

Iryna Matiash

<https://orcid.org/0000-0002-7565-1866>

Instytut Historii Ukrainy Narodowej Akademii Nauk Ukrainy w Kijowie

Studium Europy Wschodniej Uniwersytetu Warszawskiego

Sowiecka kultura wobec rozprzestrzeniania kultury ukraińskiej w świecie w latach dwudziestych XX wieku jako narzędzie wojny przeciwko tożsamości ukraińskiej

Zarys treści: W artykule przeanalizowano formy reprezentacji kultury ukraińskiej w obcych krajach w latach dwudziestych XX w. Barię wejścia kultury ukraińskiej na światowy rynek sztuki była kontrola sowiecka, dążąca do pozbawienia kultury ukraińskiej cech i tradycji narodowych, narzucająca kulturze ukraińskiej nowe wartości państwa totalitarnego ZSRR. Do głównych narzędzi tej kontroli należały: regulowanie kontaktów artystów ukraińskich z zagranicą, łączenie promocji kultury ukraińskiej z promocją kultury rosyjskiej oraz nadzór sowieckich misji dyplomatycznych nad wyjazdami ludzi kultury z Ukrainy. Tak toczyła się ukryta wojna z tożsamością ukraińską, która na początku lat trzydziestych przybrała formę otwartego terroru wobec inteligencji ukraińskiej.

Outline of content: The article analyses the forms of representation of Ukrainian culture in foreign countries in the 1920s. A barrier to the entry of Ukrainian culture into the world art market was Soviet control, the aim of which was to eliminate the national features of Ukrainian culture to erode it in the new values of the totalitarian state. The main tools of this control were regulating the contacts of Ukrainian artists with foreign countries, combining the promotion of Ukrainian culture with the promotion of Russian culture, and supervising Soviet diplomatic missions over the departures of Ukrainian cultural figures. This is how the hidden war against the Ukrainian identity was fought, which in the early 1930s took the form of open terror against the Ukrainian intelligentsia.

Słowa kluczowe: nadzór nad kontaktami artystów ukraińskich z zagranicą, propaganda sowiecka, kultura ukraińska lat dwudziestych XX w.

Keywords: supervision of contacts of Ukrainian artists with foreign countries, Soviet propaganda, Ukrainian culture of the 1920s

Wprowadzenie

24 lutego 2022 r. Rosja rozpoczęła zakrojoną na szeroką skalę inwazję na Ukrainę, nazywając wojnę z niepodległym państwem „operacją specjalną”, a bombardowanie nastawionych pokojowo miast i wsi przy użyciu wszelkiego rodzaju broni – „denazyfikacją” Ukraińców. Pociski i bomby uderzyły w teatry, uniwersytety, szkoły, muzea, biblioteki, archiwa i szpitale... W maniackim pragnieniu zniszczenia ukraińskiej historii i kultury oraz odmówienia Ukraińcom prawa do tożsamości narodowej rosyjski przywódca Władimir Putin oparł się na pseudohistorycznych koncepcjach i publicznie wyrażał żal z powodu rozpadu Związku Sowieckiego. Swoimi zbrodnymi rozkazami celowo wskrzesił rozpoczętą w czasach sowieckich wojnę z tożsamością ukraińską. Wtedy świadomość narodowa Ukraińców przeszkadzała bolszewikom w promowaniu ich ideologii. W okresie przynależenia Ukrainy do imperium sowieckiego wojna przybierała także formy otwarte (poprzez czerwony terror, zniewolenie, głód, naciski, deportacje, izolację) i tajne (za pomocą „regulacji” rozwoju kultury ukraińskiej, poprzez sowiecką propagandę). I o ile formom otwartym udawało się nieraz przeciwstawić, to tajna wojna do pewnego stopnia osiągnęła swój cel.

Ukraińska Socjalistyczna Republika Radziecka (Ukraińska SRR, USRR)¹ weszła w skład Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich wraz z Rosyjską FSRR, Białoruską SRR i Zakaukaską FSRR 30 grudnia 1922 r., podpisując odpowiednią deklarację i porozumienie podczas I Zjazdu Rad ZSRR w Moskwie. Dokumenty te zostały wprowadzone w życie jako Konstytucja ZSRR na posiedzeniu Centralnego Komitetu Wykonawczego ZSRR 6 lipca 1923 r. O powstaniu nowego państwa i rozpoczęciu pracy jego najwyższych władz i kierownictwa Prezydium Centralnego Komitetu Wykonawczego ZSRR poinformowało narody i rządy świata 13 lipca 1923 r.

Od kwietnia 1923 r. w ZSRR, zgodnie z decyzją XII Zjazdu Komunistycznej Partii Rosji (bolszewików), rozpoczęła się kampania korienizacji. Dyrektor Ukraińskiego Instytutu Badawczego Uniwersytetu Harvarda Serhij Płochij nazwał politykę korienizacji „rozwiązaniem tymczasowym”, które przywiązywało „szczególną wagę do politycznego włączenia do komunistycznego systemu rządów nierosyjskich peryferii, a także wsparcia i rozwoju lokalnych kultur”². Jej istotę władze deklarowały jako promowanie rozwoju języków narodowych i nadawanie im statusu urzędowego, szkolenie przedstawicieli narodowości tytularnej republik do włączania ich w lokalne przywództwo, wspieranie kultur narodowych przez centralne organy państwowe oraz tworzenie warunków do rozwoju kulturalnego rdzennych

¹ „Komunistyczny podmiot państwowy obejmujący ziemie centralnej i wschodniej Ukrainy” (S. Płochij), republika ZSRR: Ukraińska Socjalistyczna Republika Radziecka – od 10 marca 1919 do 30 stycznia 1937 r., Ukraińska Radziecka Socjalistyczna Republika – od 30 stycznia 1937 do 24 sierpnia 1991 r.

² С. Пlochий, *Брама Європи. Історія України від скіфських воєн до незалежності*, (пер. Р. Клочко), Харків 2016, с. 299.

ludności. W ten sposób bolszewicy starali się przekonać nierosyjską ludność republik o nienaruszalności jej praw do samorządu oraz języka i kultury narodowej, skłonić ją do bezwarunkowego zaufania do bolszewickich przywódców, zyskać poparcie dla wzmocnienia bazy społecznej, a jednocześnie uformować „rodzimą elitę komunistyczną w liczbie wystarczającej do zapewnienia stabilności reżimu bolszewickiego”³, a także pokazać przykład rozwiązania kwestii narodowej ludom kolonialnym. Według profesora Uniwersytetu Harvarda Terry’ego Martina była to „polityka zrównania narodowego”, mająca na celu zapobieżenie niebezpieczeństwu nacjonalizmu wśród ludów nierosyjskich, które doznały ucisku kolonialnego w ramach starego reżimu. Polityka ta zapewniała wsparcie dla „form narodowych, które nie będą kolidować z jednolitym scentralizowanym systemem państwowym: jednostki narodowo-terytorialne, języki narodowe, personel narodowy i kultury narodowe”⁴. Wśród uwarunkowań, które skłoniły kierownictwo ZSRR do podjęcia polityki korienizacji, badacz wymienia w szczególności motywy polityczne („strategia neutralizacji nacjonalizmu poprzez ustanowienie tzw. form narodowych”), dążenie do przyspieszenia modernizacji byłego Imperium Rosyjskiego, co zrealizowało się w industrializacji, urbanizacji, sekularyzacji, podniesieniu poziomu edukacji, przewyciężeniu analfabetyzmu, urzeczywistnieniu terytorialnej koncepcji narodowościowej oraz czynnika geopolitycznego, gdyż poza granicami ZSRR („Imperium zrównania narodowego”/„Affirmative Action Empire”) istniały społeczności związane z mieszkańcami tego nowego państwa, w szczególności Ukraińcami i Białorusinami w Rzeczypospolitej⁵, Ukraińcami w Rumunii, Czechosłowacji, a także emigrantami w Kanadzie, USA i innych krajach.

Realizacji polityki korienizacji, wraz z deklarowanym wspieraniem rozwoju kultur narodowych, towarzyszyło wprowadzenie ideologicznych postulatów we wszystkie sfery życia społeczeństwa. Właśnie kultura dysponowała różnymi narzędziami „przebudowy” światopoglądu społeczeństwa, unifikacji życia kulturalnego i zaszczepiania ideologii proletariackiej⁶. Za pomocą kina, sztuk wizualnych, „artystycznych słów” i muzyki sowieccy ideolodzy zaczęli popularyzować hasła polityczne, wpływać na świadomość publiczną w kraju i przekazywać idee „nowego świata” europejskiej opinii publicznej. Proces „duchowej przemiany społeczeństwa na gruncie kultury socjalistycznej”, mający na celu zbudowanie bezklasowego społeczeństwa socjalistycznego i wychowanie „nowego człowieka” – „budowniczego komunizmu”, został określony jako „rewolucja kulturalna”⁷. W tych warunkach

³ *Ibidem*, c. 300.

⁴ М. Тері, *Імперія національного вирівнювання. Нації та націоналізм у Радянському Союзі (1923–1939 роки)*, Київ 2013, c. 16, 26, 172.

⁵ *Ibidem*, c. 172.

⁶ М. Попович, *XX Червоне століття*, Київ 2007, c. 17.

⁷ Termin „rewolucja kulturalna” został wprowadzony przez Włodzimierza Lenina w artykule *О współpracy* w styczniu 1923 r. Zob. В. Ленін, *Про кооперацію*, в: *Повне зібрання творів (ПЗТ) у 55 т.*, т. 38, Київ 1970–1975, c. 194.

literatura i sztuka opanowywały twórczą metodę monumentalnego realizmu, poszukiwały nowych form autoekspresji, przybliżając sztukę proletariacką w celu stworzenia nowego, proletariackiego światopoglądu. Według trafnej uwagi amerykańskiego historyka i politologa, profesora Akademii Kijowsko-Mohylańskiej, Jamesa E. Mace'a, bolszewicy „artyści porewolucyjni byli demiurgami”, którzy tworzyli dla nas zupełnie nowy kulturowy świat sztuki⁸.

W tym czasie w USRR pojawiły się stowarzyszenia literackie skupione na „tworzeniu zjednoczonej międzynarodowej kultury komunistycznej... i szerzeniu ideologii komunistycznej” (Związek Pisarzy Chłopskich „Pług”, Związek Pisarzy Proletariackich „Hart”), o orientacji modernistycznej [Stowarzyszenie Panfuturystów („Aspanfoot”), Awangarda, Nowe Pokolenie] i inne. Powołano również Towarzystwo Muzyczne im. Mykoły Leontowicza, które rozpoczęło wydawanie pisma „Muzyka” (redaktor naczelny Pylyp Kozycycki). Przy kijowskim warsztacie kompozytorów Towarzystwa dla Nauczania i Propagandy Innowacji Gatunkowych i Stylowych Światowej Muzyki Akademickiej została założona Asocjacja Muzyki Współczesnej, kierowana przez Borysa Latoszyńskiego. Zarządzanie kulturą i sztuką w USRR powierzono Ludowemu Komisariatowi Edukacji USRR, na którego czele stanął Ołeksandr Szumski – zwolennik ukrainizacji, integralnej części polityki korenizacji w USRR. Artystów ukraińskich zainspirowanych ukrainizacją łączyła chęć stworzenia nowej ukraińskiej kultury i pokazania jej światu. Warunkiem wejścia ich twórczości na arenę światową były jasno określony temat proletariacki i nastawienie na propagowanie sowieckich wartości.

Z historiografii zagadnienia prezentacji kultury ukraińskiej w świecie w latach dwudziestych XX wieku

Historiografia tego zagadnienia jest interdyscyplinarna i ma szeroką geografę. Ideologia bolszewizmu i środki jej realizacji w społeczeństwie przyciągają uwagę badaczy ukraińskich, rosyjskich, europejskich i amerykańskich⁹. Jednocześnie należy wskazać na zasadniczą różnicę metodologiczną w badaniach sowieckich historyków i badaczy diaspory oraz naukowców zajmujących się analizą problemu po rozpadzie ZSRR.

⁸ Д. Мейс, *Комунізм та дилеми національного визволення. Національний комунізм у радянській Україні, 1918–1933*, Київ 2018.

⁹ F. Hirsch, *Empire of Nations. Ethnographic Knowledge and the Making of the Soviet Union*, Ithaca–London 2005; T. Martin, *The Affirmative Action Empire. Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923–1939*, Ithaca–Londres 2001; Т. Мартін, *Імперія національного вирівнювання. Нації та націоналізм у Радянському Союзі (1923–1939 роки)*, Київ 2013; J.E. Mace, *Communism and the Dilemmas of National Liberation. National Communism in Soviet Ukraine, 1918–1933*, Cambridge MA 1983; Т. Снайдер, *Перетворення націй. Польща, Україна, Литва, Білорусь 1569–1999*, Київ 2012; X. Арендт, *Джерела тоталітаризму*, Київ 2002; О. Гриценко, *Культурний простір і національна культура. Теоретичне осмислення та практичне формування*, Київ 2019; S. Plochy, *The Gates of Europe. A History of Ukraine*, New York 2015 i in.

Zagadnienia rozwoju kultury i sztuki w USRR/URSS stanowią odrębny obszar badań nad społeczeństwem sowieckim, prowadzonych przez historyków, politologów, kulturoznawców, teatrologów, literaturoznawców, filmoznawców¹⁰. Zasadniczym punktem w zrozumieniu fenomenu kultury ukraińskiej lat dwudziestych XX w. przez badaczy diaspory i niepodległej Ukrainy jest ukazanie własnej drogi rozwoju ukraińskiej kinematografii, teatru itp. Według badaczki historii kina ukraińskiego Larisy Briuchoweckiej „krótki okres od 1923 do 1930 r. był pierwszym złotym wiekiem w historii kina ukraińskiego”¹¹. Ważne wnioski dotyczące roli kultury i sztuki w szerzeniu propagandy można znaleźć w pracach badaczki propagandy sowieckiej. W szczególności znany angielski badacz historii propagandy i masowej manipulacji Oliver Thompson słusznie wyróżnił jej formy polityczne i dyplomatyczne, podkreślając, że obie były nastawione na konsolidację władzy sowieckiej w kraju i odwoływanie się do rządów innych krajów w celu ukształtowania niezbędnej opinii publicznej¹². We współczesnej historiografii i praktycznej działalności dyplomatów i społeczeństwa obywatelskiego taką działalność określa się mianem dyplomacji kulturalnej. Ma podobne narzędzia, ale inne cele.

Biorąc pod uwagę fakt, że wielu przedstawicieli kultury ukraińskiej w latach dwudziestych XX w. stało się ofiarami represji stalinowskich, analizowanie ich losów przez badaczy zbrodni stalinizmu daje podstawę do całościowego zrozumienia problemu. Tytuł antologii literatury ukraińskiej lat dwudziestych i trzydziestych XX w. pod redakcją krytyka literackiego Jurija Ławrynenki, *Rozstrzelane*

¹⁰ Б. Берест, *Історія українського кіна*, Нью-Йорк 1962; Р. Росляк, *Державна політика в галузі української кінематографії: формування управлінської вертикалі (друга половина 1920-х – кінець 1930-х рр.)*, „Пам'ять століть” (2012), № 1/2, с. 95–104; *idem*, *До питання про українізацію вітчизняної кіногалузії (1920-х – початок 1930-х років)*, „Студії мистецтвознавчі” (2014), № 1, с. 128–134; В. Миславський, *Становлення кіногалузії в Україні 1922–1930 років. Протириччя часу і розмаїтість тенденцій*, Харків 2016; *idem*, *Історія українського кіно 1896–1930. Факти і документи*, т. 1, Харків 2018; Л. Госейко, *Історія українського кінематографа. 1896–1995*, Київ 2005; В.У. Nebesio, *The Theoretical Past of Cinema: Introducing Ukrainian Film Theory of the 1920s.*, „Film Criticism” 20 (1995), no. 1–2, s. 67–77; *idem*, *Competition from Ukraine: VUFKU and the Soviet Film Industry in the 1920s.*, „Historical Journal of Film, Radio and Television” 29 (2009), Issue 2, s. 159–180; Б. Небесью, *Німа кінотрилогія Олександра Довженка*, Київ 2017; R. Taylor, *A Cinema for the Millions: Soviet Socialist Realism and the Problem of Film Comedy*, „Journal of Contemporary History” 18 (1983), no. 3, s. 439–461; *idem*, *The Politics of the Soviet Cinema 1917–1929*, London 1979; G. Liber, *Language, Literacy, and Book Publishing in the Ukrainian SSR, 1923–1928*, „Slavic Review” 41 (1982), no. 4, s. 673–685; P. Kenez, *The Birth of the Propaganda State. Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917–1929*, Cambridge 1985; M. Flig, *Mitotwórcza funkcja kina i literatury w kulturze stalinowskiej lat 30. XX wieku*, Kraków 2014; Я. Цимбал, *Наші 20-і*, <https://tyktor.media/ktytor/nashi-20-ti/> (dostęp: 15.03.2023); J. Wojnicka, *Prorocy, kapłani, rewolucjoniści. Szkice z historii kina rosyjskiego*, Kraków 2019; С. Тримбач, *Олександр Довженко. Загубель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі*, Вінниця 2007 i in.

¹¹ Л. Брюховецька, „Звенигора”: оводіння історичним часом, „Кіно-Театр” (2013), № 2, http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1474 (dostęp: 16.03.2023).

¹² О. Thomson, *Historia propagandy*, tłum. S. Głabiński, Warszawa 2001.

odrodzenie (1959), wydanej w Paryżu z inicjatywy i na koszt Jerzego Giedroycia w serii „Kultura”, stał się metaforą tragedii całego pokolenia artystów¹³.

Podstawą źródłową takich badań są zbiory dokumentalne, pamiętniki, korespondencja, zbiory przemówień itp., które zaczęto publikować w czasach sowieckich¹⁴. Po rozpadzie ZSRR udostępniono nowe lub mało zbadane źródła. Takie dokumenty są przechowywane w Centralnym Państwowym Archiwum Wyższych Organów Władzy i Administracji Ukrainy, Centralnym Państwowym Archiwum Stowarzyszeń Publicznych i Ukraińców, Centralnym Państwowym Archiwum – Muzeum Literatury i Sztuki Ukrainy, Centralnym Państwowym Filmowym Archiwum Fotograficznym i Elektronicznym, Sektorowym Państwowym Archiwum Służby Bezpieczeństwa Ukrainy, a także w archiwach rosyjskich i archiwach krajów, do których osobistości kultury odbywały podróże służbowe z koncertami i różnymi wydarzeniami artystycznymi. Ważne źródło do badania specyfiki reprezentacji kultury ukraińskiej za granicą w czasach USRR stanowi prasa.

Pomimo szerokiego zakresu działalności naukowej badaczy ukraińskich i zagranicznych, dotyczącej wszystkich sfer życia w ZSRR, kwestia pojawienia się ukraińskiej kultury i sztuki w przestrzeni światowej nie została dostatecznie zbadana. Celem artykułu jest krótkie nakreślenie, na przykładzie kina, teatru, muzyki i literatury, kierunków, form i specyfiki wyjazdów artystów ukraińskich, aby pokazać dorobek nowej kultury ukraińskiej i ukształtować pozytywny wizerunek swego państwa w krajach zachodnich. Mimo starannej kontroli organów sowieckich, partyjnych i służb specjalnych kultura ukraińska stała się rozpoznawalna na świecie.

Kino jako narzędzie propagandy

Największego wpływu na rozprzestrzenianie się ideałów proletariackich poza granicami państwa sowieckiego bolszewicy oczekiwali od sztuki filmowej. W bolszewickiej stolicy radzieckiej Ukrainy – Charkowie¹⁵ jeszcze przed powstaniem ZSRR rozpoczęła działalność Ogólnoukraińska Administracja Kinematografii (OUAK), powstała po reorganizacji w marcu 1922 r. Ogólnoukraińskiego Komitetu Filmowego. Pod parasolem instytucji państwowej, podporządkowanej Ludowemu Komisariatowi Edukacji USRR, zjednoczone zostały wytwórnie filmowe w Jałcie i Odessie, szkolnictwo specjalistyczne oraz prasa i dystrybucja filmów. Z „ukraińskim

¹³ *Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933. Поезія – проза – драма – есей*, Упорядкув., передм., післям. Ю. Лавріненка, Післямова Є. Сверстюка, Київ 2008; А. Корнієнко, *Розстріляне одродження*, Kraków–Przemyśl 2010.

¹⁴ *Культурне будівництво в Українській РСР 1917–1927. Зб. документів і матеріалів*, Київ 1979.

¹⁵ Charków stał się politycznym i administracyjnym centrum sowieckiej Ukrainy w grudniu 1919 r. Jego status jako stolicy został potwierdzony dopiero 10 lat później w ostatnim artykule (t. 5, art. 82) Konstytucji USRR. I już w styczniu 1920 r. przeniesiono tu rząd i organy państwowe USRR, a następnie skoncentrowano działalność misji zagranicznych.

Hollywood” współpracowali członkowie nowych stowarzyszeń literackich, artyści i reżyserzy: Leś Kurbas, Wasyl Kryczewski, Iwan Kawalerydze, Jurko Tiutiunyk, Ołeksandr Dowżenko, Mychajło Semenکو, Mykoła Bażan, Danylo Demucki, Jurij Janowski, Griegorij Kosynka, Izaak Babel i inni. Musieli oni balansować między pragnieniem twórczego wyrażania siebie, poszukiwaniem wyjątkowego oblicza sztuki ukraińskiej a ideologią przenikającą wszystkie sfery życia. Redaktor czasopisma „Świt Przyszłości” („Зори грядущего”) Fiodor Zacharow (Zachar Newski) pisał wówczas: „Kiedy ćwierć wieku temu narodziło się kino, nikt nie przypuszczał, jak potężną bronią propagandy stanie się później”¹⁶.

Wzmacnianie roli kina jako „najlepszego narzędzia propagandy”¹⁷ i akcentowanie propagandowego celu literatury i sztuki rozpoczęły się po śmierci Włodzimierza Lenina 21 stycznia 1924 r. Władzę w swoich rękach skupił Józef Stalin, który stał się faktycznym przywódcą Związku Radzieckiego i wkrótce rozpoczął walkę z elitą naukową i kulturalną w szczególności narodów nierosyjskich¹⁸ i ostatecznie w latach trzydziestych XX w. przekształcił ZSRR w państwo totalitarne, w którym karano przejawy świadomości narodowej.

Stalin kochał sztukę filmową i przywiązywał wielką wagę do kształtowania „nowego człowieka socjalistycznego”, pokazując na ekranie idealne wizerunki komunistów. W rezultacie produkcja filmowa była kontrolowana przez partię i państwo. W czerwcu 1924 r. w Moskwie powstała podobna ogólnorosyjska fotokinematograficzna spółka akcyjna OUAК – Sowieckojе кино (Sowkino). Na mocy decyzji partyjnych i dekretów rządowych miała ona monopol na produkcję, eksport, import i dystrybucję filmów w RFSRR. Aby rozwiązać problemy w zakresie eksportu i importu produkcji filmowych, utworzono oddział Sowkino przy sowieckich przedstawicielstwach handlowych w Berlinie, Pradze, Nowym Jorku i Londynie. Spółka Sowkino zaczęła eksportować radzieckie filmy w 1925 r.: *Pancernik Potiomkin* Siergieja Eisensteina został sprzedany do 25 krajów, a *Matka* Wsiewołoda Pudowkina – do 10 krajów¹⁹. Eksport produkcji filmowych otworzył możliwości tworzenia wyobrażenia o państwie sowieckim w obcych krajach. Propagandowy cel upowszechniania

¹⁶ З. Невский, *Кино на переломе*, „Экран” (1923), № 1, с. 4.

¹⁷ Л. Троцкий, *Водка, церковь и кинематограф*, в: *idem*, *Сочинения*, т. 21: *Культура переходного периода*, Москва 1927 („Проблемы культуры”), с. 24.

¹⁸ Pod koniec lat dwudziestych XX w. proces ukrainizacji zaczął wygasać, rozpoczęto fałszowanie spraw przeciwko „wrogom ludu”, w szczególności w 1928 r. sfabrykowano sprawy dotyczące Związku Wyzwolenia Ukrainy i Związku Młodzieży Ukraińskiej. Ich członkom przypisywano przygotowywanie się do powstania w celu ogłoszenia niepodległej Ukraińskiej Republiki Ludowej i likwidację zdobyczy socjalizmu, współpracę z „ośrodkami emigracyjnymi Petlurów” i polskim wywiadem, przygotowywanie ataków terrorystycznych na sowieckich przywódców itp. Proces odbywał się w Charkowie od 9 marca do 19 kwietnia 1930 r. Na rozstrzelanie skazano 15 osób, 192 trafiły do obozów koncentracyjnych, 87 zesłano poza USRR, a 3 skazano warunkowo.

¹⁹ В. Миславський, *Українське кіномистецтво 20-х років XX ст. Організаційно-творчі трансформації*, Дисертація на здобуття наукового ступеню доктора мистецтвознавства, Харків 2018, арк. 128.

sowieckiego kina za granicą stanowiły: ukształtowanie pozytywnego wizerunku bolszewików w wyobraźni zagranicznych widzów i narzucanie ideałów bolszewizmu, gloryfikowanie walki klasy robotniczej o te ideały, poniżanie dysydentów i ośmieszanie wrogich „elementów”. Zdaniem francuskiego krytyka filmowego Leona Musinaka (Léon Moussinac) sowieckie kino było „książką”, która wśród obcokrajowców utrwaliła „nowe formy jednego z osiągnięć rewolucji październikowej”²⁰.

OOUAK miał prawo eksportować swoje filmy dopiero po podpisaniu umowy ze spółką Sowkino²¹. Wypuszczanie produkcji filmowej OOUAK na rynek światowy było kontrolowane przez odpowiednie władze. Ustalono limity eksportu filmów z przewagą produkcji rosyjskich, a język napisów poddawano kontroli. W celu stałego monitorowania zgodności ideowej dzieł sztuki kinematograficznej, w ramach Ludowego Komisariatu Edukacji USRR, który podlegał odpowiedniemu organowi ZSRR, utworzono Główny Wydział Kontroli Widowisk i Repertuaru. Filmy testowane były w Moskwie i Leningradzie, gdzie odbywały się pokazy w ramach Dni Sztuki Ukraińskiej. W czasopiśmie „Kino” ukazała się krótka notatka o wyjeździe do ZSRR pod koniec kwietnia 1926 r. przedstawicieli francuskiego studia filmowego Pathé (Pathé) z opinią gości, że kino ukraińskie ma wszelkie szanse, aby stać się „jednym z pierwszych branż w kraju”, ale OOUAK musi „skupić się na rynku światowym”²².

Pierwszymi krajami europejskimi, które dowiedziały się o życiu na sowieckiej Ukrainie dzięki produkcji filmowej, były Niemcy i Francja. Europejska publiczność odkrywała „nowy świat” kultury USRR za sprawą filmów *Taras Triasilo* Piotra Czardynina²³, *Alim* Gierorgija Tasina²⁴, *Torba dyplomaty*²⁵ i *Zvenihora* Dowżenki,

²⁰ С. Драгоманів, Л. Мусніак про наше кіно, „Кіно” (1928), № 10, с. 2.

²¹ Л. Брюховецька, *Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ. Спроба реконструкції*, Київ 2018.

²² *Хроніка ВУФКУ*, „Кіно” (1926), № 8, с. 23.

²³ Pochodzący z rosyjskiego regionu permskiego Czardynin (Krasawcew) miał doświadczenie w pracy (lata 1920–1922) w studiach filmowych we Włoszech, Niemczech i Francji. Od 1923 r. pracował w 1. Odeskiej Państwowej Fabryce Filmowej, gdzie nakręcił film ludowy na podstawie poematu Wołodymyra Sosiury – o walce Kozaków z polską szlachtą w XVII w. Film wszedł na ekrany w 1927 r.: w Kijowie w marcu, w Moskwie w październiku. Później był krytykowany za naturalizm, teatralność i formalizm.

²⁴ Pochodzący z obwodu smoleńskiego, dyrektor Odeskiej Fabryki Filmowej (1923–1924) i Jałtańskiej Fabryki Filmowej (1925–1926), Gieorgij Tasin od 1918 r. pracował w Kijowie, był instruktorem Administracji Politycznej RSPA. Film *Alim* o bohaterze Tatarów krymskich Alim Azamat-oğlu – szlachetnym rabusiu, który okradał bogatych i rozdawał łupy biednym, został nakręcony według scenariusza Mykoły Bażana, na podstawie sztuki Umera Ipchi *Alim – krymski Dzhigit*. Od 1923 r. autor sztuki był dyrektorem Krymsko-Tatarskiego Teatru Dramatycznego w Symferopolu. Konsultantem naukowym i scenografem filmu został historyk i etnograf, dyrektor Muzeum Kultury Turko-Tatarskiej Usein Bodaninsky. Film miał premierę w 1926 r.: w Moskwie w sierpniu, w Kijowie i Symferopolu w listopadzie.

²⁵ Nakręcony na podstawie prawdziwych wydarzeń (atak zbrojny na sowieckich kurierów dyplomatycznych Theodora Nettego i Johanna Makhmakstala 26 lutego 1926 r.) film Dowżenki *Torba dyplomaty* wyświetlono w Kijowie w marcu 1927 r., a w Moskwie w styczniu 1928 r. W finale, dzięki marynarzom płynącym do Leningradu, okazuje się, że torba dotarła na miejsce.

specjalnego filmu politycznego (agitki) *P.K.P. (Piłsudski kupił Petlurę)*²⁶ Axela Lundina i Georgija Stabowaja oraz innych.

Specjalnego efektu oczekiwano od zagranicznej premiery filmu *Piłsudski kupił Petlurę*, w którym poprzez upokorzenie Ukraińców i Polaków kreowano pozytywny wizerunek bolszewików. „Polacy są w filmie przedstawieni jako cyniczni manipulatorzy, wykorzystujący Ukraińców do własnych celów, Petlura zaś jako ich sługus, odwracający się plecami do ukraińskiego narodu, [...] zarysowana w ten sposób konfrontacja pozwoliła zbudować przekaz bardzo pożądanym bolszewików”²⁷. Przedstawienie wydarzeń z lat 1917–1921 w tej formie miało również na celu zdyskredytowanie znaczenia rewolucji ukraińskiej i sojuszu Piłsudski-Petlura. Filmy były rozpowszechniane poprzez radzieckie misje handlowe, które organizowały prezentacje dla prasy zagranicznej pozytywnie nastawionej do ZSRR i przedstawicieli przemysłu filmowego, a także twórcze spotkania reżyserów i aktorów z publicznością.

W sierpniu 1927 r. nowo mianowany ludowy komisarz edukacji USRR Mykoła Skrypnyk udał się do Paryża w celu nawiązania stosunków kulturalnych z Francją. W tym czasie zarząd OUAK miał już swoją siedzibę w Kijowie, rozpoczęto budowę Kijowskiej Wytwórni Filmowej, a z OUAK zaczęli współpracować zagraniczni artyści (w szczególności operatorzy Joseph Rhone i Albert Kühn, artysta architekt Heinrich Beisenherz z Niemiec, Ertuğrul Muhsin Bey z Turcji). Od ukraińskiego emigracyjnego historyka Ilki Borszczaka (Isai Barszaka) Skrypnyk dowiedział się, że podczas pokazów w radzieckiej misji handlowej produkcja filmowa OUAK często nie była wymieniana jako ukraińska. W celu podkreślenia niezależności kina ukraińskiego komisarz ludowy postanowił powierzyć awangardowemu operatorowi i reżyserowi, Ukraińcowi Jewgienowi Słabczenko²⁸, reprezentowanie interesów OUAK we Francji i pełnienie funkcji paryskiego korespondenta organu OUAK – czasopisma „Kino”²⁹. Myrosław Irczan (Andrij Babiuk), redaktor winnipegowskich wydań – literackiego

²⁶ Film, nakręcony w 1926 r., kiedy Józef Piłsudski po raz drugi doszedł do władzy w Polsce, a w Paryżu zginął szef Zarządu UNR Szymon Petlura, miał antyukraiński propagandowy cel polityczny. Tworzyli go były oficer rosyjskiej armii cesarskiej, pochodzący z ukraińskiego obwodu czernihowskiego Georgij Stabowaj oraz rosyjski aktor i reżyser Axel Lundin, autor filmów dokumentalnych *W królestwie kata Denikina*, *Na pomoc Czerwonemu Charkowi*, *Słuchajcie, bracia*, *Rewolucyjny krok!*, *Armia Czerwona* i innych. Film propagandowy miał na celu zarówno zdyskredytowanie autorytetu przywódcy ukraińskiego ruchu narodowowyzwoleńczego, jak i ośmieszenie polskiego przywódcy. Ciekawostką był udział Jurka Tiutiunnyka i Grigorija Kotowskiego, którzy grali sami siebie. Jednak podczas kręcenia Kotowskyj został zabity, jego rolę zagrał aktor B. Zubryckiy. Zob. J. Wojnicka, *op. cit.*, s. 140–141; Я. Файзулін, *Невідомі спогади генерал-хорунжого армії УНР Юрія Тютюнника*, „Український історичний збірник” 14 (2011), s. 290–302; О. Гнатюк, *За кулісами фільму „П.К.П.” Боротьба з пам’яттю про Українську революцію на прикладі кінострічки 1926 р.*, в: *Революція, державність, нація. Україна на шляху самоствердження (1917–1921 рр.)*, Київ–Чернігів 2017, s. 352–371.

²⁷ J. Wojnicka, *op. cit.*, s. 141.

²⁸ We francuskim kinie Słabczenko miał pseudonim Eugene Deslav.

²⁹ І. Борщак, *Микола Скрипник*, „Україна” (1950), № 4, s. 255–256.

i społeczno-politycznego czasopisma „Pracownica” („Робітниця”) oraz czasopisma dla młodzieży pracującej i rolniczej „Świat Młodzieży” („Світ молоді”), został specjalnym korespondentem „Kina” w Nowym Jorku i Winnipegu. Od 1923 r., po ukończeniu studiów na Uniwersytecie Karola w Pradze, mieszkał on w Kanadzie. Leo Katz został specjalnym korespondentem ds. kina ukraińskiego w Wiedniu. Czasopismo „Музыка” rozwinęło również swoją sieć korespondencyjną za granicą, w szczególności w Toronto, Nowym Jorku i Buenos Aires³⁰. Za pośrednictwem platformy medialnej, dzięki aktywnej pracy Słabczenki, informacje o kinie ukraińskim docierały również do Bułgarii, Wielkiej Brytanii, Kanady, Holandii, Rumunii i Stanów Zjednoczonych. Ponadto Słabczenko założył Klub Przyjaciół Kina Ukraińskiego jako paryski oddział Towarzystwa Przyjaciół Kina Radzieckiego, które powstało z inicjatywy zarządu OUAК w Kijowie w sierpniu 1927 r.³¹ Ukraińscy emigranci dołączyli się do popularyzacji kinematografii USRR, pokazując jej odmiennosc od kinematografii sowieckiej i przez pewien czas jeszcze mieli złudzenie, że oni reprezentują Ukrainę wobec świata.

Aby potwierdzić nawiązane w Paryżu kontakty kulturalne, do Kijowa w 1927 r., podczas najważniejszego sowieckiego święta – rocznicy rewolucji październikowej, przybył Musinak³². Interesowała go możliwość dystrybucji nowych filmów ukraińskich we Francji³³. Spotkanie odbyło się w politycznej scenerii: francuski gość wziął udział w uroczystym posiedzeniu plenum Rady Miejskiej Kijowa, które zakończyło się projekcją filmu *Zvenyhora* Dowżenki. Ocena twórczości młodego reżysera przez Musinaka jako mistrza, który „umie myśleć filmowo”, ułatwiła Dowżence wyjazd do Paryża³⁴. Według Słabczenki druga połowa 1927 r. to czas, kiedy „ukraińskie kino radzieckie weszło na forum międzynarodowe”³⁵.

Ukraiński reżyser pojechał do stolicy Francji z kinowym eposem *Zvenyhora* w 1928 r. Scenariusz do filmu-legendy o skarbie zakopanym przez hajdamaków we wnętrzu góry napisał Jurko Jurtik [Jurko (Gieorgij) Tiutiunnyk] we współpracy z Majkiem Johansenem. Jednak film ukazał się w wersji Dowżenki, gdzie tajemnicza góra jako obraz artystyczny uosabiała skarby Ukrainy – jej zasoby naturalne i ludzi. „Dowżenko jest Ukraińcem i nie jest to nieistotny szczegół dla analizy jego twórczości”³⁶ – napisał francuski krytyk filmowy Georges Sadoul.

³⁰ *Zвіт Президії Всеукр[аїнського] Муз[ичного] Т[овариства] ім. Леонтовича за 1926 рік*, „Музыка” (1927), № 3, s. 56–59.

³¹ *Організація ТДРК, „Кіно”* (1927), № 15–16 (27–28), s. 13; [A.] Добровольський, *Як організувати осередок ТДРК, „Кіно”* (1928), № 6, s. 3.

³² С. Драгоманів, *Леон Мусінак у Києві*, „Кіно” (1927), № 19–20, s. 4.

³³ Л. Госейко, „Електрична ніч” в еklekтичній „Звенигорі”, „Кіно-коло” (2008), № 37–38, <https://filmart.online/uk/arkhiv/elektrychna-nich-v-eklektychnii-zvenyhori> (dostęp: 16.01.2022).

³⁴ С. Драгоманів, *Леон Мусінак у Києві...*, s. 4.

³⁵ Є. Деслав, *ВУФКУ закордоном (від нашого паризького кореспондента)*, „Кіно” (1928), № 3, s. 6.

³⁶ Ж. Садуль, *Всеобщая история кино. Т. 4 (второй полутом). Голливуд. Конец немого кино 1919–1929*, <https://space.profilib.net/chtenie/150667/zhorzh-sadul-vseobschaya-istoriya-kino-tom-4-vtoroy-polutom-gollivud-konets-nemogo-kino-109> (dostęp: 15.03.2023).

Młody reżyser marzył o „swojej Iliadzie” i czekał na reakcję zagranicznych widzów³⁷. Pierwszy pokaz filmu odbył się 2 marca w Misji Handlowej ZSRR we Francji (wraz z *Tarasem Triasilem* Czardynina) dla przedstawicieli prasy filmowej oraz probolszewickiej emigracji ukraińskiej, następnie w klubie filmowym Free Cinema Tribune dla profesjonalistów filmowych, w nowym kinie Studio i kinie Dzielnicy Łacińskiej „Cine-Lateni”, a także w Sali Kartezjusza Uniwersytetu Paryskiego (Sorbona) wraz z wykładem Musinaka, pt. „Nowoczesne trendy w kinie sowieckim”, podczas którego francuski krytyk filmowy pochwalił film Dowżenki³⁸. Prasa paryska zwróciła uwagę na nowatorstwo reżysera i narodowy charakter filmu, w dyskusji dominował zachwyt nad „młodym, świeżym duchem ukraińskiego kina radzieckiego”³⁹.

Zainteresowanie paryskiej publiczności „freskiem historycznym”⁴⁰ wzbudził *Taras Triasilo*, do którego scenariusz napisał Mykoła Bażan, a główne role zagrali Ambroży Buczma i Natalia Użwij, konsultantem zaś był historyk Dmytro Jawornycki. Słabczenko relacjonował sukcesy ukraińskich filmów w Paryżu na łamach czasopisma „Kino”, oceniając *Zvenyhorę* jako „filmowe podsumowanie osiągnięć artystycznych i technicznych OUAK” oraz „film na światowym poziomie”⁴¹. Jego notatkę na temat pokazów *Zvenyhory* w Paryżu opublikowało moskiewskie „Kino”⁴². „Wraz z filmem *Zvenyhora* – zauważył Sadoul – narodził się nowy reżyser, uznany za równego «grandom» sztuki filmowej”⁴³. Paryska publiczność miała jednak inne wrażenia z oglądania: były zastrzeżenia co do realizacji filmu, przesadnej ideologizacji, zbyt wąsko podkreślonej ukraińskości, kiepskich kostiumów i scenografii⁴⁴.

Kolejne pokazy filmów OUAK odbyły się w kwietniu w Pradze. Był to pierwszy kontakt praskiej publiczności z kinem ukraińskim. Zaprezentowano filmy *Zvenyhora* Dowżenki, *Taras Triasilo* i *Taras Szewczenko* Czardynina, *Dwa dni* Stabowoja, *Jarmark Soroczyński* Grigorija Gryczera (Czerikowera). Przedstawiał je zastępca kierownika Wydziału ds. Sztuki, publicysta i tłumacz Jewhen Czerniak⁴⁵.

³⁷ С. Тримбач, *op. cit.*

³⁸ Є. Деслав, *Українські фільми в Парижі*, „Кіно” (1928), № 4 (40), с. 14; М. Тетерюк, „Звенигора”: західні відгуки в радянських джерелах, „Кіно-Театр” (2013), № 2, с. 42.

³⁹ Є. Деслав, *Українські фільми в Парижі...*, с. 14.

⁴⁰ *Сінеопс про „Тараса Трясила”*, „Кіно” (1929), № 23–24, с. 10.

⁴¹ Є. Деслав, *Українські фільми в Парижі...*, с. 14.

⁴² М. Тетерюк, *op. cit.*, с. 42.

⁴³ Ж. Садуль, *op. cit.*

⁴⁴ Мик. М., *Производство ВУФКУ, „Искусство и физкультура”* (1926), № 10, с. 14–15.

⁴⁵ Filmoznawca Czerniak mówił po niemiecku, angielsku, czesku, polsku i rosyjsku. W 1932 r. napisał książkę *non-fiction Listy z zagranicy*, był zwolennikiem ukrainizacji. Stał się ofiarą represji stalinowskich. Aresztowany 11 maja 1933 w sfabrykowanej sprawie Ukraińskiej Organizacji Wojskowej, oskarżony o „szkodę na froncie narodowym i kulturalnym”. 9 października 1937 r. otrzymał najwyższą karę (egzekucję) decyzją odrębnej trójki Zarządu NKWD ZSRR dla obwodu leningradzkiego. Wykonano ją 3 listopada 1937 r. w Federacji Rosyjskiej w trakcie Sandarmoh.

Władał on językami obcymi, co dodało stronie ukraińskiej pewności podczas negocjacji i świadczyło o „europejskości” ukraińskich filmowców. Jednym z najbardziej udanych dzieł reżyserskich Czardynina był film *Taras Szewczenko*, którego konsultantami naukowymi zostali akademicy Mychajło Hruszewski i Mychajło Nowycki. Był to pierwszy z filmów USRR prezentowany w Polsce, USA i Kanadzie. Jednak na prośbę prawosławnego metropolity warszawskiego scena nauki Tarasa u pijanego diakona została wycięta⁴⁶. Latem 1928 r. *Tarasa Szewczenkę* pokazano w Kanadzie, a po zawarciu przez OUAK w październiku 1928 r. porozumienia ze Związkiem Ukraińskich Organizacji Robotniczych w Stanach Zjednoczonych w sprawie zakupu obrazów dla wszystkich ukraińskich klubów w Stanach Zjednoczonych, pierwszy pokaz miał miejsce w Nowym Jorku 12 grudnia 1928 r., później w Minneapolis, St. Louis i Los Angeles⁴⁷. Prasa amerykańska zauważyła różnicę między filmem Stabowoja a innymi filmami sowieckimi, polegającą na tym, że jego dramat koncentrował się nie na masach, ale na jednostce⁴⁸.

Film *Zvenyhora* oraz duże fotomontaże do filmów *Taras Szewczenko* i *Taras Triasilo* zostały również pokazane podczas Międzynarodowej Wystawy Filmowej w Hadze. Kino ukraińskie zaprezentowano w ramach działu sowieckiego, a informacje o kinie USRR znalazły się w osobnym dziale w wydanej specjalnie na wystawę broszurze o kinie ZSRR⁴⁹. O zainteresowaniu zagranicznych uczestników wystawy USRR świadczy zamówienie chilijskiej wytwórni filmowej Geraldo Film na stworzenie kroniki filmowej o życiu na Ukrainie. Generalnie jednak udział przedstawicieli USRR w zagranicznych wydarzeniach kulturalnych i artystycznych w ramach delegacji sowieckich powodował, że prasa zagraniczna często nie wyróżniała w przeglądach ekspozycji ukraińskiej.

Mimo to, w warunkach ukrytej wojny z tożsamością ukraińską, przedstawiciele USRR zdołali zwrócić na siebie uwagę. Na przykład centralnym eksponatem działu ukraińskiego (do końca lat dwudziestych XX w. istniały jeszcze takie działy) radzieckiej ekspozycji na Międzynarodowej Wystawie Prasy w Kolonii (12 maja – październik 1928) była zaprojektowana przez Wasyla Jermiłowa seria albumów *Ukraine* (20 tomów: *Ukraińska Izba Książki, Rewolucja Agrarna, Teatr Berezil* itp.) w okładkach z ukraińskim ornamentem ludowym. Projekty Jermiłowa ukazywały spójność grafiki ukraińskiej ze światowymi trendami i jej nowatorski charakter, co przejawiało się także w grafice przemysłowej, reklamie ulicznej, przygotowywaniu projektów imprez świątecznych na ulicach miast, plakatach teatralnych i filmowych. OUAK prezentował na wystawie czasopisma profilowe, plakaty reklamowe, portrety fotograficzne filmowców oraz film *Jedenasty* – pierwsza produkcja Dzigi Wiertowa, nakręcona po jego przeprowadzce do USRR. Film promował przebieg

⁴⁶ Шляхта иматує Т. Шевченка, „Кіно” (1928), № 12 (48), с. 14.

⁴⁷ Б. Миколіук, „Шевченко” в Америці, „Кіно” (1929), № 9–10 (56–57), с. 7.

⁴⁸ М. Тетерюк, *op. cit.*, с. 42.

⁴⁹ ВУФКУ в Гаазі, „Кіно” (1928), № 10 (46), с. 12.

industrializacji i elektryfikacji ZSRR w jedenastym roku rządów sowieckich, gloryfikując jego osiągnięcia (budowa elektrowni wodnych na Dnieprze, praca w donieckich kopalniach, obchody 10. rocznicy rewolucji październikowej w Kijowie). Styl filmu (brak scenariusza, dokumentalizm, faktograficzność) pasował do specyfiki wystawy, a propagandowy przekaz zredagowanego z kroniki filmowej dokumentu odpowiadał misji sztuki radzieckiej określonej zadaniami rządzącej partii i rządu. W ten sposób powstawała kolejna metoda sowieckiej kontroli sztuki ukraińskiej i wojny z ukraińską tożsamością: w ukraińskim pawilonie nieukraiński artysta z ideologicznie umocowanym filmem reprezentował sztukę radziecką. Mimo to Wiertow przeszedł do historii kina ukraińskiego swoją twórczością z tego okresu i reprezentował je za granicą.

Oprócz docenienia filmów pod kątem wywoływania emocji podczas projekcji i wystaw OUAK uzyskał korzyści ekonomiczne. Filmy OUAK kupowano we Francji, Włoszech, Hiszpanii, Belgii, Niemczech, Polsce, Austrii, Turcji, Stanach Zjednoczonych, Kanadzie i Meksyku⁵⁰. Jednak Kolegium Ludowego Komisariatu Oświaty Ukraińskiej SRR wielokrotnie uznawało za niezadowolające prace OUAK w zakresie eksportu i promocji ukraińskich filmów za granicą.

W związku z tym OUAK planował zwiększyć swój udział w wystawach i kontynuować praktykę wysyłania reżyserów za granicę na pokazy filmowe. Sowieccy przywódcy obarczyli wielką odpowiedzialnością reżyserów, którzy już zdobyli zainteresowanie zagranicznej publiczności, takich jak Dowżenko, Wiertow, Czardynin. Już 6 stycznia 1929 r. Wiertow zaprezentował w Kijowie nowy film *Człowiek z kamerą*, premiera odbyła się w Moskwie trzy dni później, a 12 maja w Stanach Zjednoczonych. Był to ostatni projekt braci Kaufmanów, zrealizowany przez Michaiła Kaufmana jako „dziennik operatora” i nakręcony w manierze „czystej reprodukcji życia”: bez scenariusza, tytułów, aktorów i scenografii. Dalszej ideologizacji kina domagała się uchwała WKP(b) „O kadrach kierowniczych pracowników kinematografii”, przyjęta 11 stycznia 1929 r. Podkreślano w niej, że „kino musi zajmować znaczące miejsce w działaniach partii jako potężna broń agitacji i propagandy”⁵¹. Pod presją tych żądań Dowżenko nakręcił film o styczniowym powstaniu robotników kijowskiego Arsenалу przeciwko rządowi Ukraińskiej Republiki Ludowej, w którym przedstawił walkę proletariatu o nowy świat. Rewolucyjny romans, ukazany przez artystę na ekranie, spodobał się Stalinowi, bez którego aprobaty filmy zwykle nie docierały do szerokiej publiczności.

Kolejne dzieło, *Ziemia*, mające na celu zobrazowanie zwycięstw właśnie ogłoszonej kolektywizacji, Dowżenko pokazał w maju 1929 r. Zamiast wypełniać

⁵⁰ Л. Госейко, *Слідами українських фільмів часів ВУФКУ у французькій кінопресі*, „Кіно-Театр” (2019), № 3, с. 44; Centralne Państwowe Archiwum Wyższych Władz i Administracji Ukrainy (dalej: CPAWWA), ks. 166, op. 6, odn. 1487, ark. 105 (t.).

⁵¹ *Постановление ЦК ВКП(б) „О руководящих кадрах работников кинема тографии” от 11 января 1929 г.*, „Известия Центрального Комитета ВПК (б)” (1929), № 4 (263), с. 12.

misję polityczną, o którą został poproszony przez władze, reżyser pokazał ideę uniwersalną („Ziemia, na tej ziemi dom, w tym domu jest życie ludzi”), ukazując tragedię ukraińskiego chłopstwa, którego racją bytu była ziemia. Komisja OUAK, która zebrała się w lutym 1930 r. na sesji z udziałem holenderskiego reżysera Jorisa Evansa, uznała film za cenny wkład w ogólny dorobek kina pod względem formy i treści. Zagraniczny gość nazwał *Ziemię* „największym dziełem zarówno radzieckiego, jak i europejskiego kina”⁵². Pomimo pozytywnego zakończenia posiedzenia komisji wokół filmu toczyła się dyskusja groźna dla Dowżenki. Napięcie spotęgowała publikacja pamfletu *Filozofowie* Diemjana Biednego (Jefima Pridworowa)⁵³. Zarzucono Dowżence niewłaściwą postawę polityczną, naturalizm, panteizm, obronę kulaków, zniekształcenie treści walki klasowej na wsi, brak charakterystyki klasowej bohaterów i społeczno-ekonomicznych motywów ich postępowania, dominację motywów biologicznych oraz nacjonalizm. Dwa tygodnie po premierze film został wycofany z dystrybucji w USRR. Ludowy Komisariat Spraw Wewnętrznych USRR odmówił Dowżence zgody na planowaną zagraniczną podróż służbową w celu wyświetlenia filmu, przewidując brak powrotu. Dla sztuki ukraińskiej, która w latach dwudziestych XX w. pewnie wkroczyła w światową przestrzeń kulturową i konkurowała z produkcjami zagranicznymi, rozpoczynała się nowa epoka, w której władze sowieckie kwestionowały wszystkie osiągnięcia ukraińskich artystów.

Jednak w okresie od czerwca do września 1930 r., wraz z operatorem Danyłem Demuckim i aktorką Julią Sołncewą (żona Dowżenki, a później reżyser wszystkich jego filmów), Dowżenko odwiedził Berlin, Hamburg, Pragę, Paryż i Londyn, aby pokazać *Ziemię* i *Arsenał*, oraz wystąpił przed dziennikarzami, filmowcami i krytykami filmowymi z odczytem o kinematografii sowieckiej. Przed wyjazdem reżyser musiał przestudiować kwestię kina dźwiękowego. Po sukcesie *Ziemi* w prasie pojawiły się liczne recenzje: po premierze w Berlinie było ich prawie 50 – film został nazwany „prawdziwym tworem geniuszu”, „fascynującym dziełem”⁵⁴, w Londynie pokazy zakończyły się oklaskami, choć w Pradze reżyserzy kin uznali film za zbyt stronniczy i zbyt artystyczny. Nowa stylistyka kinematograficzna, stworzona przez Dowżenkę, stała się początkiem kreatywnego kierunku, który w ciągu 30 lat przekształcił się w film poetycki. W tym samym roku *Ziemię* wyświetlono w Nowym Jorku. Produkcja została uznana przez US National Film Critics Council za najlepszy film zagraniczny⁵⁵.

Pierwszy w USRR film dźwiękowy *Entuzjizm (Symfonia Donbasu)* Wiertowa został nazwany przez angielskiego i amerykańskiego aktora filmowego i reżysera Charliego Chaplina jedną z najbardziej imponujących „symfonii dźwiękowych”,

⁵² Йорис Івенс про фільм ВУФКУ „Земля”, „Кіно” (1930), № 6 (78), с. 14.

⁵³ Д. Бедный, *Философы*, „Известия ЦИК” (4 IV 1930), № 93 (3940), с. 2.

⁵⁴ СРАВВА, ks. 1238, op. 1, odn. 186, ark. 3.

⁵⁵ Zob. <https://dovzhenkocentre.org/top-100/arsenal-sichneve-povstannya-v-kyevi> (dostęp: 16.01.2022).

jakie kiedykolwiek słyszał, stworzoną przez prawdziwego muzyka⁵⁶. Muzykę do filmu o realizacji pięcioletniego planu przez donieckich górników skomponował Dmitrij Szostakowicz. Nowatorski film krytycy radzieccy ocenili inaczej, zarzucając reżyserowi formalizm, pseudoindustrializm i pseudokolektywizm. Trzy dni po publicznym pokazie filmu w listopadzie 1930 r. wycofano go z dystrybucji. Po wznowieniu przez autora filmu premiera odbyła się 2 kwietnia 1931 r. Z wykładami i udanymi pokazami *Symfonii Donbasu* Wiertow wyjechał na trzy miesiące za granicę, odwiedzając Niemcy, Szwajcarię, Anglię, Francję, Holandię i inne kraje⁵⁷.

W tym czasie OUAK jako ukraińska instytucja państwowa została zlikwidowana decyzją Prezydium Rady Najwyższej Komisarzy Ludowych ZSRR z 9 listopada 1930 r. Na bazie OUAK powstała państwowa sieć zakładów przemysłu filmowego Ukrainafilm, który wszedł w skład Wszechzwiązkowego Stowarzyszenia Filmowo-Fotograficznego „Sojuzkino”. Zastraszony Dowżenko został zmuszony do wyjazdu do Moskwy na początku 1933 r. Stabowoj także uniknął aresztowania w stolicy ZSRR, poświęcając się dramaturgii i teatrowi. Do Kazachstanu wyjechał również represjonowany Porfirij Demutskij. Do Moskwy wrócił Wiertow, gdzie stał się ofiarą kampanii władz sowieckich – „walki z kosmopolityzmem”. Potępiono nie tylko reżyserów, ale także ich twórczość: filmy przemontowywano, usuwano z dystrybucji i odkładano „na półkę” na długi czas. Na przykład film *Taras Triasil* został tak ponownie zmontowany, aby usunąć sceny „petliuryzmu” i narodowego romantyzmu, a podkreślić gloryfikację oficerów kozackich⁵⁸.

Front literacki

Podobna sytuacja zaistniała w latach dwudziestych XX w. w dziedzinie literatury. Pisarze ukraińscy po raz pierwszy wyjechali za granicę sowiecką w grudniu 1924 r. Do ich zadań podczas zagranicznego wyjazdu należały: rozpowszechnianie informacji o sukcesach Ukrainy sowieckiej i dorobku kultury proletariackiej, nawiązywanie kontaktów z niemieckimi pisarzami lewicowymi, występowanie z inicjatywą współpracy w zakresie tłumaczeń i publikacji, napisanie esejów o efektach wyjazdu, w których powinny być ukazane wyższość ustroju sowieckiego nad kapitalistycznym, przewaga systemu sowieckiego nad systemem kapitalistycznym. W tym celu do Europy pojechali przedstawiciele grupy literackiej „Hart”: Walerian Poliszczuk i Pawło Tyczyna oraz Oles Dosvitny (Oleksandr Skrypka-Mishchenko).

Ich pobyt, rozmowy i spotkania podczas podróży służbowej nadzorowali pracownicy sowieckich placówek dyplomatycznych. Pisarze ukraińscy mogli spotykać się tylko z wybitnymi przedstawicielami nauki i kultury o prosowieckich

⁵⁶ *Історія українського кіно*, т. 2: 1930–1945, [ред. Г. Скрипник], Київ 2016, с. 111.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Centralne Państwowe Archiwum Stowarzyszeń Publicznych i Ukraińców, ks. 1, op. 20, odn. 2691, ark. 48.

poglądach. W Paryżu mieli spotkanie z autorem *Międzynarodówki* Eugène Pottierem, w Pradze – z członkiem Czeskiej Akademii Nauk i Sztuk, historykiem i muzykologiem Zdenkiem Nejedlym, w Berlinie – z pisarzami Henrim Barbussem i Johannesem Becherem oraz klasykiem dadaizmu, grafikiem George'em Groszem, kierującym w 1923 r. stowarzyszeniem artystów „Czerwona Grupa”, która zainicjowała wystawę nowej sztuki niemieckiej w ZSRR. Delegaci mieli przestudiować doświadczenia pracy propagandowej tego stowarzyszenia. Aby nawiązać kontakty, zaproponowali zorganizowanie wystawy artystów niemieckich w USRR. Udali się do Charkowa z prezentowanym przez Grosza albumem graficznym *Das Gesicht der Herrschenden Klasse* (*Oblicza klasy rządzącej*, 1921), w którym artysta w groteskowej formie przedstawił los robotników, militaryzację społeczeństwa, stłumienie powstania Spartakusa, przymusowy pobór do wojska, odwetowe postawy rządu i inne odnotowane przez niego wady społeczeństwa niemieckiego⁵⁹.

Po pierwszym wyjeździe służbowym za granicę, już na początku 1925 r. szkice z podróży Dosvitnego oraz tomik esejów *Rozłam Europy* Poliszczuka pojawiły się w dodatku do gazety „Wisti” WUCWK – „Kultura i życie” oraz w czasopiśmie „Czerwony Szlach”. Pisarze ukazywali w nich ideę nierówności społecznej w świecie kapitalistycznym i upadku kultury kapitalistycznej, zwracając się do mieszkańców „kraju sowieckiego” oddzielonego od świata żelazną kurtyną. W ten sposób za pomocą literatury narzucono społeczeństwu podział na „oni” (negatywni) i „my” (pozytywni), czyli wszyscy „obywatele ZSRR”, utożsamiani niebawem z ideologicznym frazesem „naród sowiecki”. Eseje ukraińskich pisarzy „o zagranicy” pokazały, że ich autorzy postrzegali USRR jako swoje państwo, z którego byli dumni, i odcinali się od Ukraińskiej Republiki Ludowej i jej przedstawicieli. W esejach Poliszczuka przebywający na zesłaniu Ołeksandr Ołeś, który przyszedł na spotkanie z autorami w Pradze, ukazany jest jako osoba nikomu niepotrzebna w obcym kraju, w przeciwieństwie do młodych pisarzy sponsorowanych przez władze sowieckie⁶⁰. Manipulacja polegała na tym, że postulaty ideologiczne były wysuwane przez znane postaci w społeczeństwie. Tak więc zastąpienie „ukraiński” „sowieckim” nie wywołało początkowo oporu. Zadanie rozpoczęcia tłumaczeń i wydawania książek zostało również spełnione: w wydawnictwie „Waplite” ukazała się wspomniana już książka Grosza *Sztuka w niebezpieczeństwie* (1926).

Sowieckie metody oddziaływania na świadomość społeczną obejmowały wszystkie dziedziny. W celu rozpowszechniania pozytywnych informacji o sowieckim stylu życia w 1924 r. utworzono zamorski oddział Hart (Zaokeanfilhart). Jego sekretarzem był Myrośław Irczan (Andrij Babiuk). Do oddziału dołączyli

⁵⁹ Д.В. Нестерчук, *Подарунок художника Георга Гросса Павлу Тичині*, <http://tychynamuseum.com.ua/podarunok-hudozhnyka-georga-grossa-pavlu-tychyni/> (dostęp: 16.01.2022).

⁶⁰ Я. Цимбал, *Це був час, коли у нас література була світового рівня*, <https://commons.com.ua/ru/nashi-dvadcjati-intervyu-z-yarinoju-cimbal/> (dostęp: 15.03.2023).

Mykoła Tarnowski z Nowego Jorku, Matwij Szatulskij – pracownik prosowieckiej gazety „Wiadomości Robotników Ukraińskich” („Українські робітничі вісті”) z Winnipegu i inni. Pod pozorem członkostwa w organizacji jej działalność nadzorował były sekretarz komitetu powiatowego Komunistycznej Partii (bolszewików) Ukrainy [KP(b)U] w Kamieńcu Podolskim, a od 1924 r. doradca pełnomocnika sowieckiego w Kanadzie, konsul Izrael Kulik. Stworzenie prosowieckich ośrodków medialnych wśród emigrantów ukraińskich miało na celu kształtowanie pozytywnego wizerunku ZSRR i przekonanie ich o dobrodziejstwach sowieckiego stylu życia dzięki staraniom przedstawicieli tego środowiska.

W tym czasie artyści, którzy nie godzili się na totalną ideologizację, wzorując się na rosyjskich wzorcach i przeciwstawiając się państwowo-biurokratycznemu podejściu do twórczości, zjednoczyli się w organizacji Wolna Akademia Literatury Proletariackiej (WAPLITE), która wyznaczała kierunek rozwoju literatury ukraińskiej poprzez orientację na pisarstwo zachodnioeuropejskie („Dla sztuki – tylko Europa!”) i świadomość tożsamości narodowej, odrębnej od rosyjskiej („Precz od Moskwy!”). W odpowiedzi na hasło skłaniania się pisarzy ukraińskich ku zdobyciom literatury europejskiej i światowej, ogłoszone przez przywódcę WAPLITE Mykołę Chwyłowego (Fitilowa), „przywódca” Stalin wielokrotnie przypominał w swoich przemówieniach, że „zachodnioeuropejscy proletariusze i ich komunistyczne partie pełni są sympatii dla Moskwy jako cytadeli międzynarodowego ruchu komunistycznego i leninizmu”⁶¹. Na początku 1927 r. Chwyłowyj został wykluczony z organizacji, a w grudniu 1927 – marcu 1928 miał okazję lepiej poznać sztukę europejską podczas pobytu na leczeniu w Berlinie i Wiedniu. Przekonało to pisarza do konieczności podróży do Niemiec, Włoch i Francji w celu „wyniesienia naszej literatury na szeroką arenę europejską”⁶². Emocjonalnie napisał o tym do Arkadija Lubczenki. Jednak jeszcze przed powrotem do domu został zmuszony pod presją potępić swoje hasło „Precz od Moskwy!”.

Lubczenko wdrożył zalecenie. W październiku 1928 wraz z Walerianem Pidmohylnym udał się w podróż służbową do Berlina i Paryża. Zimą 1928–1929 awangardowi artyści Semenکو i Oleksa Wlyzko zostali wysłani w podróż służbową do Niemiec. Semenکو wydał zbiór *Europa i my: wiersze i broszury* (1929) jako relację z podróży, a później został opublikowany tomik wierszy *Hoch, Deutschland!* (1930) oraz zbiór esejów *Pociągi jadą do Berlina* (1931) Oleksy Wlyzka.

Wszystkie prace obnażały „wady kapitalistycznego świata” („kapitalizm i Europa to jedno”) oraz „podstępność ukraińskiej emigracji”. Talent tych błyskotliwych artystów był bezlitośnie wykorzystywany przez propagandę do utrwalania ideologicznych narracji w umysłach czytelników. „Aby dusza poety nie stała

⁶¹ С. Плохий, *op. cit.*, s. 302.

⁶² Я. Лопушанський, *Творчість Миколи Хвильового в контексті українсько-німецьких літературних взаємин*, „Проблеми гуманітарних наук: наукові записки ДДПУ” (2000), вип. 5, с. 239–240; М. Хвильовий, *Твори: у 2-х т.*, т. 2, Київ 1990, с. 884.

się kryjówką dla tajemnego świata duchowego, okupant wypełnił ją żuzłem”⁶³ – stwierdził autor antologii *Rozstrzelane odrodzenie* Ławrynenko.

Na początku lat trzydziestych XX w. wymagania dotyczące twórczości literackiej zostały sformalizowane w regulaminach partyjnych. Zgodnie z uchwałą Komitetu Centralnego (KC) WKP(b) „O restrukturyzacji organizacji literackich i artystycznych” z 23 kwietnia 1932 r. ogłoszono realizm socjalistyczny jako główną metodę twórczą i jego kluczowe zasady: narodowość, ideowość, połączenie realizmu i sowieckiej romantyki. Literatura miała wychowywać czytelników w duchu oddania partii i jej ideałom na przykładzie bohaterów pozytywnych oraz gloryfikować ideały partii, socjalizmu, komunizmu, gloryfikować przywódców. Na mocy tej samej uchwały zlikwidowano wszystkie ocalałe organizacje literackie: literatami miała kierować organizacja zawodowa.

Jednocześnie wojna z tożsamością ukraińską, zapoczątkowana haniebnym procesem Związku Wyzwolenia Ukrainy, wkraczała w kolejną fazę. „Partia i proletariat” zaczęły zwracać szczególną uwagę na „kwestię walki o trwałą ideologię w budownictwie kulturowym”⁶⁴. Pisarze podlegali całkowicie instrukcjom partii i jej przywódców, których nieuznanie, podobnie jak odejście od podstawowej metody socrealizmu, oznaczało twórcze samobójstwo i najczęściej fizyczne zniszczenie.

Po niszczycielskim Hołodomorze w sierpniu 1934 r. powstał Związek Pisarzy Radzieckich USRR jako integralna część Związku Pisarzy ZSRR. Kuratorzy „za pośrednictwem KC WKP(b)” zostali powołani w związkach twórczych. Ołeksandr Kornijczuk, Iwan Mykytenko, Petro Pancz i Pawło Tyczyna, jako przedstawiciele tej organizacji, w pierwszą zagraniczną podróż służbową udali się w czerwcu 1935 r. do Paryża, by wziąć udział w Międzynarodowym Kongresie Pisarzy w Obronie Kultury przed Faszyzmem, zainicjowanym i sfinansowanym przez Moskwę. Kongres spełnił formalnie swoje zadanie, w wyniku czego powstały Międzynarodowe Stowarzyszenie Pisarzy i jego organ zarządzający – stałe Międzynarodowe Biuro Pisarzy, w skład którego wchodził Mykytenko.

Na początku października 1937 r. został wydalony z partii jako osoba mająca powiązania z trockistami i burżuazyjnymi nacjonalistami i celowo szkodząca literaturze ukraińskiej, a dwa tygodnie później znaleziono go zastrzelonego na obrzeżach Charkowa. Ofiarami masowych represji reżimu stalinowskiego w latach 1937–1938 padli również Walerian Pidmogilnyj, Walerian Poliszczuk, Irczan, Semenko i wielu innych wybitnych postaci „czerwonego odrodzenia”. Wielki Głód (Hołodomor) i Wielki Terror lat trzydziestych XX w., rozpętane przez bolszewików, przekreśliły udział Ukraińców w zagranicznej współpracy kulturalnej.

⁶³ М. Глінський, „Розстріляне відродження”, або Єжи Гедройць як рятівник репресованої української літератури, <https://culture.pl/ua/stattia/rozstriliane-vidrodzhennia-abo-yezhy-gedroits-iaak-riativnyk-represovanoi-ukrainskoi-literatury> (dostęp: 12.03.2023).

⁶⁴ Відповідь класовим ворогам, „Кіно” (1929), № 21–22, с. 1.

Teatr i muzyka

W latach dwudziestych zagraniczna publiczność zaczęła poznawać teatr ukraiński. Kubofuturysta Vadym Meller jako pierwszy zyskał międzynarodowe uznanie jako artysta teatralny ukraińskiego studia teatralnego „Berezil”, założonego w Kijowie w 1922 r. przez aktora, dramaturga i reżysera Łesia Kurbasa jako Stowarzyszenie Artystyczne. Jak scharakteryzowała go krytyczka teatralna Nelli Kornienko, „ascetyczny i zorientowany przedmiotowo Meller stał się ukraińskim scenografem i «poza-dekoratorem», który ciążył ku inżynierskiej aranżacji materialnego świata sceny”⁶⁵. Na Międzynarodowej Wystawie Nowoczesnej Sztuki Przemysłowej i Dekoracyjnej w Paryżu (kwiecień–październik 1925) Meller otrzymał złoty medal za opracowanie scenografii do debiutanckiego spektaklu Borysa Tyahna *Sekretarz Związku Zawodowego*, opartego na sztuce Leroya Scotta. Meller był członkiem Stowarzyszenia Sztuki Rewolucyjnej Ukrainy (ARMU), które zrzeszało artystów różnych nurtów i grup w celu wprowadzenia sztuki do życia codziennego. Jego założycielem i ideologiem był grafik i monumentalista Mychajło Bojczuk. Współpracował także z „Berezilem”, w szczególności zaprojektował sztukę *Ijola* Jerzego Żuławskiego, której tekst z języka polskiego przetłumaczył Kurbas. Celem pracy tego artysty było stworzenie nowego narodowego stylu ukraińskiego poprzez połączenie ukraińskiej sztuki ludowej i bizantyjskiej sztuki kościelnej, dziedzictwa kulturowego i nowej formy.

W ramach działalności ARMU Bojczuk założył szkołę artystyczną, której specyficzny styl przyciągał uwagę za granicą. Jednak artyści z USRR mogli wyjeżdżać za granicę tylko w ramach kontrolowanych delegacji sowieckich. W ten sposób praca Mellera jako przedstawiciela radzieckiej sztuki teatralnej trafiła na międzynarodową wystawę. Udział delegacji sowieckiej w wystawie wynikał z nawiązania stosunków dyplomatycznych między ZSRR a Francją 28 października 1924 r. Artysta, który kształcił się w Genewskiej Szkole Artystycznej, Monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych, w paryskich „Wolnych Warsztatach”, w dawnych czasach miał wystawy osobiste we Francji i Niemczech. Teraz reprezentował „Berezil” w Paryżu. Był zwolennikiem kulturowej syntezy opartej na idei łączenia architektury, teatru, kina, przestrzeni, oświecenia, bliskich Kurbasowi w dążeniu do łączenia tradycji narodowych z najnowszymi formami teatru europejskiego. W tym czasie utalentowany Kurbas eksperymentował z zasadami modernizmu, adaptując je do klasyki teatru ukraińskiego (sztuki Łesi Ukrainki, Mychajła Staryckiego, Iwana Karpenki-Karego) i europejskiego (dramaty Williama Szekspira, Friedricha Schillera) oraz uzupełniając repertuar o dzieła jemu współczesnych autorów (Wołodimir Wynnyczenko, Mykoła Kulisz, Ołeś, Żuławski). Kierowane przez dyrektora Kurbasa (od 1925 artystę ludowego ZSRR) studio teatralne „Berezil” zaprezentowało w sowieckim pawilonie Międzynarodowej Wystawy Nowoczesnej Sztuki Przemysłowej i Dekoracyjnej

⁶⁵ Н. Корнієнко, *Лесь Курбас. Репетиція майбутнього*, Київ 2007, с. 211–212.

w Paryżu ponad 20 szkiców i zdjęć z najważniejszych spektakli tamtych czasów, a także fotoportrety niektórych reżyserów i scenografów.

Ukraińską ekspozycją zainteresowała się amerykańska komisja, która szukała eksponatów na Międzynarodową Wystawę Teatralną w Nowym Jorku. Wybrane materiały sprowadził do USA austriacki artysta Frederick Kiesler. Fotografie ze spektakli „Berezilu”, szkice kostiumów w wykonaniu Anatolija Petryckiego oraz makieta Mellera do spektaklu *Sekretarz Związku Zawodowego* były wystawiane w dniach 27 lutego – 15 marca 1926 r. obok elementów scenografii przedstawień w wykonaniu Fortunata Depera, Pabla Picassa, Kieslera, Alexandry Exter, Georges’a Braque’a, Fernanda Légera, Nathana Altmana, Alexandra Granovskiego. To właśnie wtedy amerykańska publiczność zapoznała się z ukraińską sztuką teatralną⁶⁶.

W 1926 r. studio teatralne „Berezil” zostało przeniesione do Charkowa, aby przekształcić je w główny teatr wzorcowy, a wiosną następnego roku Kurbas wyjechał za granicę w celu nawiązania kontaktów twórczych. W kwietniu–czerwcu 1927 r. odwiedził Czechosłowację, Niemcy i Austrię.

Głównym celem wyjazdu artysty do Berlina było poznanie reformatora teatru Maxa Reinhardta (Maximiliana Goldmana), znanego z pomysłowości i wyobraźni, mistrzowskiego wykorzystania scenografii, efektów świetlnych i dźwiękowych, muzyki, zbliżenia aktorów do widowni poprzez przeniesienie sceny na widownię i rezygnację z rampy.

W 1924 r. otworzył on w Berlinie teatr „Komedia” i jednocześnie kierował Theater in der Josefstadt w Wiedniu. Kurbas zdołał porozumieć się zarówno z Reinhardtem, jak i Erwinem Piscatorem, twórcą teatru politycznego i założycielem Teatru Proletariackiego w Berlinie, którego agitacyjne treści propagandowe przeważały nad estetyką i sztuką.

W tym samym czasie w Niemczech przebywali przedstawiciele Towarzystwa Muzycznego im. Mykoły Leontowicza. Dzięki ich udziałowi w Międzynarodowej Wystawie Muzycznej we Frankfurcie nad Menem w czerwcu 1927 r. zagraniczna publiczność poznała ukraińską sztukę muzyczną. USSR miała swój dział w ramach ekspozycji radzieckiej na tej wystawie. Zaprezentowano instrumenty muzyczne, książki muzyczne, modele scenografii operowej, programy koncertowe i teatralne, plakaty. Specjalnie na to wydarzenie bracia Lewko i Dmytro Revutsky w niezwykle krótkim czasie przygotowali cykl *Pieśni galicyjskie*. Etnograf i kompozytor, po przetworzeniu ukraińskich pieśni ludowych, przedstawił je w gatunku śpiewu solowego z akompaniamentem instrumentalnym. Podczas wystawy ukraińscy śpiewacy wykonali pieśni ludowe i utwory współczesnych kompozytorów, a Kosyzkij wygłosił odczyt na temat muzyki ukraińskiej⁶⁷.

⁶⁶ *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття*, Київ 2006.

⁶⁷ В.В. Кузик, *Роль братів Дмитра та Левка Ревуцьких в утворенні та діяльності Музичного товариства імені Леонтівича (лютий 1921 – лютий 1928)*, „Література та культура Полісся” (2021), вип. 102, с. 200–2003.

Ukraińcom udało się również zaprezentować ukraiński teatr i muzykę w Paryżu. Kurbas zorganizował tam konferencję prasową. Podczas pobytu w Paryżu poznał on przedstawiciela francuskiej awangardy filmowej, Ukraińca Słabczenkę. Wkrótce nazwisko ukraińskiego paryżanina pojawiło się na liście francuskich pracowników pisma „Nowa Generacja”, redagowanego przez lidera ukraińskich futurystów Semenkę, które skupiało się na realizacji marzenia redaktora naczelnego o sztuce jako procesie globalnym.

W styczniu 1929 r. Chór „Dumka” pod dyrekcją Nestora Horodovenki przybył do Francji na swoje pierwsze zagraniczne tournée. Od czasu triumfalnej podróży Ukraińskiej Kapeli Republikańskiej pod dyrekcją Kyryła Stecenki i Ołeksandra Koszycia w 1919 r., ukraińska pieśń nie była wykonywana we Francji w taki sposób⁶⁸. „Czego nie mogli zrobić dyplomaci, zrobił chór. Zrobiła to pieśń, a nazwa naszych ziem – Ukraina – pojawiła się na wszystkich mapach, nawet sowieckich”⁶⁹ – wspominał o sukcesie chóru wojskowy i dyplomata Wołodmyr Sikewycz. Dziesięć lat później wielką popularnością nadal cieszyły się pieśni ukraińskie, mimo obecności w repertuarze Chóru „Dumki” obowiązkowych pieśni rewolucyjnych, utworów kompozytorów rosyjskich (Aleksandr Głazunow, Modest Musorgski, Siergiej Rachmaninow, Nikołaj Rimski-Korsakow) oraz klasyki światowej (Johannes Brahms, Joseph Haydn, Gabriel Fauré). Klasyka światowa została wykonana w języku ukraińskim w tłumaczeniu Lyudmyli Starytski-Cherniakhivskiej. W recenzjach prasowych po koncertach w Paryżu, Lyonie, Montpellier, Biarritz, Angoulême i Bordeaux ukraiński chór nazywano kapelą o „światowej sławie europejskiej” i „jedną z najlepszych kapel na świecie”⁷⁰, a zagraniczni impresariowie oferowali kontrakty koncertowe i nagrania gramofonowe. W Paryżu Chór „Dumka” nagrał dla amerykańskiej firmy gramofonowej Columbia kilka płyt gramofonowych z utworami Mykoli Łysenki, Mykoli Leontowicza, Michajła Werikowskiego, Pyłypa Kozycyckiego, Porfiryja Demuckiego, Reinholda Glière’a, Charlesa-François Gounoda, Roberta Schumanna i innych⁷¹. Promowanie przez chór tradycyjnej kultury ukraińskiej na arenie światowej, nawet w takim formacie, nie pozostało niezauważone przez kierownictwo sowieckie. Po powrocie do Kijowa Chór „Dumka” otrzymał tytuł „Państwowa Honorowa Kapela ZSRR”, ale nie był już dopuszczany przez Moskwę do zagranicznych tournée z powodu nieuprawnionego odejścia od dozwolonych granic propagandy. W 1932 r. ze względów ideologicznych zlikwidowano Asocjację Muzyki Współczesnej.

⁶⁸ Т. Пересунько, *Культурна дипломатія Симона Петлюри: „Щедрик” проти „руського мира”. Місія капели Олександра Кошиця (1919–1924)*, Київ 2019.

⁶⁹ В. Сікевич, *Сторінки із записної книжки*, Едмонтон 1949, с. 25.

⁷⁰ К. Городиська, *Національна заслужена академічна капела України „Думка” за документами ЦДАМЛМ України (до 100-річчя від дня заснування)*, „Архіви України” (2019), № 4, с. 74.

⁷¹ Л. Семенко, *Тріумфальний виступ капели „Думка” у Франції (Цікаві деталі подій 90-річної давнини)*, „День” (15 VIII 2019), № 147–148, <https://day.kyiv.ua/article/poshta-dnya/triumfalnyy-vystup-kapely-dumka-u-frantsiyi> (dostęp: 20.10.2024).

Wyjazd do Paryża był zarazem ostatnią podróżą zagraniczną Kurbasa. W październiku 1933 r. został usunięty z kierownictwa studia teatralnego „Berezil” za nacjonalizm, formalizm, oderwanie od rzeczywistości sowieckiej i teatru rosyjskiego, a pod koniec grudnia aresztowany i osadzony w więzieniu pod zarzutem udziału w kontrrewolucyjnej i terrorystycznej ukraińskiej Organizacji Wojskowej oraz za zamiar zabójstwa drugiego sekretarza KC KP(b)U Pawieła Postyszewa. Życie geniusza dobiegło końca jesienią 1937 r. w rejonie Sandarmoch, gdzie wraz z nim zginęli luminarze kultury ukraińskiej lat dwudziestych XX w.

Zakończenie

W latach dwudziestych XX w. w warunkach rozpoczęcia kampanii korienizacji powstały sprzyjające możliwości rozwoju i prezentacji ukraińskiej kultury i sztuki za granicą. Jednocześnie kluczowymi zadaniami postaci kultury i sztuki za granicą jako przedstawiciele republiki sowieckiej były kształtowanie pozytywnego wizerunku nowego państwa i szerzenie ideologii bolszewickiej. Artyści ukraińscy zostali zmuszeni do balansowania między chęcią pokazania światu narodowej istoty swojej twórczości a przestrzeganiem wymogów ideologicznych. Na początku lat dwudziestych XX w. ulegali złudzeniu, że państwo sowieckie zapewni rozwój kultury ukraińskiej. Świadomość niezgodności sowieckiej rzeczywistości z wyobrażeniami artystów o przyszłości ich kraju doprowadziła do wyrażenia sprzeciwu wobec „oficjalnej linii partyjnej”. Z kolei radzieckie centrum w latach dwudziestych XX w. prowadziło konsekwentną wojnę z tożsamością ukraińską, początkowo w ukrytych formach ścisłej kontroli wszystkich sfer życia społecznego. A jeśli formy otwarte napotkały opór, to ukryta wojna poprzez „regulację” rozwoju kultury w pewnym stopniu osiągnęła swój cel.

Partyjna i radziecka kontrola stała się kluczową barierą zaistnienia kultury ukraińskiej w świecie. Jej celem było wyrównanie cech narodowych kultury ukraińskiej, rozmycie jej w nowych wartościach powstałego państwa totalitarnego. Do głównych narzędzi tej kontroli należały: uregulowanie kontaktów artystów ukraińskich z zagranicą, ograniczenie możliwości promocji kultury ukraińskiej za granicą, łączenie promocji kultury ukraińskiej z promocją kultury rosyjskiej oraz nadzór sowieckich misji dyplomatycznych nad wyjazdami ukraińskich postaci kultury. Kultura ukraińska była promowana za granicą jako taka, która dzięki polityce sowieckiego kierownictwa uzyskała szansę na rozwój. Kultura USRR stała się narzędziem propagandowym do reprezentowania ZSRR jako kraju, w którym naród ukraiński i inne narody tubylcze znalazły możliwości rozwoju swojej kultury. W ten sposób zrealizowano zadanie kształtowania pozytywnego wizerunku kraju sowieckiego w zachodniej opinii publicznej, a także oddziaływania na diasporę ukraińską, niedawnych emigrantów z okresu ukraińskiej walki wyzwolenczej 1917–1921 oraz na społeczność ukraińską w krajach sąsiadujących z ZSRR. Przedstawiciele kultury ukraińskiej jako przedstawiciele republiki sowieckiej wyjeżdżali za granicę głównie w ramach delegacji sowieckich, a ukraińskie ekspozycje na wystawach

międzynarodowych pokazywano w ramach wystawy ZSRR. Jednak dzięki wykorzystaniu w swoich pracach elementów tradycyjnej sztuki ukraińskiej artystom udało się przekazać publiczności ideę istnienia odrębnej od rosyjskiej kultury ukraińskiej. Pisarze, którzy wyjeżdżali w podróż służbową za granicę, musieli pisać eseje, które miały wykazać przewagę sowieckiego stylu życia nad problemami świata kapitalistycznego. W repertuarze zespołów muzycznych powinny znaleźć się przede wszystkim utwory kompozytorów rosyjskich.

Próby propagowania tradycyjnej kultury ukraińskiej zakończyły się zakazaniem wyjazdów służbowych. Na pokazywanie ukraińskich produkcji filmowych za granicę ustalono znacznie mniejszy limit w porównaniu z kinem rosyjskim. Natomiast ukraińscy filmowcy marzyli o Hollywood, później zaś zaczęli wykorzystywać wyjazd za granicę jako szansę na to, aby nie wracać do sowieckiego „raju” i uciec przed bolszewikami. Jednak w latach dwudziestych XX w. nastąpił przełom w obecności ukraińskiego kina na światowych scenach, a nazwisko Dowżenki w szczególności zapisało się w historii klasyki światowego kina. W prezentacji kina ukraińskiego za granicą ważną rolę odgrywają postacie emigracyjne (w szczególności Słabczenko). Wyjazdy pokazowe artystów filmowych oraz udział przedstawicieli ukraińskiego przemysłu filmowego w zagranicznych wystawach o różnym profilu, których celem była promocja kina ukraińskiego za granicą, dowiodły, że sztuka ukraińska ma swoje oblicze i jest częścią światowego procesu kulturalnego.

Pomimo ograniczeń i podporządkowania kultury ideologii komunistycznej, lata dwudzieste XX w. były pomyślnym okresem w rozwoju kultury ukraińskiej. Jej przedstawiciele nazywani są „czerwonym renesansem” (Włodzimierz Gadziński) ze względu na wysoką efektywność w różnych dziedzinach, które rozwinęły się pod wpływem ideologii sowieckiej. Bolszewicy zaczęli stosować metody nacisku, izolacji, a później czerwonego terroru i ujarzemia głodem. Już na początku lat trzydziestych XX w. ukryta wojna z tożsamością ukraińską przybrała formę otwartego terroru wobec ukraińskiej inteligencji. Pokolenie to nazywane jest też „rozstrzelanym odrodzeniem” (Jerzy Giedroyc).

Zdecydowana większość artystów, którym udało się otworzyć na świat ukraińskie kino, teatr, muzykę, malarstwo i grafikę, rzeźbę, została zlikwidowana w sowieckim państwie totalitarnym. Ich śmierć była ogromną stratą dla kultury ukraińskiej i światowej, a rehabilitacja trwała latami...

Soviet Control over the Spread of Ukrainian Culture in the World in the 1920s as a Tool of War against Ukrainian Identity

Abstract

The article shows the forms of representation of Ukrainian culture worldwide in the 1920s on the example of cinema, theatre, music, graphics, and literature. Soviet control became a barrier to the entry of Ukrainian culture into the world's artistic arena. Its goal was to eliminate the national specificity of Ukrainian culture and to dilute it in the new values

of the totalitarian state. The main tools of this control were the regulation of contacts of Ukrainian artists with foreign countries, the merging of the promotion of Ukrainian culture with that of Russian culture, and the supervision of Soviet diplomatic missions over the trips of Ukrainian people of culture and arts. Ukrainian culture was not promoted abroad in itself; Ukrainian artists and cultural figures went abroad mainly as part of Soviet delegations, and Ukrainian exhibitions at international shows were part of Soviet exhibitions. The repertoire of musical groups had to include the works of Russian composers. Attempts to promote traditional Ukrainian culture ended with the cessation of touring activities. The quota for showing Ukrainian films abroad was much smaller than that of Russian cinema. In this way, a hidden war against Ukrainian identity was waged, which in the early 1930s took the form of open terror against the Ukrainian intelligentsia and the genocide of the Ukrainian people in general. However, through the use of elements of traditional Ukrainian art in their works, the artists managed to convey to the audience the idea of the existence of Ukrainian culture separate from Russian one. The 1920s marked the breakthrough of Ukrainian cinema on the world stage, and the name of Oleksandr Petrovich Dovzhenko, in particular, entered the history of world cinema classics. In the presentation of Ukrainian cinema abroad, an important role was played by emigrants (in particular, Yevgeny Slabchenko). Despite the limitations and subordination of culture to communist ideology, the 1920s were a bright stage in the development of Ukrainian culture.

Советский контроль над представлением украинской культуры в мире в 1920–х годах как инструмент войны против украинской идентичности

Аннотация

Статья освещает формы представления украинской культуры в мире в 1920-х годах на примере кино, театра, музыки, графики и литературы. Советский контроль рассматривается как барьер для выхода украинской культуры на мировую художественную арену. Его целью было нивелировать национальные особенности украинской культуры и растворить её в новых ценностях тоталитарного государства. Основными инструментами этого контроля были регулирование контактов украинских деятелей искусства с коллегами в зарубежных странах, продвижения украинской культуры в контексте русской или в единстве двух культур, а также надзор советских дипломатических миссий за украинскими культурными деятелями во время зарубежных командировок. Украинская культура продвигалась за рубежом как культура, получившая возможность для развития благодаря политике советского руководства. Украинские коллективы и деятели культуры выезжали за границу в основном в составе советских делегаций, украинские экспозиции на международных выставках были частью советских экспозиций. Репертуар украинских музыкальных коллективов должен был включать произведения русских композиторов. Попытки продвижения традиционной украинской культуры заканчивались прекращением гастрольной деятельности таких исполнителей. Квота на показ украинских фильмов за рубежом была значительно меньше, чем российских. Таким образом велась скрытая война против украинской идентичности, которая в начале 1930-х годов переросла в открытую кампанию террора против украинской интеллигенции и геноцид украинского народа. Однако, благодаря использованию элементов традиционного украинского искусства в своих работах, представителям разных сфер искусства и культуры удалось передать зрителям идею существования украинской культуры, отдельной от русской. 1920-е годы ознаменовались, в частности, прорывом украинского кино на мировой

арене, а имя Александра Довженко вошло в историю мировой кинематографической классики. Важную роль в представлении украинского кино за рубежом сыграли эмигрантские деятели (в частности, Е. Слабченко). Несмотря на ограничения и подчинение культуры коммунистической идеологии, 1920-е годы были ярким этапом в развитии украинской культуры.

Bibliografia

Źródła archiwalne

Centralne Państwowe Archiwum Stowarzyszeń Publicznych i Ukrainików

ks. 1 Komitet Centralny Komunistycznej Partii Ukrainy (KC KPU), Kijów (1918–1991)

Centralne Państwowe Archiwum Wyższych Władz i Administracji Ukrainy

ks. 1238, Всеукраїнське управління у справах кінематографії та фотографії Народного комісаріату освіти УРСР (ВУФК), м. Харків, з 1926 р. м. Київ, Państwowy Ukraiński trust Przemysłu Filmowego Państwowego [Vseukrainske upravlinnia u spravakh kinematohrafii ta fotohrafii Narodnoho komisariatu osvity URSR (VUFK), m. Kharkiv, z 1926 r. m. Kyiv], Ogólnoukraińska Dyrekcja Kinematografii i Fotografii Ludowego Komisariatu Oświaty Ukraińskiej SRR (VUFK), Charków, od 1926 r., Kijów

Źródła drukowane

Звіт Президії Всеукр[аїнського] Муз[ичного] Т[овариств]ва ім.Леонтовича за 1926 рік, „Музика” 3 (1927), с. 56–59.

Культурне будівництво в Українській РСР 1917–1927. Збірник документів і матеріалів, Київ 1979.

Ленін В.І., *Про кооперацію в: Повне зібрання творів (ПЗТ) у 55 т., т. 38, Київ 1970–1975. Постановление ЦК ВКП(б) „О руководящих кадрах работников кинема тографии” от 11 января 1929 г., „Известия Центрального Комитета Всесоюзной Коммунистической партии (большевиков)” (1929), № 4 (263), с. 12.*

Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933: Поезія – проза – драма – есей, Упорядкув., передм., післям. Ю. Лавріненка, Післямова Є. Сверстюка, Київ 2008.

Троцький Л., *Водка, церковь и кинематограф, в: idem, Сочинения, т. 21: Культура переходного периода, Москва 1927 („Проблемы культуры”), с. 24.*

Хвильовий М., *Твори: у 2-х т., т. 2: Повісті. Оповідання. Незакінчені твори. Нариси. Памфлети. Листи, Київ 1990.*

Opracowania

Flig M., *Mitotwórcza funkcja kina i literatury w kulturze stalinowskiej lat 30. XX wieku, Kraków 2014.*

Hirsch F., *Empire of Nations. Ethnographic Knowledge and the Making of the Soviet Union, Ithaca–London 2005.*

Kenez P., *The Birth of the Propaganda State. Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917–1929, Cambridge 1985.*

Korniejenko A., *Rozstrzelane odrodzenie, Kraków–Przemyśl 2010.*

- Liber G., *Language, Literacy, and Book Publishing in the Ukrainian SSR, 1923–1928*, „Slavic Review” 41 (1982), no. 4, s. 673–685.
- Mace J.E., *Communism and the Dilemmas of National Liberation. National Communism in Soviet Ukraine, 1918–1933*, Cambridge MA 1983.
- Martin T., *The Affirmative Action Empire. Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923–1939*, Ithaca–Londres 2001.
- Nebesio B., *Competition from Ukraine: VUFKU and the Soviet Film Industry in the 1920s.*, „Historical Journal of Film, Radio and Television” 29 (2009), Issue 2, s. 159–180.
- Nebesio B.Y., *The Theoretical Past of Cinema: Introducing Ukrainian Film Theory of the 1920s.*, „Film Criticism” 20 (1995), no. 1–2, s. 67–77.
- Plokhly S., *The Gates of Europe. A History of Ukraine*, New York 2015.
- Taylor R., *A Cinema for the Millions: Soviet Socialist Realism and the Problem of Film Comedy*, „Journal of Contemporary History” 18 (1983), no. 3, s. 439–461.
- Taylor R., *The Politics of the Soviet Cinema 1917–1929*, London 1979.
- Terry M., *The Affirmative Action Empire. Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923–1939*, Ithaca–Londres 2001.
- Thomson O., *Historia propagandy*, tłum. S. Głabiński, Warszawa 2001.
- Wojnicka J., *Prorocy, kapłani, rewolucjoniści. Szkice z historii kina rosyjskiego*, Kraków 2019.
- Арендт Х., *Джерела тоталітаризму*, Київ 2002.
- Берест Б., *Історія українського кіна*, Нью-Йорк 1962.
- Борщак І., *Микола Скрипник*, „Україна” 4 (1950), с. 255–256.
- Брюховецька Л., „Звенигора”: оолодіння історичним часом, „Кіно-Театр” (2013), № 2, http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1474 (dostęp: 16.03.2023).
- Брюховецька Л.І., *Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ. Спроба реконструкції*, Київ 2018.
- Глінський М., „Розстріляне відродження”, або Єжи Гедройць як рятівник репресованої української літератури, <https://culture.pl/ua/stattia/rozstriliane-vidrozdzhennia-abo-yezhy-gedroits-iak-riativnyk-represovanoi-ukrainskoi-literatury> (dostęp: 12.03.2023).
- Гнатюк О., *За кулісами фільму „П.К.П.” Боротьба з пам’яттю про Українську революцію на прикладі кінострічки 1926 р.*, в: *Революція, державність, нація. Україна на шляху самоствердження (1917–1921 рр.)*, Київ–Чернігів 2017, с. 352–371.
- Городиська К.С., *Національна заслужена академічна капела України „Думка” за документами ЦДАМЛМ України (до 100-річчя від дня заснування)*, „Архіви України” 4 (2019), с. 72–81.
- Госейко Л., „Електрична ніч” в еkleктичній „Звенигорі”, „Кіно-коло” (2008), № 37–38, <https://filmar.online/uk/arkhivy/elektrychna-nich-v-eklektichnii-zvenyhori> (dostęp: 16.01.2022).
- Госейко Л., *Історія українського кінематографа. 1896–1995*, Київ 2005.
- Госейко Л., *Слідами українських фільмів часів ВУФКУ у французькій кінопресі*, „Кіно-Театр” (2019), № 3, с. 42–44.
- Гриценко О., *Культурний простір і національна культура. Теоретичне осмислення та практичне формування*, Київ 2019.
- Історія українського кіно*, т. 2: 1930–1945, [ред. Г. Скрипник], Київ 2016.
- Корнієнко Н.М., *Лесь Курбас. Репетиція майбутнього*, Київ 2007.
- Кузик В.В., *Роль братів Дмитра та Левка Ревуцьких в творенні та діяльності Музичного товариства імені Леонтовича (лютий 1921 – лютий 1928)*, „Література та культура Полісся” 102 (2021), с. 200–2003.

- Лопушанський Я., *Творчість Миколи Хвильового в контексті українсько-німецьких літературних взаємин*, „Проблеми гуманітарних наук: наукові записки ДДПУ” (2000), вип. 5, с. 233–243.
- Мейс Д.Е., *Комунізм та дилеми національного визволення. Національний комунізм у радянській Україні, 1918–1933*, Київ 2018.
- Миславський В., *Історія українського кіно 1896–1930. Факти і документи*, т. 1, Харків 2018.
- Миславський В., *Становлення кіногалузії в Україні 1922–1930 років. Протиріччя часу і розмаїтість тенденцій*, Харків 2016.
- Миславський В.Д., *Українське кіномистецтво 20-х років ХХ ст. Організаційно-творчі трансформації*, Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства, Харків 2018.
- Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття*, Київ 2006.
- Небесьо Б., *Німа кінотрилогія Олександра Довженка*, Київ 2017.
- Нестерчук Д.В., *Подарунок художника Георга Гросса Павлу Тичині*, <http://tychunamuseum.com.ua/podarunok-hudozhnyka-georga-grossa-pavlu-tychyni/> (dostęp: 16.01.2022).
- Пересунько Т., *Культурна дипломатія Симона Петлюри: „Щедрик” проти „руського мира”. Місія капели Олександра Кошиця (1919–1924)*, Київ 2019.
- Плохій С., *Брама Європи. Історія України від скіфських воєн до незалежності*, (пер. Р. Клочко), Харків 2016.
- Попович М., *ХХ Червоне століття*, Київ 2007.
- Росляк Р., *Державна політика в галузі української кінематографії: формування управлінської вертикалі (друга половина 1920-х – кінець 1930-х рр.)*, „Пам’ять століть” (2012), № 1/2, с. 95–104.
- Росляк Р., *До питання про українізацію вітчизняної кіногалузії (1920-х – початок 1930-х років)*, „Студії мистецтвознавчі” (2014), № 1, с. 128–134.
- Росляк Р.В., Брюховецька Л.І., *Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції*, „Наук. вісник Київського нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого” 23 (2018), с. 221–223.
- Садуль Ж., *Всеобщая история кино, т. 4: (второй полутом). Голливуд. Конец немого кино 1919–1929*, <https://space.profilib.net/chtenie/150667/zhorzh-sadul-vseobschaya-istoriya-kino-tom-4-vtoroy-polutom-gollivud-konets-nemogo-kino-109> (dostęp: 15.03.2023).
- Семенко Л., *Триумфальний виступ капели „Думка” у Франції (Цікаві деталі подій 90-річної давнини)*, „День” (15 VIII 2019), № 147–148, <https://day.kyiv.ua/article/poshta-dnya/triumfalnyu-vystup-kapely-dumka-u-frantsiyi> (dostęp: 20.10.2024).
- Сікевич В., *Сторінки із записної книжки*, т. 6, Едмонтон 1949.
- Снайдер Т., *Перетворення націй. Польща, Україна, Литва, Білорусь 1569–1999*, Київ 2012.
- Тері М., *Імперія національного вирівнювання. Нації та націоналізм у Радянському Союзі (1923–1939 роки)*, Київ 2013.
- Тетерюк М., *„Звенигора”: західні відгуки в радянських джерелах*, „Кіно-Театр” 2 (2013), с. 42–43.
- Тримбач С., *Олександр Довженко. Загибель богів: ідентифікація автора в національному часо-просторі*, Вінниця 2007.
- Файзулін Я., *Невідомі спогади генерал-хорунжого армії УНР Юрія Тютюнника*, „Український історичний збірник” 14 (2011), вип. 14, с. 290–302.
- Цимбал Я., *Наші 20-і*, <https://tyktor.media/ktytor/nashi-20-ti/> (dostęp: 15.03.2023).
- Цимбал Я., *Це був час, коли у нас література була світового рівня*, <https://commons.com.ua/ru/nashi-dvadcyati-intervyu-z-yarinoyu-cimbal/> (dostęp: 15.03.2023).

Iryna Matiash, prof. dr hab. nauk historycznych, historyk, pedagog, działaczka społeczna. Starszy pracownik naukowy w Instytucie Historii Ukrainy Narodowej Akademii Nauk Ukrainy, pracownik Centrum Europy Wschodniej Uniwersytetu Warszawskiego. Przewodnicząca Towarzystwa Naukowego Historii Dyplomacji i Stosunków Międzynarodowych, członek Rady Społecznej Ministerstwa Spraw Zagranicznych Ukrainy. Obszar zainteresowań naukowych obejmuje historię służby dyplomatycznej, działalność zagranicznych placówek dyplomatycznych na Ukrainie, historię kultury, archiwa dyplomatyczne, dyplomację publiczną i kulturalną, biografie (matio@ukr.net, imatiash18@gmail.com).

Iryna Matiash, professor, historian, educator, and public figure. Senior researcher at the Institute of History of Ukraine of the National Academy of Sciences of Ukraine, employee of the Centre for Eastern Europe of the University of Warsaw. Chairman of the Scientific Society for the History of Diplomacy and International Relations and a member of the Public Council of the Ministry of Foreign Affairs of Ukraine. Academic interests cover the history of the diplomatic service, the activities of foreign diplomatic missions in Ukraine, the history of culture, diplomatic archives, public and cultural diplomacy, and biography (matio@ukr.net, imatiash18@gmail.com).