

Київський університет імені Бориса Гріченка

**УКРАЇНЬСКА ІСТОРИЧНА НАУКА
В СУЧАСНОМУ ОСВІТНЬОМУ ТА ІНФОРМАЦІЙНОМУ
ПРОСТОРИ**

Вінниця
ТОВ «ТВОРИ»
2018

УДК 930.1(477)
ББК 63.3(4УКР)
У 45

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського університету імені Бориса Грінченка
(протокол № 8 від 29 березня 2018 року)*

Рецензенти:

Ресит Олександр Петрович, заступник директора з наукової роботи, завідувач відділу історії України XIX — початку XX ст. Інституту історії НАН України, доктор історичних наук, професор, член-кореспондент Національної Академії Наук

Дрвоозюк Степан Іванович, ректор КВНЗ «Вінницька академія неперервної освіти» доктор історичних наук, професор

У 45 **Українська історична наука в сучасному освітньому та інформаційному просторі: монографія** / Наукова редакція д.і.н. проф. О.О.Салати. – Вінниця: ТОВ «ТВОРИ», 2018. – 356 с.

ISBN 978-617-7706-81-5

Монографія присвячена аналізу наукових підходів до вивчення історичного процесу та суспільного розвитку. Автори намагаються дати відповіді на деякі питання дослідження історії, з урахуванням світового досвіду вивчення історичного процесу. Здійснено аналіз традицій вітчизняного та зарубіжного історіописання, зокрема дослідження окремих питань історії України, європейської історії, методологічних засад історичного пізнання.

Монографія призначена для професійних істориків, учителів і студентів, усіх, хто цікавиться історією як наукою.

УДК 930.1(477)
ББК 63.3(4УКР)

© Колектив авторів, 2018
© ТОВ «ТВОРИ», 2018

ЗМІСТ

Передмова	5
Розділ I. Українська історіографія у контексті розвитку європейської історичної науки	
Шандра І. О. Сучасні західні теорії у вивченні представницьких організацій підприємців пореформеного періоду	8
Куцик Р.Р. Проблеми інформаційного впливу на події Першої світової війни у сучасній зарубіжній та вітчизняній історіографії	21
Мартиненко В.В. Виникнення Білоруської Народної Республіки 1918 року : історіографічно-джерелознавчий аналіз.....	38
Салата О.О. Інформаційно-пропагандистське протистояння нацистської Німеччини та СРСР в зарубіжній історіографії	48
Андрєєв В.М. Віктор Петров та його діяльність в інформаційному та освітньому просторі післявоєнної Німеччини (1945-1949): європейські виклики та національна традиція	59
Іванов Д.І. Історіографія британського зовнішньополітичного процесу кінця XX–початку XXI ст.	78
Саган Г.В. Новітня історія південних слов'ян в українській історіографії: сучасні тенденції та особливості.....	92
Доценко В.О. Міф про походження і обраність в історичній пам'яті народу та його вплив на подолання постколоніального синдрому	114
Розділ II. Історія України в сучасному історіографічному дискурсі: проблеми дослідження та інтерпретації	
Удод О.А. Проблема «подолання» історії» у сучасному українському суспільстві	125
Лисенко О.Є, Хойнацька Л.М. Міждисциплінарні зв'язки у студіюванні проблематики Другої світової війни: деякі теоретико-методологічні аспекти.....	137
Драч О.О. Міждисциплінарні історичні дослідження: психоісторія як напрям наукових студій	155
Ричка В.М. Сучасні проблеми студіювання історії Київської Русі	173
Кривошея І.І. Світ козацької старшини другої половини XVII ст. крізь призму міських актових книг Лівобережжя	182
Тарасенко О.О. Школа істориків Університету Св. Володимира у середині 30-х – на початку 60-х рр. XIX ст.	202
Ладний Ю. А. Етнополітика Української національної революції 1917–1921 рр. в історико-етнологічних дослідженнях	238

Логінова Г.М. Психолінгвістичний вимір ментальної символіки на прикладі іншомовного діалогу у міжкультурному просторі Ніжина255

Розділ III. Академічна і університетська історична наука: проблеми взаємодії та інтеграції

Левітас Ф.Л., Трухан О.Ф. Історичні візії у сучасних методологічних дискурсах271

Городня Н.Д., Корнієнко А.Ю. Використання методології соціологічного дослідження для вивчення сучасної історії: події в Україні 2013-2017 рр. очима київських студентів289

Баханов К.О. Проблема імпорту західних теорій на прикладі запровадження цивілізаційного підходу до шкільної історичної освіти в Україні..... 304

Даниленко В.М., Романюк І.М. Проблеми формування змісту шкільної історичної освіти за роки незалежності України323

Бонь О.І. Музичне середовище Києва 1920 років у дзеркалі еґо-документів338

Список авторів332

ПЕРЕДМОВА

В епоху становлення інформаційного суспільства, вплив Інтернету на духовне життя людини і суспільства набули більшої актуальності. Дуже цікавою видається проблема впливу Всесвітньої мережі на освіту та історичну свідомість.

Перспективи освіти в інформаційному суспільстві багато в чому пов'язані з особливостями його духовної культури. В сучасному суспільстві значну роль у формуванні уявлень людини про світ відіграють засоби масової інформації, багато в чому стандартизуючи образи, що формуються у суспільній свідомості. В інформаційному суспільстві відбувається не стільки прискорення потоку інформації, скільки зміни його глибинної структури на основі демасифікації засобів інформації. Перспективи освіти пов'язані зі зміною місця людини та її цінностей в інформаційному суспільстві. Якщо для всіх попередніх типів суспільного устрою характерна орієнтація на матеріальні цінності, то перехід до інформаційного суспільства висуває на перший план людські цінності.

У процесі переходу до інформаційного суспільства змінюється базова мета освіти, яка полягає не стільки у психологічній підготовці, скільки у забезпеченні умов для самовизначення і самореалізації особистості. Це твердження базується на зміні ставлення до людини як складної системи і до знання, яке повинно бути звернено у майбутнє, а не у минуле. Критерієм реалізації нової освітньої моделі стає випереджаюче відображення або ступінь «пізнання майбутнього». У новій освітній парадигмі той, хто навчається стає суб'єктом пізнавальної діяльності, а не об'єктом педагогічного впливу. Діалогічні відносини, виникаючі при цьому між викладачем і студентом визначають основні форми організації навчального процесу. Результатом стає активна, творча діяльність учня та студента, далека від простої репродукції.

Сучасна людина має володіти не тільки певним обсягом знань, а й бути здатною навчатися: шукати і знаходити необхідну інформацію, щоб вирішити ті чи інші проблеми, використовувати різноманітні джерела інформації для вирішення цих проблем, постійно здобувати додаткові знання.

Отже, при переході до інформаційного суспільства радикально змінюється система освіти. Інакше кажучи, становлення інформаційної цивілізації пов'язане з розвитком нової освітньої системи.

Важливою рисою цієї системи стає глобальність, тобто світовий характер з усіма властивими йому глибинними взаємозалежними процесами.

і вона потребує переосмислення та критичної оцінки з певної ціннісної платформи. Безсумнівно, "Історія" як предмет надзвичайно важлива для побудови такої платформи), – зауважила міністр освіти і науки Л.Гриневич. При цьому планується об'єднати курси «Історія України» та «Всесвітня історія» в один предмет для учнів 10-11 класів, які матимуть профільне навчання.

Ідея інтегрованого курсу полягає в тому, щоб помістити новітню історію України (XX – XXI ст.) у світовий контекст, поставити їх у центр шкільного курсу. Такий підхід, за словами міністра, стане шляхом до національної ідентичності у старшокласників. Час покаже, чи це шлях до національної ідентичності чи до подальшої денационалізації не сформованої української політичної нації. «Історію України» системно вивчали лише 20% населення сучасної України. Суспільство не виробило колективної історичної пам'яті, спільного ставлення до історичних подій, персонажів історії, не визначило усталеної галереї позитивних і негативних героїв минулого. Тепер «Історія України» не є обов'язковою у вищих навчальних закладах, а в загальноосвітніх буде «інтегрованою»... Тому у багатьох фахівців виникає питання: чи зможе в таких умовах «Історія» як освітній предмет бути носієм національної ідентичності? Чи не розчинимося ми, як нація, у світовому освітньо-культурному й соціально-політичному просторі?

Освітня реформа вимагає єдності суспільства та клопіткої, ювелірно вираженої праці, щоб узгодити національні інтереси й інтереси світової спільноти та сформувати в Україні високорозвинене, багате, соціально справедливе суспільство, побудоване на знаннях. Й історичне минуле, історична пам'ять народу в цьому сенсі – великий капітал, потужний ресурс, націлений у майбутнє.

О. І. Бонь

МУЗИЧНЕ СЕРЕДОВИЩЕ КИЄВА 1920 РОКІВ У ДЗЕРКАЛІ ЕГО-ДОКУМЕНТІВ

Его-документи, его-джерела, або як ще їх традиційно називають в українській історичній науці документи особового походження, в останні десятиліття опинились у центрі уваги не тільки джерелознавців України та світу, а й істориків. Інтерес до них зріс завдяки "архівній революції", що відбувається в Україні; яка уможливила широкий доступ до великого масиву,

раніше невідомих засекречених документів та загальнонаукову зацікавленість українського суспільства та науковців до гуманітаристики. Наразі переосмислюється вага документів особового походження в історичних дослідженнях. Свідченням зростання ролі і місця его-документів у історичних дослідженнях став бурхливий розвиток біографічних праць. Увага до текстів, які представляють інформацію про конкретну особу також пояснюється переходом у кінці XX – початку XXI ст. до вивчення "мікроісторії", історії не людини, незалежно від її статусу та ролі у суспільному житті.

Поширення поняття «его-документ», як історичного, а не літературознавчого терміну, на відміну від традиційних понять "щоденники", "записки", "спогади", "автобіографія" у 1980-1990 роках, показує зростаючий інтерес та їхнє значення у дослідженнях істориків. Актуалізує використання его-документів все більша потреба у вивченні ролі індивідуального в історії.

Переважна більшість учених вважають, ці джерела суб'єктивними. На нашу думку, его-документи дозволяють не тільки "олюднити" фактичний матеріал, а й зафіксувати думки автора про себе, своє оточення, час, визначити особисте й соціально типове. Також вони дозволяють з'ясувати факти, які неможливо реконструювати за іншими джерелами. Так, їм притаманний різний ступінь суб'єктивності. Але найбільше суб'єктивними можуть бути спогади, записники. Сьогодні історична наука має інструментарій для визначення об'єктивності всіх цих видів его-джерел.

У західній історичній науці, де вперше вичленували поняття его-документ, вже відбулися дискусії щодо наповнення самого поняття, сформувався окремі підходи у різних країнах. У Російській Федерації надають значну увагу теоретичним та прикладним питанням використання его-документів як наслідку "антропологізації історії"¹. Вітчизняні історики також активно опановують ці документи у своїх дослідженнях, зокрема, Ольга Коляструк досліджувала їх як джерела з історії повсякденності². Марина Суздаль залучаючи листи та его-документи до дослідження розробила питання психобіографії³.

¹ История в эго-документах: Исследования и источники / Ин-т истории и археологии УрО РАН. – Екатеринбург: Издательство «АСПУр», 2014. – 368 с.

² Коляструк О. А. Документи особового походження як джерела з історії повсякденності // Український історичний журнал. - 2008. - № 2. - С. 145-153.

³ Суздаль М. До психобіографії М. Цертелєва у світлі його листування та поезії // Вїдос. Альманах теорії та історії історичної науки. - 2013. - 7. - С. 195-203.

Матеріали архівних фондів особового походження дають найбільше документів зазначеного типу. Особливо багато їх міститься серед матеріали Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМУ). Його особові фонди вже ставали предметом дослідження у джерелознавчому контексті¹ – використовувались у біографічних працях. Так у монографії С. Даниленка «Будівничі українського світу: родина Дурдуківських (кінець XIX-перша третина XX ст.)» використано для характеристики діяльності С. Дурдуківського матеріали спогадів його сина Бориса².

Его-документи фондів ЦДАМЛМУ мають великий потенціал у розкритті зв'язків української гуманітарної інтелігенції Києва 1920 рр.

Автор, зокрема, прагне показати музичне середовище Києва як соціокультурне явище у 1920 роках через дослідження его-джерел – спогадів, епістолярних матеріалів, щоденників. Джерельною базою дослідження стали матеріали гуманітаріїв 1920 рр. із фондів ЦДАМЛМУ.

Українська інтелігенція, зокрема й гуманітарна, заклала основи українського національного відродження у XIX столітті, була провідником у національній революції та боротьби за збереження державності 1917-1921 років. Большевицька влада, яка встановилась в Україні, мала зважати на вказаний факт. Саме у духовно-церковну сферу та сферу гуманітарних наук перемістився центр ненасильницького, морального опору української нації трансформованій Російській імперії у форму большевицького режиму.

Середовище музикантів, не дивлячись на їх уявну аполітичність, віддзеркалювало національно-культурні та політичні різнонаправлені процеси в Україні. Зростала активність української національної течії і відбувалась «більшовизація» музичної тематики.

Про такі тенденції у 1917 – початку 1920 рр. яскраво свідчить видатний оперний співак Михайло Донець у спогадах «Шлях українського актора», які частково були опубліковані у Газеті «Большовик» у 1936 р. М. Донець входив до складу театральної секції ради робітничих і солдатських депутатів Києва восени 1917 р. За його спогадами театральні глядацькі зали у той час були переповнені озброєними людьми. І актори пропонували заборонити носити бомби, щоб не сталося нещасного випадку, але згодом звикли. Він зазначає, що у роки громадянської війни у нетопленому театрі у морози доводилось грати

¹ Шепелюк В. М. Особовий фонд режисера, актора В. С. Василька у ЦДАМЛМ України // Архіви України. - 2013. - №6 (288). - С. 199-204.

² Даниленко С. Будівничі українського світу: родина Дурдуківських (кінець XIX — перша третина XX ст.). - Київ-Вінниця: ТОВ «Нілан-ЛТД», 2014. - 206 с.

«Бориса Годунова» у валянках і одягати царську мантію поверх кожуха¹. Співак свідчить про перші роки большевицького панування в Києві: «Виступали ми з концертами з теперішнього погляду в анекдотичних умовах. Ледве жива шкапа тягла віз з площадкою, на якій стояли рештки від піаніно. Так ця рухлива музика, разом з нами, акторами, що йшли поряд пішки, тримаючись за віз. Переїжджали з мітингу на мітинг по всьому місту. І це вважалося виключною комфортабельністю. Пам'ятаю, як скрипаль на одному з таких концертів, настроюючи скрипку попросив піаністку: – Дай «ля». – Натє. Беріть ваше «ля» – сердито відповіла вона й легко вийняла з клавіатури поламаного роляя клавішу «ля» і подала скрипалью»².

Такі сюжети співак міг собі дозволити у спогадах. А в автобіографії, датованій 16 серпня 1928 р., наголошував на своїй лояльній до режиму поведінці у 1917-1920 роках: з 1917 р. під керівництвом П. Любченка обслуговував гарнізони Києва та інших міст. У 1920 р. став «командиром артистичного батальйону» для праці на «культурному фронті по робітничих, червоно-армійських клубах та по агітпунктах на залізничних станціях і завжди відгукувався на заклики Радянської Влади, коли того вимагав момент». Особливо наголошував, що з початком революції нікуди не виїжджав за кордон, «не дивлячись на запрошення з того боку», у білій армії участі не брав³. Тут, очевидно вплинули два чинники: автобіографії, які найчастіше писались для офіційних органів, мали більший ступінь самоцензури; тиск з боку большевицької влади змушував митців покійрно зносити усі тяготи життя.

Музиканти виступали перед большевицькими військами з українським репертуаром, який викликав у червоноармійців великий інтерес. І оплата була характерна для того часу. М. Донець згадує: «Розрахувались одного разу «по-міністерському» – фунт солі, три коробки сірників і дві голки». Коли українською владою було засновано Національну оперу, М. Донець демонстративно відмовився у ній працювати. Із поверненням большевиків у Київському оперному театрі відновились вистави: «Проте, з різних причин театр працював нерегулярно, через відсутність електрики інколи театр припиняв роботу на цілі тижні». У такі моменти артисти виїжджали концертувати в регіони. Стабільно почав працювати оперний театр, за свідченням М. Донця, у 1924 р. Коли почалась большевицька «українізація»,

¹ Центральный державный архив-музей литературы и искусства Украины (далі — ЦДАМЛМУ). - Ф. 123. - Оп. 1. - Спр. 4.

² ЦДАМЛМУ. - Ф. 123. - Оп. 1. - Спр. 4.

³ ЦДАМЛМУ. - Ф. 123. - Оп. 1. - Спр. 5.

Михайло Донець її гаряче підтримав. Рішенням уряду у 1925 р. була українізована київська опера.

Спочатку частина акторів неоднозначно відреагувала на цю подію: «Дуже дивним було слухати оперу українською мовою». Але незабаром більшість із них з великою радістю відгукнулись до участі. Перша ж вистава М. Донця у Київському оперному театрі, куди він повернувся у 1927 р. (у 1923-1927 роках працював у Харкові і Свердловську) – постановка «Тараса Бульби» у головній ролі, мала надзвичайний успіх – «15 аншлагов підряд». Цікаво, що до того у Харківській опері вистава провалилась із-за комічності головного образу і переробленого режисером кінця. М. Донець згадував про київську оперну постановку: «Цей спектакль змусив замовчати шовіністичних базік, які твердили, що національних опер немає, а тому непотрібно було українізувати оперу». Михайло Іванович першим серед українських оперних співаків у 1924 р. став заслуженим артистом УСРР, а на 25 річчя діяльності у 1930 р. був нагороджений званням народного артиста УСРР¹. Зауважимо, що частково ці спогади Михайла Донця переповідав Яків Майстренко, не посилаючись на співака².

Вважаємо за доцільне навести тут спогади Максима Рильського про Михайла Донця, опубліковані у 1963 р. у газеті «Радянська Україна» до 80 річчя з дня народження знаменитого українського баса. М. І. Донець, за висловом М. Т. Рильського, «міцно пов'язаний з традиціями російського вокально-сценічного мистецтва і особистий друг та учень майстрів українського театру – Садовського, Саксаганського, Заньковецької... Заньковецька на схилі свого віку інакше не називала Михайла Івановича, як синком». М. Донець любив розповідати, як за дорученням наркома освіти М. Скрипника відвідав усіх трьох названих корифеїв. При цьому вказував на їх несхожі характери³.

Варто зауважити, що лояльне ставлення до радянської влади не врятувало Михайла Донця від доносів його колег і від арешту у 1941 р. Звинувачений у українському націоналізмі, він був розстріляний 10 липня без вироку суду перед захопленням німецькими військами Києва. Історія загибелі співака з різними версіями вже відображена у науковій літературі⁴ але цей сюжет виходить за межі дослідження.

¹ ЦДАМЛМУ. - Ф. 123. - Оп. 1. - Спр. 4.

² ЦДАМЛМУ. - Ф. 123. - Оп. 1. - Спр. 50.

³ ЦДАМЛМУ. - Ф. 123. - Оп. 1. - Спр. 37.

⁴ Сахно А. «Щоденник «контрреволюціонера». - К., 1999. - 160 с.

Доповнюють картину київського музичного середовища 1920 рр. спогади доньки керівника Української православної церковної ради УАПЦ М. Мороза Т. Мороз-Стрілець – дружини поета Г. Косинки «Близьке серцю». На початку 1920 рр. вона співала у народному хорі під керівництвом Михайла Вериківського. Репетиції хору відбувались у приміщенні Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка на Великій Підвальній (нині – Ярославів Вал) 54. На жаль, будинок не зберігся. Приміщення інституту стало клубом, куди сходилась українська мистецька молодь. Т. Мороз-Стрілець згадує про те, як вони побрались і як Г. Косина переїхав на подвір'я Софії Київської у «прийми» – саквож і в'язанки книг – не було навіть костюма¹.

Найбільш яскраво відображено музичне середовище Києва 1920 рр. у спогадах та листах відомих музикантів. Так, у листі диригента і композитора Пилипа Омеляновича Козицького до колеги Кирила Григоровича Степового 13 березня 1922 р. дано тогочасну картину з музичного життя. Він згадує про поїздку капели «Думка» до Москви, де не вірили після перших концертів, що такого рівня колектив може приїхати із Києва. Також і про московські рецензії – серед них Дем'яна Бедного «Кое-что о Петлюре, о украинском хоре и о великом московском позоре», де він картає московську публіку за індиферентність до виступів «Думки». У Москві тоді висіли афіші – «Четире вечера малоросов»².

Повідомляв Пилип Козицький Кирилу Стеценку і про справи музикантів, далекі від музики. Комітет по вшануванню Миколи Леонтовича у той час клопотався за Миколу Грінченка – музикознавця (майбутнього ректора Музично-драматичного інституту ім. М. В. Лисенка) і композитора, виконавця і лікаря Ярослава Лопатинського (родом галичанина), що сиділи в Надзвичайному Комітеті (ЧК). Я. Лопатинського було звільнено (він повернеться в Галичину в 1923 р.), а чи відпустили чекісти М. Грінченка П. Козицькому було на той час не було відомо. Може тому він так характеризував становище у Києві: «Досить блідо, скучно, тяжко». Водночас згадує про плідну роботу композитора Василя Верховинця, який написав кілька романсів, здійснив етнографічну подорож на Полтавщину (с. Яреськи), записав понад 200 пісень, створив музей музики у Полтаві. Пише і про композиторську працю Левка Ревуцького. До цього – про відродження національного хору під керівництвом М. Вериківського, працю хору С. Дурдуківського, роботу капели-

¹ ЦДАМЛМУ. - Ф. 798. - Оп. 2. - Спр. 20. Арк. 11.

² ЦДАМЛМУ. - Ф. 175. - Оп. 1. - Спр. 26. Арк. 4.

студії М. Леонтовича під керівництвом П. Тичини. Згадує про численні концерти і музичні заходи у Києві. Наведені факти свідчать про бурхливий розвиток українського музичного середовища. Негативний настрій у оцінках музичного Києва можемо пояснити тією частиною листа, де автор згадує про відомого хорового диригента, композитора і педагога Григорія Митрофановича Давидовського (1888-1952 рр.), якого заарештовано («випадково, попав у засаду»). Автор листа також характеризує невтішну картину культурного простору Києва: «З видавництвом в Києві цілком безнадійно: ніхто не купує і не видає муз. творів»¹.

В іншому листі Пилипа Козицького за цей період знаходимо опис ситуації у Музично-драматичному інституті ім. М. В. Лисенка (у 1934 р., розділеного на Консерваторію і Театральний інститут). За словами відомого теоретика музики Б. Яворського, професорами ставали у той час люди, що не мали нічого спільного з ідеєю інституту. Б. Яворський казав, що необхідно вжити відповідних заходів: «Реорганізувати Дирекцію, ввести туди ідейних людей – українців». Пилип Козицький згадував і про складне матеріальне становище інституту, переконував у тому, що необхідно вплинути на людей, від яких залежить надання субсидій інституту².

Суттєве доповнення картини музичного життя Києва ранньототалітарної доби знаходимо у спогадах Пилипа Козицького «Моє життя», датованих 7 квітням 1943 р., які були написані у евакуації в Уфі. У той час Кирило Стеценко, який повернувся до Києва із заслання і влився в українське музичне життя, залучив Пилипа Козицького до музично-громадської роботи помічником диригента першого національного хору. Згодом П. Козицький прийняв пропозицію працювати вчителем музики у Першій українській гімназії ім. Т. Шевченка (працював до весни 1924 р.), якою керував відомий педагог і національний діяч В. Дурдуківський. Дуже швидко хор гімназії із 120-140 осіб «набув великої популярності, як один із кращих шкільних українських хорів у м. Києві»³. Молодий композитор сам писав обробки великих хорових творів М. Лисенка а також твори на тексти Т. Шевченка, Б. Грінченка, П. Куліша, П. Тичини, І. Франка. Деякі з них увійшли до збірники, виданої у 1929 р.

У 1918 р. йому запропонували читати курс лекцій по історії української музики на диригентському відділі Музично-драматичного інституту ім. М. В. Лисенка. до переїзду у Харків цю роботу він поєднував із працею

¹ ЦДАМЛМУ. - Ф. 175. - Оп. 1. - Спр. 26. Арк. 4.

² ЦДАМЛМУ. - Ф. 175. - Оп. 1. - Спр. 26. Арк. 7.

³ ЦДАМЛМУ. - Ф. 359. - Оп. 1. - Спр. 19. Арк. 14-15.

декана диригентського відділу до 1924 р. У цей час розширилось коло зв'язків з українськими музичними діячами – К. Стеценком, Я. Степовим, Б. Яворським.

Згадує Пилип Козицький і про знайомство та дружбу з Миколою Леонтовичем: «Вперше я почув твори цього геніального українського композитора в концерті колядок і кантів, що його урядив Національний хор на чолі з О. Кошицем взимку 1917 р. «Щедрик» Леонтовича так вразив мене, що я днями й тижнями ходив, мріючи і живучи його звуками». М. Леонтович приїхав до Києва 1918 р. і почав працювати на диригентському відділі Лисенківського інституту, а потім у відділі мистецтв Наркомосу УСРР, здійснював обробки українських народних пісень, які відразу вивчав з хором студентів диригентського відділу¹.

М. Леонтовича і П. Козицького пов'язували приятельські стосунки. По дорозі до київської Лук'янівки, де жив М. Леонтович, він заходив до П. Козицького на квартиру. П. Козицький згадував у спогадах «Моє життя»: «У мою холостяцьку кімнату, сяде до піаніно і почне з тиха грати. Потім, не кажучи жодного слова, мовчки потисне руку і піде. І тільки в сірих очах його, лагідних, повних внутрішнього вогню й життя, світилася схвильована радість творчого натхнення. Очі Леонтовича були прекрасні — в них пломеніла велика душа геніального поета української народної пісні. Відомий портрет П. Реріха найкраще відтворив внутрішню красу душі Леонтовича». Прикметно, адже писались ці рядки у 1943 р., що далі у спогадах висловлена «похвала» радянському режимові, але в рукописі слова «панування радянської влади» закреслено і замінено на «встановлення»².

Автор зауважує, що зміни музичному житті відображали політико-ідеологічні зміни в усьому суспільстві. М. Верховинець переклав «Інтернаціонал» для виконання хору, М. Леонтович написав для школи червоних старшин розкладки «Молодої гвардії» і «Ми ковалі». З'явилася пісня Г. Верьовки «Вперед народі йди!». Як бачимо ідеологізація музичної творчості теж відбувалась досить швидко. У той час на чолі музичного відділу Наркомосвіти УСРР став знаменитий російський співак Л. В. Собінов (1919 р.), його співробітниками були Я. Степовий, М. Леонтович, який з М. Калишевським очолив Державну капелу України³.

П. Козицький описує також діяльність Комітету пам'яті М. Леонтовича. У січні 1921 р., після загибелі композитора, за ініціативи С. Чапківського (Олесь

¹ ЦДАМЛМУ. - Ф. 359. - Оп. 1. - Спр. 19. Арк. 15.

² ЦДАМЛМУ. - Ф. 359. - Оп. 1. - Спр. 19. Арк. 15.

³ ЦДАМЛМУ. - Ф. 359. - Оп. 1. - Спр. 19. Арк. 16.

Чапківський (1884-1938 рр.) – український журналіст, критик, мистецтвознавець, громадський діяч) був організований цей комітет. Брали участь у ньому не лише музиканти: головою був художник Ю. Михайлів, членами П. Козицький, М. Вериківський, С. Чапківський, П. Тичина та інші¹. Комітет ставив завданням збереження і упорядкування спадщини загиблого композитора, матеріальне забезпечення родини композитора. За ініціативи комітету було перейменовано Гімназичну вулицю у вулицю Леонтовича.

Восени 1921 – на весні 1922 р. померли композитори Я. Степовий, та К. Стеценко. Тоді комітет розширив коло своїх завдань і упорядковував також спадщину. К. Стеценка (безпосередньо цим займався П. Козицький). Комітет став центром підготовки до видання творів померлих композиторів, організаційно об'єднав українські музичні творчі сили, налагодив наукову роботу. У 1922 р. з Кам'яця-Подільського до Києва переїжджає музикознавець М. Грінченко, до роботи також долучається відомий вчений К. Квітка. У 1923 р. за ухвалою НКО комітет реорганізовано в у Всеукраїнське музичне товариство ім. М. Леонтовича. Товариство видавало місячник «Музика» («Всеукраїнська музична газета»), який редагував М. Козицький і перетворив видання на центр музичного життя. При товаристві організувались виконавські колективи – хор-студія ім. М. Леонтовича (керівники – П. Тичина і Г. Верьовка), хор-студія ім. К. Стеценка. П. Козицький згадує, що Товариство регулярно влаштовувало «вівторки» на яких виконувалась українська музика².

У 1924 р. до Товариства вступають як професійні, так і самодіяльні колективи як колективні члени. У тому році Товариство організувало всеукраїнську Першу музичну виставку (концерти, виставки, обговорення роботи музичних інституцій). У 1925 р. Товариством було проведено Всеукраїнський день музики. Це була перша спроба, як пише Пилип Козицький, «олімпіади професійних і самодіяльних музичних колективів»³.

У 1924 р. «буйний розквіт радянського будівництва» поставив перед Товариством ідеологічну потребу висловити свої ідейні позиції як радянської музичної громадської організації, що й знайшло свій відбиток в декларації Товариства 1924 р. «Жовтень у музику». Вона відіграла певну роль у зміцненні радянського напрямку у музичному українському житті. Тобто у середині 1920 р. режим тиснув на митців з вимогою визнання лояльності. Так П. Козицький опосередковано визнає у спогадах, що існував напрямок відмінний від

¹ ЦДАМЛМУ. - Ф. 359. - Оп. 1. - Спр. 19. Арк. 17.

² ЦДАМЛМУ. - Ф. 359. - Оп. 1. - Спр. 1. Арк. 16-17.

³ ЦДАМЛМУ. - Ф. 359. - Оп. 1. - Спр. 19. Арк. 18.

радянського. П. Козицький активно працював: написав твори на вірші В. Чумака. В. Сосюри, присвячені П. Тичині, Г. Нарбуту, С. Чапківському – діячам українського мистецтва. Писав «масові пісні» на радянську тематику. Восени 1924 р. прийняв пропозицію НКО і переїхав у Харків інспектором музичного відділу і голови Музичної ради¹.

Цінними для характеристики мистецького середовища Києва 1920 років є спогади відомого композитора Юлія Сергійовича Мейтуса. У той період молодий композитор писав музику до багатьох постановок в театрі «Березіль». За його спогадами художник Анатолій Петрицький, який перш за все був художником театральним, завжди висловлював свою думку з різкістю і прямою: «Весь він був колючий, йоршистий». Вмів художніми засобами розкрити характер героїв спектаклю. Згодом у 1930 рр. у Харкові художник і композитор жили на одній вулиці і Ю. Мейтус згадував як з вулиці дивився на його картини у вікні другого поверху, де була майстерня А. Петрицького. Тонкий гумор, ніколи не зраджував А. Петрицького, як і гострота суджень².

У спогадах про співачку Зою Михайлівну Гайдай, датованих 15 квітня 1985 р., Юлій Сергійович Мейтус вказував про їх творчу співпрацю у 1920 рр. у зв'язку з його обробками українських народних пісень. Саме вони були частиною українського музичного простору і продовжили дореволюційні традиції української музики. Зокрема обробка Ю. Мейтуса пісні «Коли б мати не біла», зроблена у 1928 р., міцно увійшла у репертуар співачки³.

Життя мистецької спільноти Києва відображене також у спогадах Бориса Дурдуківського, який писав про батька – співака Сергія Федоровича Дурдуківського (1880-1932 рр.). Ці спогади, за пропозицією племінниці Т. Рафальської, написані у 1982 р. для молодшого покоління роду Дурдуківських. Грунтуються вони на документах, фотографіях, які були передані у ЦДАМЛМУ та фактах, які збереглися у пам'яті Б. Дурдуківського.

Він представляє власні підліткові враження про співаків у Києві. Зокрема про таку маловідому їх частину, як церковні виконавці: «У Лаврі я почув вперше голос протодиякона Розова. Пізніше, коли в великому храмі Софії служби правились українською мовою – українською автокефальною церквою, поруч, в так званій «зимовій-малій» церкві, служби проводили на слов'янській мові православна церква, яка визнавала головою церкви патріарха московського і «всія Русі», батько часто заходив у цю «малу» церкву зі мною і

¹ ЦДАМЛМУ. - Ф. 359. - Оп. 1. - Спр. 19. Арк. 18-19.

² ЦДАМЛМУ. - Ф. 182. - Оп. 2. - Спр. 205. Арк. 1-3.

³ ЦДАМЛМУ. - Ф. 182. - Оп. 2. - Спр. 205. Арк. 13.

слухав Розова, який там служив. Пам'ятаю голос Розова. Це був дійсно унікальний бас, надзвичайно красивого, м'якого бархатного тембру від нижнього контра – до верхнього фа і навіть вище. Батько все казав мені, щоб я слухав голос Розова, бо ніколи такого голосу вже не почую»¹.

У середині 1919 р. у Києві створена Українська опера і Сергій Федорович Дурдуківський співав у ній разом із Марією Іванівною Литвиненко-Вольгемут. Театр містився на вулиці Мерінговській (нині – М. Заньковецької), б. 8.² Борис Дурдуківський згадує, що свого часу О. Кошиць пропонував С. Дурдуківському виїхати за кордон, але той відмовився. Саме тоді, згадував син співака, Сергій Дурдуківський привозив з гастролей продовольчі продукти, бо в «Києві було голодно. Одного разу, пам'ятаю, батько привіз багато солі, яка була теж дефіцитом. Це й було, мабуть, повернення з подорожі капели К. Стеценка, про яку написав свій твір П. Тичина «Подорож з капелою К. Стеценка», яка видана лише в 1982 році. У ньому творі П. Тичина згадує про «соліста» С. Ф. Дурдуківського.

Далі у спогадах знаходимо цікаві факти. У ті часи «П. Тичина працював в культурно-освітньому відділі Дніпросоюзу. Цей відділ Дніпросоюзу часто влаштовував великі концерти завжди запрошували і батька, який виконував пісні та романси українських композиторів соло і в супроводі хору». Розповідає він і про траурно-урочистий концерт, присвячений загибелі Миколи Леонтовича, який влаштувало кооперативне об'єднання Дніпросоюз. Велике враження справила демонстрована на заході подушка М. Леонтовича, на якій залишилися сліди крові композитора.

С. Дурдуківський був у приятельських стосунках з Я. Степовим і часто бував у нього у Музичному провулку (а не на Прорізній, як згадував П. Тичина) біля старої будівлі консерваторії. Помешкання Я. Степового стало одним із неформальних центрів українського музичного життя – тут обговорювали музичні події, виконували твори. У нотній бібліотеці Сергія Дурдуківського були оригінали творів присвячені Яковом Степовим співакові³.

3 грудня 1920 р. до серпня 1923 р. Сергій Дурдуківський викладав у Музично-драматичному інституті ім. М. В. Лисенка. Документи фонду співака в ЦДАМЛМУ свідчать, що Сергій Федорович працював із вересня 1923 р. у Київському оперному театрі до 22 жовтня 1923 р., коли «театр закрито». За це він отримував за місяць 23 крб. 51 коп золотом. Саме Сергій Дурдуківський

¹ ЦДАМЛМУ. - Ф. 1031. - Оп.1. - Спр. 14. Арк. 12.

² ЦДАМЛМУ. - Ф. 1031. - Оп.1. - Спр. 14. Арк. 20.

³ ЦДАМЛМУ. - Ф. 1031. - Оп.1. - Спр. 14. Арк. 21-22.

організував у січні 1924 р. при згаданому Товаристві імені М. Леонтовича вокальний колектив із солістів. Входив співак і в правління Товариства разом з П. Козицьким і П. Тичиною¹.

Як не дивно, автор спогадів наважився згадати і політичні процеси кінця 1920 рр. С. Дурдуківський вважав справу СВУ від початку до кінця – «штучно створеною» а в ній був засуджений і його брат. На початку 1930 рр. племінники запитали одного із головних фігурантів справи педагога і науковця В. Ф. Дурдуківського, про його «чистосердечні покаєння» на процесі СВУ, той гірко заплакав і відповів: «Про це я не маю права говорити». С. Дурдуківський часто співав у хорі автокефальної громади в Софійському соборі, коли той у 1920 рр. належав УАПЦ, був солістом у концертах духовної музики. Якось виконуючи соло у кантаті «Ой зійшла зоря вечорова» на високій ноті замість слова «віск» жив зросійщене «воск». І це, як він згадував синові, помітили всі миряни, які переповнювали у той час головний храм УАПЦ².

Таким чином можемо зробити висновок, що соціокультурне середовище музикантів Києва 1918-1929 років за его-документами характеризується складними і протирічними процесами. Не тільки у період національно-визвольних змагань 1917-1921 років, а і до середини 1920 років матеріальне становище музикантів було, можливо найбільш незахищених гуманітаріїв, залишалось складним. Саме у цей період, а не з кінця 1920 років почався тиск більшовицького режиму з метою ідеологічної уніфікації мистецького середовища. Цьому сприяло і поширення більшовицьких ідей серед музикантів і арешти. З метою більшовизації соціокультурного середовища використовувались і методи тиску каральних органів. Та не дивлячись на це, українські музиканти продовжували та розвивали національні мистецькі традиції, створювали нові вартісні твори. Про це свідчать їх спогади, щоденники та епістолярна спадщина.

¹ ЦДАМЛМУ. - Ф. 1031. - Оп.1. - Спр. 14. Арк. 27-28.

² ЦДАМЛМУ. - Ф. 1031. - Оп.1. - Спр. 14. Арк. 36.