми у приміщенні радянського посольства <...> Не маючи офіційно жодної власності й постійних прибутків, Борщак нарешті зміг жити на широку ногу» [1, с. 178].

Важливою частиною редакційної політики газети було впровадження «м'якої сили»: вже тоді культура свідомо використовувалася більшовиками для «обгортки» ідеологічних інвазій. Майже у кожному числі «Українських вістей» друкувалися рецензії на виставки, повідомлення про мистецьке життя у Франції та Україні. Час од часу друкувалися історичні розвідки І. Борщака стосовно діяльності українців у Франції в минулі століття — тексти, у яких автор унікав посилань на джерела при викладі сумнівних, але сенсаційних відкриттів, які й досі бентежать читачів (рубрика «Україна в Парижі»).

Серед усіх мистецтв найбільше уваги приділялося кіно (тексти Деслава, Довженка, Ветрова) та письменству (новій пролетарській літературі), трохи поступалося візуальне мистецтво. Утім, йому присвячувалося більше місця на шпальтах у порівнянні з іншими емігрантськими виданнями. Дописувачі пишались досягненнями художників та письменників пролетарського ренесансу в Україні: Блакитного, Хвильового, Бойчука, Седяра тощо.

Інтерв'ю з діячами культури та їхні твори друкувалися не лише у рубриці «Культура й мистецтво» — видання супроводжували малюнки й тексти Довженка, друкувалися твори Семенка, Вишні, Ірчана.

Серед художників-емігрантів найбільша увага приділялася М. Глуценку, що не дивно для виконавців волі Кремля, бо сьогодні ми, врешті, знаємо Глуценка як таємного агента радянської розвідки. Відповідно, ті, хто знав це раніше за нас, а, можливо, й залежав від нього, займалися підлабузництвом: «на виставі, де показані <...> акварелі, рисунки та кроки таких майстрів, як Пікассо, Утрильо, Матісс, Модільяні, Шагал і т. і., рисунки молодого ще артиста Глуценка можна визнати коли не найкращими, то принаймні значно цікавішими, більше свіжими», — писав І. Мозалевський [14, с. 4].

Естетичні пріоритети редакції поділялися на дві категорії. Згідно з першою, авангардна творчість потрібна як вітрина досягнень радянської України — це пролетарські письменники та художники АРМУ. Друга категорія мала протилежні за естетикою спрямування: це були особисті вподобання редактора з питань мистецтва Івана Мозалевського, учня Г. Нарбута, що полишив посаду професора у Студії пластичного мистецтва (Прага) та перейшов до співпраці із советофільською спільнотою у Парижі. Його смаки тяжіли до витонченої сецесії, до гурту художників «Мир искусства», і цим пояснюється присутність ілюстрацій, текстів та

рецензій, присвячених І. Білібіну, Ю. Лукомському, Г. Нарбуту, А. Середі, згадкам про К. Шероцького, М. Дорошенка, О. Мурашка, В. Замирайла, В. Кравченка, В. Скочиласа, С. Ліссіма, Б. Білінського та, звісно, про самого І. Мозалевського. Виставці російського гурту «Мир искусства» була навіть присвячена окрема рецензія [15, с. 4]. До вимушеної реакції на суспільну думку громади Парижа, щоб не залишитись осторонь, можна зарахувати появу статті про творчість улюбленця емігрантської спільноти, художника О. Грищенка — «справжнього українця у своїй творчості» [13].

Не забував редактор про полишену ним студію у Празі — за підписом «Бувший Пражак» він друкує текст, де з політичних, а швидше з особистих, замаскованих під політичні, мотивів зневажливо пише про своїх колишніх колег: «професори — бувші міністри, підміністри, радники, аташе та інші титуловані особи, з них дуже мало хто може стати корисним (навіть в майбутньому) для розвою українського мистецтва. Есерствуючи та есдекствуючи творці так званого “емігрантського мистецтва” — мистецтва без ґрунту, в повітрі» [12, с. 4]. Проте автор схвалює Касьяна (який повертається в Україну), Цимбала й Кричевського, «що не осоромив батька», та ще згадує декілька імен з тих, хто вирішив переїхати до соціалістичної України.

Таким чином, І. Мозалевський демонструє суто політичний підхід до оцінки не лише творчості, а ще й особистості художників. Так само як і при згадці творів відомого українського художника, очільника братства «Чорна біднота» та «Асоціації українських мистців» В. Палісадіва, який мешкав у Парижі, він безпідставно зазначає: «Жаль все ж за хлопцем, бо з нього міг би виробитись справжній артист, якби не шкідливий нахил до клерикальних словословій та мабуть і грошинят» [11, с. 4], що було справжнім наклепом та критикою його роботи з релігійною тематикою.

У редакційному інтерв'ю з М. Бойчуком, А. Тараном, В. Седляром, які дорогою до Італії відвідали Париж, міститься виклад авангардної естетики АРМУ з її пріоритетом ідеології та функціональності. Підхід, який, як зрозуміло з контексту, не заперечує й газета: «два завдання керують новим мистецтвом: ідеологічне — виховати масу, використавши для цього мистецтво, як певний, ідеологічний чинник; художньо-практичне — силами нових майстрів витворити новий побут» [6, с. 1].

Що стосується висвітлення інституційної розбудови українських мистецьких закладів, можна помітити у роботі редакції ту ж саму залежність від політичної доцільності. Ось два протилежних за ставленням приклади. Щодо Київського художнього інституту у радянській Україні — розлога й урочиста рецензія І. Врони у двох числах газети, № 34 та № 35 за 1927 рік, що закінчується повним визнанням підлеглості Росії, ніби написана у часи розквіту сталінських репресій: «загін майстрів, що випустив Художній Інститут <...> зможе розпочати <...> процес підвищення низької на Україні мистецької культури <...> а одержали вони підготовку чималу: порівнюючи з Москвою й Ленінградом <...> швидко здоганяє школа України культурою старших своїх сестер» [4, с. 2]. Стосовно ж організації мистецького життя у середовищі емігрантів Парижу бачимо протилежну поведінку редакції. Її характеризують зневажливі декілька фраз із боягузливою відсутністю підпису автора: «Рухливий старенький емігрант Полісадів створив все-таки скоро нову організацію з кількох малярів. Долучивши кількох аматорів театру, хорového співу та танців, створив він організацію, яка може й не здивує Париж своїми досягненнями, проте має свій льокаль, печатку та імпазантну назву — “Союзу українських мистців”, що продовжує мистецтво “доупадних часів”. Не виключено, що завдяки матеріальній підтримці католицьких кругів ця організація зможе проісну-

вати <...> але з огляду на несерйозний аматорський характер її, та католицький ухил, очевидно не зможе вона притягти до себе поважних художників» [79, с. 3].

Редакція газети «Українські вісти» не намагалася висвітлити процеси сучасного мистецтва Франції чи Європи. На її шпальтах не було матеріалів, присвячених зміні напрямів європейського мистецтва, що якраз на початку століття стрімко розвивалося й було декілька років одним з найцікавіших проявів діяльності людства. Імпресіонізм, постімпресіонізм, дивізіонізм, кубізм, орфізм, експресіонізм, дадаїзм, сюрреалізм та багато інших напрямків, якими так насичені модернізм й авангард, не привернули жодної уваги з боку «Українських вістей». Так само були обійдені їхні найважливіші представники (крім згадки про Пікассо, Модільяні та Матісса).

Отже, пріоритет політики над естетикою, а ідеологічних схем — над об'єктивною реальністю призводили до того, що газета уникала не лише сучасного мистецтва Європи. Редакція не цікавилася або зневажала митців, не підтриманих більшовиками як всередині України, так і серед української діаспори. Не було жодної інформації про існування уславлених сьогодні діячів українського авангарду — К. Малевича, В. Кандинського, О. Архипенка, В. Татліна, С. Делоне, М. Ларіонова, М. Вакера, І. Шевченка, В. Єрмилова, О. Богомазова, О. Екстер, Д. Бурлюка, В. Меллера, А. Петрицького та багатьох інших. У такий спосіб видання, яке намагалася бути сучаснішим за інші, провідником «передових ідей пролетаріату», само себе обмежило перебуванням на маргінесах мистецького розвитку. Сучасне мистецтво чи то дійсно не бачив, чи то не хотів бачити редактор І. Мозалевський, закоханий у Білібіна та «Мир искусства». Уникав реальності й головний редактор І. Борщак, занурений у мрії про розквіт української минулої слави під владою московських більшовиків.

Просування більшовицьких ідей на шпальтах газети «Українські вісти» за допомогою культури, висвітлення авангардної творчості митців «червоного пролетарського відродження», зокрема художників АРМУ, сприяло ототожненню авангарду й загалом модерного дискурсу з більшовизмом у свідомості представників української діаспори. Негативне ставлення більшості емігрантів до московського більшовизму переносилось і на прояви модернізму в мистецтві, що не сприяло позитивному ставленню до діяльності авангардистів не лише з окупованої України, а навіть до митців-авангардистів діаспори, наприклад О. Архипенка, В. Кандинського, О. Екстер, і врешті лише дискредитувало модерний дискурс загалом.

Трете видання, розглядом якого ми продовжуємо це дослідження, мало чи не найбільший та найдовший вплив на представників української діаспори всіх континентів. Це газета «Українське слово».

Редакційна політика «Українського слова» до Другої світової війни значно відрізнялася від подальших періодів існування газети, що пояснюється змінами емігрантської спільноти та деяких поглядів політичної сили, до яких належала газета. На цьому етапі редакція дотримувалася традиціоналістського дискурсу, що відповідало загальним тенденціям правих сил у політичному житті Європи 1930-х років.

Про ідейно-політичну генезу видання М. Тимошик як сучасник заснування газети пише: «Якщо заснований С. Петлюрою тижневий журнал “Тризуб” протягом всієї історії свого існування був речником і захисником ідей Української Народної Республіки, то “Українське слово” від початку стало неофіційним органом Проводу Об'єднання українських націоналістів — ОУН. Видавцем її до 1939 року був Український Народний Союз (УНС) [21, с. 408].

Вже на початку існування УНС «виявилась потреба власного пресового органу. Спочатку була думка відновити видання «Незалежності», заснованої інж. Сциборським. Однак <...> пам'ятного дня 19 грудня 1932 року <...> на пропозицію Ол. Бойкова приступили до

видання тижневика з назвою “Українське слово”. Перше число появилось 1 травня 1933 року <...> першим <...> редактором, його батьком і душею став Олександр Бойків», — і продовжує про те, що тижневик «дуже скоро став не тільки органом УНС, не тільки газетою українців Франції й усіх континентів, де жили українці, але й в першу чергу міцною й голосною, вільною трибуною поневоленої України <...> борців за її волю, за її місце під сонцем» [16, с. 43].

У 1933–1940-х роках «до редакційної роботи були причетні М. Сциборський, О. Ольжич, Чемеринський-Оршан, Демо-Довгопільський, Микола Чирський, О. Бойків, В. Мартинець, Є. Онацький, О. Грицай, М. Капустянський, Д. Андрієвський, М. Бажанський, М. Ніцкевич, Е. Ляхович, У. Самчук, М. Мухін, О. Павлюх-Гузарева, Т. Омельченко, П. Сагайдачний та ін.», — зазначає М. Небелюк [16, с. 44], тобто діячі, наближені до кола провідника ОУН А. Мельника. Головним редактором із 1934 року став В. Мартинець, а матеріали по культурі писав В. Січинський.

Загалом, газета «Українське слово» успадкувала погляди на культуру, розроблені в редакційних колах «Тризуба», але з меншою увагою до професійного мистецтва. Перш за все, це видання було політичним, орієнтованим на консолідацію українських громад, а роль митців у цих процесах майже не висвітлювалася у публікаціях, на відміну від «Тризуба».

Естетичні погляди редакції тих років можна реконструювати завдяки статті «На літературні теми» за підписом Ю. К.: «Красне письменство? — Так, але його краса не в формі. Його краса — це новий нечуваний для українців зміст — це його трагізм, конфлікт, боротьба, воля до могутності <...> а творець <...>хай буде міцний, смілий, хай бореться й творить нове життя. Для себе й для всіх земляків своїх. Тоді тільки наша література стане справді красною» [23, с. 3]. Цьому героїчному чину відповідали твори, що друкувалися на шпальтах видання, — Горліса-Горського, У. Самчука та ін. Отже, у 1930-х роках у питаннях культури редакція підтримувала традиціоналістський дискурс, знайомий читачам «Тризуба».

Статті чи рецензії з образотворчого мистецтва в ті роки не друкувалися, крім невеликих інформаційних нотаток із приводу виставок, концертів чи вистав. Наприклад, із повідомлення про VI виставку А.Н.У.М. у Львові дізнаємося, що у ній «беруть участь О. Архипенко, Н. Білецька, М. Бутович, О. Грищенко, В. Гаврилюк, А. Лец, С. Гординський, О. Кульчицька, О. Сорохтей, П. Ковжун, І. Іванець, С. Козак, М. Осінчук, Р. Сельський, О. Лятуринська, Я. Музикова, А. Перфецький та ін.» [17, с. 1].

Газета мала складну, інколи вкрай трагічну історію. Під час німецької окупації Франції паризьке видання було примусово закрито, друкарню знищено. Натомість декілька чисел видали інші журналісти, члени похідних груп ОУН — у Житомирі та Києві (1941) — О. Ольжич, І. Рогач, М. Олійник, О. Чемеринський та ін. Зауважмо, що тоді поміж багатьох авторів у газеті друкувалися твори письменників «пролетарського червоного відродження», яких раніше гостро критикували паризькі редакції «Українського слова» та «Тризуба». Існували й додатки до видання — «Література і мистецтво» під редагуванням М. Ситника, а пізніше — тижневик «Літаври» під редакцією О. Теліги, у якому працювали й «радянські» діячі культури, які залишилися у Києві під час німецької окупації. Виходили друком твори М. Хвильового, Д. Фальківського, Є. Плужника, Г. Епіка та ін. представників «червоного відродження». На початку 1942 року редакторів газети було розстріляно у Бабиному Яру.

Історія повоєнного видання «Українського слова» розпочалася у Західній Німеччині у таборах переміщених осіб, яких називали Ді-Пі (Displaced Persons). Ці люди через війну втратили домівку, були на примусовій праці чи зазнавали переслідувань. У 1948 році в одному з таборів, у Бомбергу, Іван Бойко відродив газету й видав 23 числа. Того ж року він пере-

їхав до Парижа, там газету очолив О. Штуль-Жданович. Всі роки видання зберігало ідейну близькість із проводом ОУН(м).

Після Другої світової війни газета суттєво змінилася, стала набагато відкритішою до західного модернізму та авангарду в усіх видах культури й мистецтва. Перекладалися праці сучасних філософів, наприклад Тойнбі. Друкувалися статті, присвячені виставкам чи творчості діячів культури Заходу, як-от Модільяні, Пікассо, Еліот, Гемінгвей, Кокто. З числа художників-емігрантів найбільша увага приділялася творчості Грищенка, Левицької, Кричевського, а згодом ще Хмелюка та Андрієнко-Нечитайла.

Попри зміну редактора, вибірковість існувала. Згадок про художників авангарду — Малевича, Кандинського, Дюшана та ін. — не з'являлося, так само не висвітлювалися такі явища, як дадаїзм чи сюрреалізм. Останнє можна пояснити через політичний профіль видання у поєднанні з обережністю редакторів до авангардних рухів, часто схильних до лівої ідеології та анархізму.

Водночас суттєво змінилося ставлення до пролетарської культури 1920–1930-х, до діячів українського авангарду, життя і творчість яких були переосмислені й «реабілітовані» в очах українських емігрантів — тим паче на тлі інформації про те, як більшовики нищили український авангард і розстрілювали діячів культури в Україні й на Соловках. Газета почала друкувати тексти Хвильового, Куліша, присвяти Підмогильному, Курбасу, Вишні, Довженку.

У публікаціях 1951 року знаходимо рядки про Архипенка, де ім'я скульптора згадується з великою повагою. З приводу необхідності відкриття української мистецької галереї дописувач констатує: «Париж має свої традиції [розвитку української культури]. Тут студіювали українські мистці. Тут вони завершували свої студії, що їх розпочали на рідних землях <...> наші митці дали тут свій вклад в розвиток модерного мистецтва Заходу. Згадаємо при цьому тільки найвизначніші прізвища: Архипенко, Андрієнко, Грищенко, Глущенко, Левицька, Хмелюк. Їх зріст і їх кар'єра були пов'язані з їх контактом з чужинним світом. Але часто вони входили в зв'язок з чужим і ворожим для нас світом і поривали з українцями. Вина в цьому їх, але й наша вина, бо коли чогось бракує у своїх, то слабші характером (але не слабші талантом) шукають цього у чужих. Проблема втрачання наших мистців — дуже болюча. Винні в цьому не лише особи. Коли хтось навіть залишився українцем, то його творчість не служить українцям, бо ж вона в європейських чи американських музеях, а там не будуть афішувати, що автор твору — українець. І творчість наших мистців замість бути амбасадором української справи, є поживою для чужинців, але без того, що б ми з цього мали. <...> з цих прикладів ясно випливає висновок про конечність заснування української мистецької галереї у Парижі, а при ній поважного архіву мистецтвознавства» [10, с. 3].

У 1956-му ім'я Архипенка знову з'являється на шпальтах «Українського слова», де цього разу повідомлялося про договір між головним редактором газети «Свобода» Лукою Мишугою, Українським Народним Союзом та «світової слави українським різьбярем О. Архипенком про видання його монументального твору — монографії, що матиме назву “Архипенко — пів сторіччя” <...> книга недвозначно встановлятиме ще досі часто нехтувану в світі українську національність п. Архипенка <...> вона без сумніву буде помітним українським вкладом у світову культуру» [2, с. 5].

І, нарешті, у 1957 році з'явилася дійсно велика стаття — «До 70-річчя О. Архипенка». Ось її основні тези, додані до традиційних привітань, опису присутніх та урочистостей: «Найбільшому сучасному українському митцеві Олександр Архипенку сповнилося 70 років, що відзначила українська громада у Нью Йорку окремою академією. Для нікого з нас немає найменшого сумніву, що світову славу міг здобути Архипенко тільки завдяки своєму пере-

буванню у вільному світі <...> водночас робив велетенську пропаганду Україні та її знедоленому народові <...> не допомагав тут, на чужині московському імперіалізові. Архипенко впровадив Україну в західний культурний світ, здобув їй належне місце. Справді, український нарід має чим пишатися і гордитись, має на кого покликатись, якщо мова про його вклад в світову культурну скарбницю. Відповідаючи на привітання, п. Архипенко говорив про божественість мистецтва і про свою любов до нього <...>, казав про щастя чути пісні рідного краю та гру на бандурі» [5, с. 3].

Власне, цією статтею було завершено довгий період уникнення у впливовому українському виданні тематики, пов'язаної з авангардом у візуальному мистецтві. Після 1960-х років з'являється дедалі більше публікацій, присвячених авангарду, модернізму та сучасному мистецтву, що свідчить про завершення традиціоналістського дискурсу і, відповідно, про більшу відкритість української діаспори до модернізації та інновацій.

**Висновки.** Дослідження культурної політики впливових українських емігрантських видань 1920-х — 1950-х років у Франції — «Тризуб», «Українські вісти» та «Українське слово» — засвідчує динамічну, неоднозначну й багатогранну природу ідеалів культури, поширених у середовищі діаспори. Системний аналіз текстових матеріалів дозволив реконструювати модель культурної ідентичності, сформовану через протиставлення традиції та модерності, що відповідало складним соціополітичним та ідеологічним викликам доби.

Одним із головних результатів було виявлення пріоритету традиціоналістського дискурсу як засобу збереження спадщини та стабільності в умовах еміграції, коли культура розцінювалася як фактор національної консолідації. Водночас модерний дискурс, асоційований з більшовизмом та окупацією України, залишався маргіналізованим (а в окремих виданнях — ідейно дискредитованим) чи ставав предметом критики, що спричинило несвоечасність його рецепції спільнотою. Така динаміка прямо відобразилася у редакційній політиці, що призводило до вибіркової уваги стосовно творчості митців, особливо представників авангарду.

У дослідженні надано уточнення впливу політичних чинників на культурну репрезентацію, що посилювало ідеологічну фрагментацію мистецьких уявлень у середовищі еміграції. Встановлено, що особливості редакційного менеджменту й соціальної орієнтації аудиторії визначали не лише тематичний спектр і тон публікацій, а й стратегії культурної легітимації. Відтак, преса функціонувала не просто як інформаційний канал, а була активним агентом виробництва й трансформації культурних сенсів.

Розгляд, порівняння та аналіз текстових матеріалів, присвячених культурі у контексті політичних та соціокультурних процесів 1920-х — 1950-х років, у межах визначених завдань дозволив:

- окреслити роль преси як агента конструювання колективної ідентичності української діаспори;
- еконструювати характер критичних оцінок модерністських творів та визначити, що традиціоналістський дискурс, базуючись на концептах спадкової та культурної стабільності, домінував у редакційних матеріалах і сформував цілісну картину культурних уявлень емігрантської спільноти;
- розглянути ідеологічну боротьбу та політичні контексти (як-от важливість національної консолідації та опір більшовицькій пропаганді) та виявити причини схильності до традиціоналістського дискурсу, який зумовив відсутність, у певний період, на шпальтах газет інформації про український модернізм та авангард;

– виявити зміну у ставленні до модерного дискурсу, починаючи з 1950-х років, і спроби поєднання традиціоналістського й модерного дискурсів у редакційній політиці «Українського слова» стосовно культурних процесів.

Ці результати розширюють наукове бачення не лише історії українського емігрантського мистецтва, а й більш загальних процесів культурного й ідентифікаційного становлення сучасної діаспори. Дослідження систематизує естетичні пріоритети періодичних видань, показує перспективи для подальшого аналізу діалогічності культури еміграції, ролі політики у формуванні мистецьких наративів та їхнього впливу на сучасну українську культурну ідентичність.

Указані результати також демонструють протиріччя між потребою в культурній спадковості й необхідністю відкритості до інновацій, що й досі є актуальним викликом для дослідницьких та культурних практик, особливо в умовах нинішніх еміграційних потоків і глобальних трансформацій.

### Література

1. Адауров В. «Переставляючи слова у століттях»: інтелектуальна біографія Ілька Борщака. Львів : УКУ, 2024. 540 с.
2. Англомова монографія про Архипенка: Заповіт Луки Мишути [з газети «Свобода»]. *Українське слово*. 1956. 21 жовтня. № 780. С. 5.
3. Білоусенко О. Виставка праць студії пластичного мистецтва у Празі. *Тризуб*. 1925. № 5. С. 20–22.
4. Врона І. Свято мистецької радянської культури (Випуск Київського художнього інституту). *Українські вісти*. 1927. № 35. С. 2.
5. До 70-річчя О. Архипенка. *Українське слово*. 1957. 23 червня. № 815. С. 3.
6. Зв'язок українського мистецтва з Францією (розмова з професорами М. Бойчуком, А. Тараном, В. Седляром). *Українські вісти*. 1927. № 18. С. 1.
7. З українського мистецького життя в Парижі. *Українські вісти*. 1929. № 89. С. 3.
8. І. К. Підступне отруєння української душі. *Тризуб*. 1927. № 10 (68). С. 7–13.
9. І. К. Підступне отруєння української душі. *Тризуб*. 1927. № 12 (70). С. 14–20.
10. Кульчицький Ю. За українську мистецьку галерею в Парижі. *Українське слово*. 1951. 21 жовтня. № 519. С. 3.
11. Мозалевський І. Артисти-українці на парижських осінніх виставках. *Українські вісти*. 1926. № 13. С. 4.
12. Мозалевський І. Молоді українські артисти в Чехословаччині. *Українські вісти*. 1926. № 8. С. 4.
13. Мозалевський І. Артист-маляр Грищенко. *Українські вісти*. 1927. № 18. С. 4.
14. Мозалевський І. Колективна вистава в галереї «Кампань-Прем'єр»: артист-маляр М. Глущенко. *Українські вісти*. 1927. № 28. С. 4.
15. Мозалевський І. Мір мистецтв. *Українські вісти*. 1927. № 35. С. 4.
16. Небелюк М. Під чужими прапорами. Paris : PIUF ; Lyon : SCIP, 1951. 208 с.
17. [Оголошення]. *Українське слово*. 1936. № 186. С. 1.
18. О. Л. Т.-К. Осінній салон. *Тризуб*. 1925. № 2. С. 16–17.
19. Редакція. Культурно-національна праця еміграції. *Тризуб*. 1925. № 7. С. 3–5.
20. Романа В. Українська поезія на вигнанні: нарис. *Тризуб*. 1927. № 5 (63). С. 9–14.
21. Тимошик М. Історія видавничої справи : підручник. 2-ге вид., виправлене. Київ : Наша культура і наука, 2007. 496 с.

22. Шумицький М. Міжнародна виставка декоративного мистецтва і модерної індустрії в Парижі. *Триzub*. 1925. № 3. С. 13–18.

23. Ю. К. На літературні теми. *Українське слово*. 1935. № 104. С. 3.

## References

1. Adaurov, V. (2024). *“Perestavliaiuchy slova u stolittiakh”*: intelektualna biohrafia Ilka Borshchaka [“Rearranging Words Across Centuries”: An Intellectual Biography of Ilko Borshchak]. Lviv: Ukrainian Catholic University [in Ukrainian].
2. Anhlomovna monohrafia pro Arkhypenka: Zapovit Luky Myshuhy [z hazety “Svoboda”] [An English-Language Monograph on Archipenko: The Testament of Luka Myshuga]. (1956, October 21). *Ukrainske slovo*, 780, 5 [in Ukrainian].
3. Bilousenko, O. (1925). Vystavka prats studii plastychnoho mystetstva u Prazi [Exhibition of Works by the Studio of Plastic Arts in Prague]. *Tryzub*, 5, 20–22 [in Ukrainian].
4. Vrona, I. (1927). Sviato mystetskoi radianskoi kultury (Vypusk Kyivskoho khudozhnoho instytutu) [Celebration of Soviet Artistic Culture (Graduation of the Kyiv Art Institute)]. *Ukrainski visti*, 35, 2 [in Ukrainian].
5. Do 70-richchia O. Arkhypenka [On the 70th Anniversary of O. Archipenko]. (1957, June 23). *Ukrainske slovo*, 815, 3 [in Ukrainian].
6. Zviazok ukrainskoho mystetstva z Frantsiieiu (rozmova z profesoramy M. Boichukom, A. Taranom, V. Sedliarem) [The Connection of Ukrainian Art with France]. (1927). *Ukrainski visti*, 18, 1 [in Ukrainian].
7. Z ukrainskoho mystetskoho zhyttia v Paryzhi [From Ukrainian Artistic Life in Paris]. (1929). *Ukrainski visti*, 89, 3 [in Ukrainian].
8. I. K. (1927). Pidstupne otruiennia ukrainskoi dushi [Insidious Poisoning of the Ukrainian Soul]. *Tryzub*, 10(68), 7–13 [in Ukrainian].
9. I. K. (1927). Pidstupne otruiennia ukrainskoi dushi (prodovzhennia) [Insidious Poisoning of the Ukrainian Soul (Continuation)]. *Tryzub*, 12(70), 14–20 [in Ukrainian].
10. Kulchytskyi, Yu. (1951, October 21). Za ukrainsku mystetsku halereiu v Paryzhi [For a Ukrainian Art Gallery in Paris]. *Ukrainske slovo*, 519, 3 [in Ukrainian].
11. Mozalevskyi, I. (1926). Artysty-ukraintsi na paryzkikh osinnikh vystavkakh [Ukrainian Artists at the Paris Autumn Exhibitions]. *Ukrainski visti*, 13, 4 [in Ukrainian].
12. Mozalevskyi, I. (1926). Molodi ukrainski artysty v Chekhoslovachchyni [Young Ukrainian Artists in Czechoslovakia]. *Ukrainski visti*, 8, 4 [in Ukrainian].
13. Mozalevskyi, I. (1927). Artyst-maliar Hryshchenko [Painter Hryshchenko]. *Ukrainski visti*, 18, 4 [in Ukrainian].
14. Mozalevskyi, I. (1927). Kolektyvna vystava v halerei “Kampan-Premier”: artyst-maliar M. Hlushchenko [Group Exhibition at the “Campagne-Première” Gallery: Painter M. Hlushchenko]. *Ukrainski visti*, 28, 4 [in Ukrainian].
15. Mozalevskyi, I. (1927). Mir mystetstv [World of Arts]. *Ukrainski visti*, 35, 4 [in Ukrainian].
16. Nebeliuk, M. (1951). *Pid chuzhymy praporamy* [Under Foreign Flags]. Paris: PIUF; Lyon: SCIP [in Ukrainian].
17. Oholoshennia [Announcement]. (1936). *Ukrainske slovo*, 186, 1 [in Ukrainian].
18. O. L. T.-K. (1925). Osinnii salon [Autumn Salon]. *Tryzub*, 2, 16–17 [in Ukrainian].
19. Editorial Board. (1925). Kulturno-natsionalna pratsia emihratsii [Cultural and National Work of the Emigration]. *Tryzub*, 7, 3–5 [in Ukrainian].

20. Romana, V. (1927). *Ukrainska poeziia na vyhnanni: narys* [Ukrainian Poetry in Exile: An Essay]. *Tryzub*, 5(63), 9–14 [in Ukrainian].
21. Tymoshyk, M. (2007). *Istoriia vydavnychoi spravy* (2nd ed., rev.) [History of Publishing]. Kyiv: Nasha kultura i nauka [in Ukrainian].
22. Shumytskyi, M. (1925). *Mizhnarodna vystavka dekoratyvnoho mystetstva i modernoi industrii v Paryzhi* [International Exhibition of Decorative Arts and Modern Industry in Paris]. *Tryzub*, 3, 13–18 [in Ukrainian].
23. Yu. K. (1935). *Na literaturni temy* [On Literary Topics]. *Ukrainske slovo*, 104, 3 [in Ukrainian].

Glib Vyshelevsky

### THE EDITORIAL CULTURAL POLICY OF PARISIAN ÉMIGRÉ PUBLICATIONS IN THE 1920S–1950s: *TRYZUB, UKRAINSKI VISTI, UKRAINSKE SLOVO*

**Abstract.** The article examines the cultural policy of the main Ukrainian émigré periodicals in France from the 1920s to the 1950s, focusing on the editorial strategies of *Tryzub*, *Ukrainian News*, and *Ukrainian Word* in representing art and cultural identity. It analyses the dynamics of the dialogue between traditionalist and modernist discourses in the assessment of artistic modernism, and outlines the political and cultural polarisation within the diaspora. This largely shaped the criteria for covering artistic phenomena and led to selectivity in the presentation of innovative artistic trends.

The article argues that the cultural policy of Ukrainian emigrant publications was not only an instrument for preserving national identity. It was also a factor in the creation of a new system of values and artistic codes in response to global transformations in the European and Soviet contexts. The noticeable influence of editorial policies on collective memory and the formation of cultural and historical narratives of the diaspora can be traced in the ways modernism and the avant-garde were received. Also, in the resistance to political and cultural assimilation.

Based on archival sources, comparative analysis of publications, and political and sociocultural contexts, it has been found that the integration of modern artistic experience was gradual and ambiguous. It was often accompanied by ideological controversy and the reduction of innovation to political unreliability. The relevance of rethinking the forms and strategies of presenting culture in the context of new waves of migration due to the Russian-Ukrainian war is highlighted. Radical experiments by artists are no less important than the preservation of cultural heritage. The negative experience of one-sided coverage of cultural processes that existed during the 1920s and 1930s reminds us of the importance of supporting the entire spectrum of cultural life.

**Keywords:** Ukrainian emigration, traditionalism, modernism, avant-garde, editorial policy, 20th-century art, cultural identity, *Tryzub*, *Ukrainski Visti*, *Ukrainske Slovo*.