

Вступне слово

Національна самосвідомість є однією з невід'ємних складових повноцінного поступу людства. Її суть визначається цілісною саморефлексією нації, в якій національна самосвідомість виступає могутнім засобом історичного розвитку, повноцінного функціонування етнічної спільноти серед світової, спонукає до активної дієвої позиції нації та мобілізації життєвих ресурсів народу. Отже, національна самоідентифікація (ширшим її значенням виступає самосвідомість) є важливим (чи не вирішальним) чинником у розвитку будь-якої етнічної спільноти та основою її становлення.

Процес формування української самосвідомості, що заявив про себе на початку XVIII ст., був значно уповільнений під дією політики денаціоналізації, направленої з боку російського самодержавства. Проте вже з середини XIX ст. набирає обертів потужна хвиля національного піднесення, репрезентантом якої, в першу чергу, є широкий культурний поступ, нерозривно пов'язаний з іменами цілої плеяди визначних особистостей. Їхній творчий доробок і самовіддана праця у напрямку поширення української мови, літератури, історії та ін. стала головним чинником у формуванні самосвідомості українців. Апогеєм означеного процесу, наслідки якого виявили себе вже 1917 року, став період кінця XIX – поч. XX ст. Отже, часові межі, вказані у постановці проблеми нашого семінару є не випадковими.

Тепер кілька слів щодо специфіки обраної теми. З останніх праць вітчизняних та зарубіжних вчених вирізняється проблема історико-культурного процесу не лише у ракурсі співвідношення особистості і соціально-культурного тла епохи, а також проблема вирішального впливу особистості на форму-

вання культурно-політичного середовища. Українські дослідники В. Огнев'юк та П. Кравченко, аналізуючи роль людини в історії, вказують на високі можливості національної еліти (читай визначних особистостей), що впливає не лише на сьогодення, а й передає нащадкам свій духовний потенціал. Автори праці звертаються до вчення відомого іспанського філософа Хосе Ортеги-і-Гассета, що зазначав ключову роль активної творчої особистості в історичному процесі і наголошував на її могутньому впливі на широкі маси. Суголосних поглядів дотримується і відомий російський дослідник Г.С. Кнабе у статті "Изменчивое соотношение двух постоянных характеристик человека", він стверджує, що провідна роль у розвитку культури та суспільства належить саме рухливому співвідношенню особистості та індивідуальності.

Стосовно України, теза про вирішальну роль культурного поступу у процесі становлення нації доведена низкою праць та монографій, що вийшли друком переважно від початку незалежності. Але питання про місце кожної окремої особистості в загальному процесі, ступінь впливу особистості на вказаний процес та характер їхньої взаємодії під час формування національної самоідентифікації і досі чітко не визначені.

Частково відповіді знаходимо у дослідженнях, присвячених визначним особистостям. На жаль, цього замало для заповнення білих плям. По-перше, в поле зору науковців потрапляють діячі, інформація про життєвий та творчий шлях яких є найбільш відомою, в той час поза увагою дослідників залишаються менш знані, але не менше значущі постаті. По-друге, як і раніше, бракує узагальнення, яке дало б змогу змалювати цілісну картину процесу формування української самосвідомості під впливом окремих визначних особистостей, виявити засоби та закономірності цього впливу, привести їх до певної системності. Поява ґрунтовного й глибокого дослідження не втрачає актуальності, проте найбільшою перешкодою на шляху до нього стає колосальний обсяг матеріалу. Ретельне дослідження кожної окремої постаті дозволить че-

рез призму індивідуальності точніше розглянути широкі історичні процеси.

Семінар "Роль визначних особистостей – митців, діячів науки та культури у розвитку самосвідомості нації кін. ХІХ – поч. ХХ ст.", організований і проведений Музеєм 14 грудня 2005 року, з нагоди 165-ї річниці від дня народження М.П. Старицького, став нашою першою спробою наукового обговорення даного питання. В обмежених часо-просторових умовах неможливо охопити все розмаїття постатей, що діяли у означений період, проте низка представлених доповідей дала змогу поставити певні акценти і виявити деякі закономірності для майбутніх обговорень і наукових досліджень.

Ольга Кірієнко

Хмельниччина в художньому дискурсі М. Старицького та І. Нечуй-Левицького

В другій половині XIX століття Україна перебуває у фазі культурного національного піднесення: свідоме громадянство, заряджене ідеями романтизму та позитивізму, ставило перед собою мету просвітити власний народ, сприяти формуванню національної свідомості, національного менталітету. М. Старицький, як і І. Нечуй-Левицький, належав до знакових постатей, котрі досить прагматично підходили до шляхів реалізації поставленої просвітницької мети: стає організатором та меценатом національного театру, працює над розширенням його репертуару, займається перекладом, бере активну участь у діяльності київської громади. "Сенс літературної праці вбачав не стільки у самому тексті, скільки у можливостях його практичного функціонування і безпосереднього впливу на читача (глядача). Часто жанр, стиль, тема, мотив, ідея диктувалися сьогочасною актуальністю" [1; 22]. На початку 80-х рр. Нечуй-Левицький розгорнув діяльність по створенню історичних студій, об'єктом його досліджень стала практично вся історія України, у цьому зв'язку варто згадати такі праці як: "Унія і Петро Могила, київський митрополит" (1875), "Перші київські князі Олег, Ігор, Святослав і св. Володимир і його потомки" (1876), "Татари і Литва на Україні" (1876), "Українські гетьмани. Богдан Хмельницький і козаччина" (1878), "Українські гетьмани. Іван Виговський та Юрій Хмельницький" (1879), "Руїна на Україні. Українські гетьмани Дорошенко, Многогрішний та Самойлович" (1879), "Князь Олег, Святополк Окаянний, Ярослав Мудрий", "Руїна", "З давніх часів: про Богдана Хмельницького", "Наша історія", "Історія Руси від нападу татарського до панування польського", "Хто були скіфи й сармати". Вищезазначені твори були систематизованим викладом історії України для широкого загалу читачів, заповнюючи, таким чином, лакуни про історичне минуле в свідомості українців.

В історії українського народу було чимало переломних моментів, котрі в подальшому вирішували долю всієї нації її державності, саме в цей час національний конфлікт загострюється настільки, що набирає ознак історично значимого, великої історичної ваги. Серед таких подій чи не найвагомішими в геополітичному плані були події Визвольної війни (1648-1654), які знайшли своє відображення як в історіографічній, так і художній літературі. До написання творів на історичну тематику І. Нечуй-Левицький, М. Старицький підходять, коли вони уже сформувалися як визначні майстри слова і визначальними для них постає принцип заданості на героїзацію історичного минулого, певну ідеалізацію історичних постатей, відтворення специфіки національного характеру та формування національної свідомості шляхом реалізації просвітницько-виховної мети. Погляди І. Нечуя-Левицького та М. Старицького на життя й втілення їх у художньому слові полишаються без змін, різниця полягає тільки в особливості предмета зображення. М. Левченко, характеризуючи творчість І. Нечуя-Левицького відзначає, що вже у своїх соціально-побутових творах письменник відмовляється від старої оповідної форми, а вдається до роману-хроніки, із "спокійним викладом життя окремої особистості чи цілої родини протягом багатьох років" [2; 77].

Попередній період розвитку української історичної белетристики, що характеризується двома типами освоєння історії – вальтер-скоттівський та гоголівський – суттєво позначився на творчості Старицького та Нечуя-Левицького. Спираючись на доступні джерела, автори загалом історично достовірно змальовують історичну епоху, її представників. На закріплення документалізму в історичній прозі, головним чином, позначився активний розвиток історіографії, що припадає на початок ХІХ ст., який дозволив романістам із великої кількості історичного матеріалу вибрати саме той, який відповідав їхнім історіософським запитам та виразно маркований авантюрно-пригодницькими елементами. Використання писаних пам'яток при написанні історичного твору хоч і створювало

ілюзію автентичності, "дотику до історії", однак пріоритетною залишається романтична концепція реконструкції історичного минулого.

М. Старицький та І. Нечуй-Левицький, відтворюючи події Визвольної війни 1648-1654 рр., змальовуючи козаків та їхніх ватажків, дотримуються тих романтичних поглядів, які знайшли своє відображення в козацьких літописах та були традиційними для української історіографії та історичної белетристики першої половини ХІХ ст. Обидва автори захоплюються козащиною, її переможною ходою, війна на їхнє переконання є справедливою, визвольною, учасники подій – палкі захисники прав свого народу та України. Відображаючи визвольний рух українського народу проти польської шляхти, письменники підтримують загальнокозацьку позицію, яка дбала про інтереси цілого козацького стану. Наслідуючи історіософську традицію українських історіографів, М. Старицький, І. Нечуй-Левицький вказують на причини, які спонукали до початку визвольного руху.

М. Старицький як історичний романіст прагне максимально достовірно відтворити та передати дух зображуваної епохи, композиційно трилогія "Богдан Хмельницький" нагадує белетризований виклад історії визвольної війни, з орнаментальним вплетенням в тканину твору авантюрно-пригодницьких епізодів та лірико-романтичних відступів.

Обидва автори використовують попарний принцип групування персонажів, де позитивні герої є носіями національних інтенцій, образками національного характеру. Гетьман Богдан Хмельницький став знаковою постаттю в історії України і найпопулярнішим об'єктом в художній літературі. Генетичними джерелами для створення образу Б. Хмельницького в романах Нечуя-Левицького та Старицького послужили козацькі літописи та народна творчість, з яких він постає як "національний Месія", "вибраний Богом вождь" та передусім як носій козацьких та авторських ідеалів, оборонець давніх прав та привілеїв. В цілому в романтичному образі Богдана Хмельницького поєднана фактична історія з авторським домислом,

який не тільки одухотворяє, але й "перебазовує" його із сфери суспільствознавства у сферу людинознавства, однак цей образ далекий від ідеалізації. У романі "Перед бурею" Старицький зображає суботівського сотника Хмельницького напередодні народного повстання. Він має своє бачення щодо історичного призначення України та політики Польської Корони та намагається мирним шляхом врегулювати назріваючі конфлікти між польською шляхтою, простолюдом і козацтвом, прикладаючи до цього весь свій дипломатичний та інтелектуальний потенціал. Неодноразові закиди з боку польських історіографів про бунтарську поведінку васала короля українські автори спростовують, відзначаючи, що Хмельницький підняв повстання не проти короля, а проти шляхти та її непомірних знущань, тому й отримує моральну та фінансову підтримку від короля Владислава IV. На підтвердження цього Левицький вказує на мотиви повстання, висловлені Хмельницьким у листі до короля: "просив у короля вибачити йому, що він підняв повстання, бо мусив зробити це через панські здирства, і жалівся на польських панів, що вони пригнобили козаків, пооднімали в них землі, луги, сіножаті, ставки" [3; 205]. Що ж до особистої образи на польського шляхтича, то М. Старицький зазначає, що Хмельницький неодноразово брав участь у народних повстаннях, зокрема в 1637-1638 рр. Автори історичних творів про хмельниччину наголошують на тому, що Богдан Хмельницький – тонкий політик і дипломат, людина державного розуму. Запальний і рішучий, він вмів не поспішати, не йти наосліп, розпочинаючи певну акцію, завжди спокійно її обмірковує. Так, Хмельницький радить Кривоносу, Богуну і Чарноті до пори до часу не дратувати Корону, прикинутися покірними й вірними, брати участь у її воєнних авантюрах і таким чином повернути козацтву одібрані "ординацією" права, зібрати збройні сили. Нечуй-Левицький теж звертає увагу на його політичну мудрість в ході визвольної війни, яку визнавали навіть його противники: "Пани постерегли, що вони пошилися в дурні, що Богдан і гадки немає миритися і тільки для з умовами, бо сподівається щодня підтримки татар" [3; 221]. Окрім

того, що Хмельницький талановитий дипломат і організатор повстання, в історичних творах він постає як відважний і талановитий полководець, що власним авторитетом, надзвичайним магнетизмом і красномовством міг запалити й переконати низове козацтво підтримати селянське повстання: "достатньо було, здається, одного погляду на обличчя гетьмана, щоб нестримна відвага і впевненість в перемозі охопила серце кожного. Обличчя гетьмана дихало гарячим запалом, рухи його були швидкі і легкі, мова коротка, але сильна і впевнена, щось магнетичне було в погляді його сяючих очей" [4; 5, 3, 34]. В романі Нечуя бачимо гетьмана напередодні пилявецької битви: "літав поміж полками на коні, ставив козаків у ряди і вговорював не боятись поляків і до загибелі встоювати за Україну, за віру" [3; 227]. Трохи більше місця відвів І. Нечуй-Левицький образу Богдана Хмельницького в іншому романі – "Гетьман Іван Виговський", де показав його в найскладніший період для українства – після підписання Переяславської угоди. Оскільки із об'єктивних причин М. Старицький на цьому закінчує трилогію "Богдан Хмельницький", де про угоду гетьман говорить з патетичним піднесенням, однак бачимо, які вона викликала протиріччя в рядах козацької старшини, в особі І. Золотаренка, І. Богуна, Ю. Немирича, і які письменник не розгортає до кінця. І. Нечуй-Левицький у названому романі акцентує увагу саме на цих протиріччях, що, звичайно, не могло не вплинути на долю самого твору, залишаючись довший час невідомим для широкого читачького загалу. У романі зустрічаємо розчарування й прагнення не тільки козацької верхівки, а й самого гетьмана скерувати всі сили на те, щоб відійти від темної Московщини, особливо після підписання Віленського трактату: "Богдан ще довго лютував, лаявся, кричав та проклинав Москву. Розбитий завсідніми війнами та клопатами завсідніми, без перерви тривожним життям в походах та битвах, Богдан не міг здержати себе, не міг вгамуватись. Страх за будучину України, за усе своє діло, що він провадив за все своє життя, помилка московського царя, легкодумність і

дурість московських бояр збурили Богданову душу, як буря, до самого дна" [3; 321].

Світлий розум, величезна сила волі, тонкий політик-дипломат, котрий не бачить свого життя і життя своїх близьких поза інтересами України, турботливий побратим, водночас – це реальна постать, у зображенні якої письменники не оминають і побутово-реалістичних моментів, в яких він постає не лише як державно-політичний діяч, а і як люблячий батько, закоханий чоловік.

Велике значення у створенні образів мають префігурації – такі герої твору, котрі хоча й могли мати розроблену характеристику, але самі по собі мало що означали. Їхня основна функція – вказувати, натякати на іншого героя [4; 23-24]. Префігураціями до головного героя – образу Богдана Хмельницького у трилогії почергово постають то Барабаш, то Вишневецький, то Кривоніс, то Богун. Таке протиставлення Богдан Хмельницький – Ярема Вишневецький у трилогії лише увиразнює та підкреслює державну велич діянь останнього.

В змалюванні історичних осіб наявний елемент ідеалізації, зворотнім ефектом ідеалізації є демонізація антигероїв, так само органічна для романтичної поетики. Постать Яреми Вишневецького як політичного противника Богдана Хмельницького завжди викликала живий інтерес дослідників історії та літераторів як польських, так і українських. Він володів цілою "державою" у державі, йому належало Лівобережжя, володів також Волинню та Поліссям. В історію Польщі він увійшов як герой, мужній син і оборонець Польської корони, її "східних крес", "улюбленець всього народу, за плечима якого вітчизна могла спокійно відпочивати" [6; 246-247]. В пам'яті українського народу він залишився як жорстокий кат, перевертень. Повстання, яке неодноразово займалось на Україні на поч. ХУІІ ст., лишало його більшої частини земель і тому не дивно, що він так нещадно вів війну з повстанцями. Однак, як би не захоплювались ним польські історики, він не міг претендувати на роль безкорисливого і дальновидного патріота, як зустрічаємо у С. Твардовського, Г. Сенкевича. Найчастіше його діями ке-

рували вузькі приватно-егоїстичні інтереси. По-різному він відтворений в художній літературі. І. Нечуй-Левицький своєрідно підійшов до зображення центральної постаті роману Яреми Вишневецького в однойменному творі. Він зацікавився самим фактом його переходу з благочестивої віри в католицтво. В цьому факті письменник хотів знайти ознаки якоїсь внутрішньої трагедії Вишневецького. Образ Яреми виходить двоїстий у зв'язку з тим, що він відходить від українського коріння, яке схрещується з надбаними рисами польської аристократичної культури, що за теорією Юнга про колективне несвідоме є основою душевно-психічних хвороб людини. Нечуй-Левицький неодноразово наголошує на "природженому демократизмі" князя, вояцьку простоту, його невибагливість в побуті, мужність особливо в той період життя, коли він був ще православним. І. Нечуй-Левицький схиляє нас до думки, що саме виховання в єзуїтській колегії, де "як демони спокусники, нашіптували єзуїти нібито випадком в розмові Єремії ненависть до його віри, до його мови": "ти тепер зразець для дрібних українських панів <...> теперечки дбайте і пеклойтеся, щоб повернути на свій зразець усю темну українську масу.<...> А коли вони не підуть, княже, за тобою, маєш в руках меч. Орудуй мечем во ім'я Христове" [2; 17]. Використовуючи монографію Костомарова, Нечуй-Левицький так описує свавілля князя: "<...> Військо несподівано напало на Гадяч і обгорнуло його навкруги, наче вороже місто. <...> Король віддав Ромни своєму приятелеві Адаму Казановському. Але Вишневецький вважав Ромни як на Посулля, неначе його маєтності <...> Заїзд вчинив в Ромнах те саме, що в Гадячі. <...> "Покажу ж я і сеймові, й швагрові, який я слабкий," – <...> Як не присудите мені Гадяча й Хорола, то я дамся вам взнаки: я порубаю на шматки і Конецпольського, і усіх панів, що вставатимуть за його, й самого короля" [3; 93].

М. Старицький також чимало уваги приділяє Яремі Вишневецькому, але він не прагне дослідити причини його ренегатства, а подає як уже сформованого шляхтича, який ототожнює себе з польською державою, прагне стати її королем за будь-яку

ціну, знищити козащину за той демократичний дух: "я розкину все коріння козацтва – цього божевільного закладення мого божевільного предка <...> розкину, порохом розвію, – вдарив він кулаком по столі, – і змушу забути це прокляте ім'я" [4; 5, 1, 33]. Фанатичний католик, що вогнем і мечем прагне насадити унію: "або всі церкви в моїх маєтках перетворю на костели, або пройдуся вогнем і мечем по схизматах" [4; 5, 1, 122].

Значну увагу письменник звернув на образ Івана Богуна. Богун – найвірніший товариш не тільки Хмельницького, а потім і П. Дорошенка. Однак козацькі літописці й історики мало приділяли уваги цьому герою, хоча він був народним улюбленцем, найталановитішим полководцем і соратником Богдана Хмельницького, став більш відомим саме завдяки історичній прозі. Г. Сенкевич у романі "Вогнем і мечем" створив яскравий романтичний образ цього героя. Він дуже мало має спільного з історичною постаттю Богуна. М. Старицький теж створює довершений образ Богуна, що на час написання твору було ризикованим для його автора. Адже Богун належав до тієї частини козацтва, яка бачила Україну незалежною державою, яка добивалась того, не жаліючи власного життя, відводячи на другий план життя особисте. Він заявляв: наші серця належать Україні, саме таке патріотичне почуття до батьківщини, незадоволення від підписаної Переяславської угоди, стало причиною відходу Богуна на другий план політичного життя України. Автори пізніших творів на історичну тему оминали, як правило, це питання, або ж намагалися не афішувати його переконання. Богун повертається у вир боротьби, ми подибуємо в діалогі "Молодость Мазепы", коли відчуває, що можливе виборення незалежності України, стає порадиником і близьким товаришем Дорошенка. Його популярність не тільки серед козаків, але й серед простого люду, як засвідчували літописці, була дуже велика: міста і містечки здавались Терері не стільки через військову звитягу воїнів, скільки завдяки словам Богуна. Чимало місця у трилогії відведено показу його відданості батьківщині: "Ні, поки не звільниться від ворогів рідна земля і віра, нехай проклятим буде той, хто допустить в

своє серце хоч одну-другу думку" [4; 5, 1, 152], хоробрості "як ангел помсти, як бог війни, летів попереду свого загону з оголеною шаблею <...> Без шапки, без сталєних лат, з вогненным серцем й твердою рукою летів він на бій із закованим лицарством; але в цій відвазі не було бездумного юнацького запалу, а була твердість і безстрашність героя, який знав всі тонкощі війни" [4; 5, 2, 463]. Образ Івана Богуна вийшов у романі найсимпатичнішим. Як відомо з історичних джерел, ще на початку літа 1648 р. Богун очолював повстання на Брацлавщині. Однак М. Старицького більш зацікавив інший факт із життя Богуна, коли його було обрано наказним гетьманом під час Берестейської битви. Саме тут проявився весь його талант не тільки як вмілого полководця, а й як розумного, талановитого політика, дипломата. Думається, що вплив Г. Сенкевича, а можливо властива творча манера М. Старицького – мелодрама-тизм, сприяли створенню овіяного романтизмом образу Богуна, який палко і вірно кохає Ганну Золотаренко. Цей факт із життя Богуна історично не підтверджений. Однак, як зазначила С. Андрусів, – "Письменник має право повести героя туди, де він не був, але міг бути, "закохати" його, якщо це відповідає концептуальній необхідності" [7; 16].

Найближчим товаришем Хмельницького є Кривоніс, який від початку повстання збирав і очолював загопи повстанців. Максим Кривоніс належить до тих історичних постатей, яким "не поталанило" у белетристиці й історії. Історичні джерела про нього згадують дуже мало, а якщо і є свідчення, то вони у дуже стриманих тонах. Основний зміст його життя полягав у самовідданій боротьбі із шляхтою. Однак відсутність фактичного матеріалу мало вплинула на авторське уявлення про цього легендарного героя. М. Старицький і І. Нечуй-Левицький, підходячи до створення цього образу, взяли до уваги літописні дані, починаючи від зовнішньої характеристики, закінчуючи його військовими звитягами. Кривоніс в обох авторів виступає ревним захисником простого люду, жорстоким месником польських панів, його запал, жадоба помсти інколи мають патологічний характер. У своїй жорстокості він міг зрівнятися

тільки з Яремою Вишневецьким. Створюючи образ Кривоноса, письменники немовби навмисно уникають спокійних, лагідних, привабливих фарб.

Історична проза Старицького та Нечуя-Левицького про хмельниччину стала вагомим внеском у скарбницю української літератури, засвідчивши заангажованість українського письменства, котре спрямовувало свій творчий потенціал на легітимацію національної культури, національного характеру. На рівні авторської рецепції проглядається тяглість романтичного світогляду, що яскраво проявився в принципах підходу до відображення козаччини як героїчного минулого, що принципово відрізняється від подій сучасності.

1. Поліщук Я. Між романтизмом і реалізмом. Історичний проект М. Старицького на тлі критики стереотипів // М. Старицький: постать і творчість. Зб. праць всеукраїнської наукової конференції. – Черкаси, 2004. – С. 22. 2. Левченко М.О. Випробування історією. – К., 1970. – С. 77. 3. Нечуй-Левицький І. "Князь Ярема Вишневецький", "Гетьман Іван Виговський". – К., 1990. 4. Старицький М. Твори у 5 т. – К., 1968. 5. Софронова Л. Поетика слов'янського театру XVII – XVIII вв. – М., 1981. – С. 23-24. 6. Kubali L. Szkice historyczne. – Lwow, 1880. – S. 246-247. 7. Андрусів С. Мости між часами. // Українська мова і література в школі. – К., 1987. – №8. – С.16.

"Сербські народні думи і пісні" у перекладі М.П. Старицького

В даній роботі ми б хотіли звернутися лише до одного аспекту перекладацької діяльності Михайла Петровича Старицького (1840 – 1904), точніше тільки до одної книжки – "Сербські народні думи і пісні", що вийшла друком 1876 року. На нашу думку, це є досить показова книга, яка на той час відповідала на події на Балканах та на Україні, і виконувала ряд завдань. Ці завдання коротко можна окреслити так:

1. ознайомлення українських читачів з сербським фольклорним спадком;
2. збір коштів для передачі сербському народові;
3. загальний розвиток українського перекладознавства та слов'янознавства зокрема;
4. розвиток української літературної мови;
5. розвиток самоусвідомлення українців як окремої частини європейських слов'янських народів.

По-перше, переклад сербського епосу мав ознайомити українських (україномовних) читачів з фольклорним спадком сербів (або слов'янського народу – термін М.П. Старицького). Звернемося до передмови, поміщеної перед самим перекладом: "По-між усіма європейськими народами слов'яни, а по-між останніми Сербі та Малороси, – особливо багаті на свою народну поезію; у їхніх думках та піснях відобразилося все буремне минуле цих багатостраждальних народів, повне трагічної боротьби за свободу"¹. Це перше речення передмови показує, що українські кола другої половини ХІХ ст. ("культурницький" рух) визнавали приналежність українського народу, як окремого народу, як суб'єкту історичного процесу, до європейських народів. Ми говоримо тут про українські ко-

¹ Сербські народні думи та пісні. Переложив М. Старицький. – К., 1876 – 432 с.

ла, а не лише про самого перекладача, адже переклад сербського епосу та передмова до нього були виразом позиції не тільки М.П. Старицького, але й ряду інших українських діячів, під дуже сильним впливом яких він перебував. Це, насамперед, Михайло Петрович Драгоманов та Микола Віталійович Лисенко (а також брат М. Лисенка – Андрій, який був добровольцем у сербо-турецькій війні 1876 року – працював у санітарному відділі Товариства Червоного Хреста).

Погляди М.П. Драгоманова не входять до проблематики даної роботи, ми лише наведемо одну цитату, яка підтверджує, що звернення М.П. Старицького до перекладів з сербської було певним вираженням концепцій Драгоманова. "По моїх поглядах, виложених в статтях "Література російська, великоруська, українська й галицька", українським писателям радилася певна система праці: "*знизу вгору*" (від літератури простої до високої), але зразу же відводилось досить широке поле навіть для простонародної літератури. І я можу сказати, що дехто й почав працювати по моїх планах, напр., Старицький почав перекладати сербські пісні"². Потрібно також зазначити, що книга "Сербські народні думи і пісні" присвячена "моєму щирому другові і товаришеві Михайлу Петровичу Драгоманову"³, як написано на титульній сторінці. На 1876 рік, коли вийшла друком ця книга, Драгоманова було звільнено з посади професора Київського університету без права працювати на Україні, і він виїхав за межі Російської імперії. І, хоча цензура 7 грудня 1875 року дозволила друк "Сербських народних дум і пісень", 1876 року вже дещо змінилося. У листі до Драгоманова від 11 жовтня Старицький писав: "Іще книжка моя і по магазинах не була, а вже у Літова⁴ був Шульгін, Юзефович і Об-

² Драгоманов М.П. Листи на Наддніпрянську Україну. // Грінченко Б. – Драгоманов М. Діалоги про українську національну справу. – К., 1994. – С. 181.

³ Сербські народні думи та пісні. Переложив М. Старицький. – К., 1876 – 432 с.

⁴ Власник книгарні, де продавалися "Сербські народні думи та пісні".

ресков⁵, ганяють за думами, чигають на якусь здобич." У тому ж листі Старицький додає, що його "тягнуть по жандармеріях за передмову до "Дум", а надто за посвяту"⁶.

Серби ставали для громадівців своєрідним ідеалом боротьби за свободу, а, особливо, порівняння і показ близькості сербів та українців, робило в передмові до перекладу сербського героїчного епосу (героїчний епос було обрано не випадково) дуже прозорий натяк: "Але в той час, як Малороси, під гнітом історичної долі та панщини, стали забувати свої думи, замінюючи їх, почасти під впливом культури (? – Ю.З.) лакейськими куплетами, – Сербі зуміли відстояти у своїй пам'яті всю первозданну красу епічної поезії та мови: у них навіть до цього дня б'ється богатирське серце, вони і тепер живуть минулим епічним життям, закінчуючи в даний момент останній акт кривавої, нерівної боротьби з ворогом."⁷. Далі М.П. Старицький вказує, що українці (тут вжито слово "українці" вперше) є близькими до сербів як за кривавою спорідненістю, минулим, мовою, культурою, так і за духом. Передмова до "Сербських народних дум і пісень" була закликом до українців і надати посильну допомогу (прямого прохання в тексті немає), і згадати себе, своє епічне, тобто героїчне, минуле і прагнення до свободи. Таким чином реалізовувалося завдання розвитку самоусвідомлення українців як окремої частини європейських слов'янських народів. Саму обкладинку "Сербських народних дум і пісень" оформлено так, щоб показати благодійницьку направленість видання. Під назвою "Сербські народні думи і пісні" та іменем перекладача зображено червоний хрест та написано: "Чиста виручка на користь братів-Слов'ян". Наступним завданням, яке мала вирішити ця книга, є розвиток перекладацької справи в Україні та слов'янознавс-

⁵ Старшина київської жандармерії.

⁶ Цибаньова О. Лаври і терни... Життєвий і творчий шлях Михайла Старицького. – К., 1996. – С. 65.

⁷ Старицький М.П. Отъ переводчика. // Сербські народні думи та пісні. Переложив М. Старицький. – К., 1876 – С. I.

тва зокрема. М.П. Старицький, зазначаючи в передмові до "Сербських народних дум і пісень", що до сих пір українською (автор вживає "малоросійською") нічого перекладено ще не було, перебільшує. До перекладів сербських ліричних пісень зверталися М. Шапкевич, Я. Головацький, А. Метлинський, О. Барвінський, О. Навроцький. Сам М.П. Старицький звертався до перекладів сербського фольклору ще з кінця 1860-х років. Друкував він свої переклади у львівському часописі "Правда". Ці переклади стали частиною книги "Сербські народні думи і пісні".

За планом перекладача "Сербські народні думи і пісні" повинні були складатися з трьох частин. До першої увійшли історичні думи, до другої частини мали увійти всі побутові та жіночі (ліричні) пісні, до третьої – обрядові та історичний нарис придунайських слов'ян. Але з цього проекту було здійснено лише першу частину.

У кінці своєї передмови до "Сербських народних дум і пісень" М.П. Старицький виклав свою позицію як перекладача: "Перекладаючи думи, я намагався фотографічно точно передати думку оригіналу, слідкував за оригіналом вірш за віршем, слово за словом, намагався дотриматися того ж самого розміру сербського білого вірша та використовувати в перекладі винятково народну мову, аби зберегти епічний букет оригіналу." [8]. Це, так би мовити, настанова перекладача. Не зупиняючись докладно на філологічних особливостях перекладу, зазначимо, що він є дуже вдалим, хоча має і свої недоліки.

Варто зупинитися на примітках до "Сербських народних дум і пісень" детальніше. Можна сказати, що ці примітки реалізують нездійснену третю частину перекладу – нарис про придунайських слов'ян. М.П. Старицький розказує в примітках про сербські традиції, монастирі (Крушедал, Віліндар, Сопочани, Дечани, Раваниця), місцевості, сербські реалії, особливості одягу, родинних стосунків, міфологію, історичні події. Потрібно зазначити, що докладні і дуже інформативні примітки – це правило для перекладів М.П. Старицького.

Підсумовуючи, спробуємо визначити точніше, що це за книга "Сербські народні думи і пісні". Вона була певним підсумком роботи Старицького –перекладача з дуже складним епічним матеріалом, з яким він попрацював дуже уміло і творчо, і як переклад з сербського епосу "Сербські народні думи і пісні" не втратили зо 130 років своєї актуальності. Також ця книга була відгуком на національно-визвольний рух в Сербії і мала практичну мету – збір коштів для сербського народу: як заклик до залучення до цієї акції на території України 1876 року, так і як засіб отримання коштів (прибуток від продажу "Сербських народних дум і пісень" йшов на користь повсталих). Переклад сербських епічних творів ніс і пізнавальну функцію – після прочитання цієї книги можна скласти певне уявлення і про сербську історію, і про сербську культуру. Метою книги було і розвиток української літературної мови, і власне українського самоусвідомлення як окремої частини європейських, але, насамперед, слов'янських народів (що вказано у передмові прямо) та непрямий заклик до українців згадати своє героїчне минуле і боротися за національне визволення.

Люди різних прошарків суспільства на Україні активно підтримали сербський національно-визвольний рух (не лише інтелігенція, але й поміщики, селяни, робітники, чиновники), кожен мав на це свої причини, але ця спільна акція є одним із свідчень про формування української нації. Адже, за визначенням В.С. Горського, націю формує саме спільна діяльність. Очікування М.П. Драгоманова, що національно-визвольний рух перекинеться завдяки такій співучасті і на Україну, не здійснилися. Свідченням таких очікувань частини української інтелігенції є переклад сербського епосу М.П. Старицького "Сербські народні думи та пісні", який є цікавим поєднанням літературно-культурологічного твору та вираження громадянської позиції.

Джерела

1. Сербські народні думи та пісні. Переложив М. Старицький. – К., 1876 – 432 с. // ММС Кн. – 4300 К – 610. 2. Зь давняго зшитку.

Пісні і думи. Переклавъ М. Старицький. Виданне Л.В. Ильницького. – Кіев. Типографія Г.Т. Корчакъ-Новицкаго, Михайловская улица, соб. Дом. 1881. – 145 с. // ММС Кн.-3274. – К – 288.

Література:

1. Горський В. До питання про зміст поняття "національна ідея" в сучасній українській культурі. // Четверта щорічна наукова конференція "Україна: людина, суспільство, природа" (тези доповідей) – К., 1998. – С.71 – 72.
2. Коштілов В.В. Відображення стилістичних особливостей сербського фольклору в перекладах М.П. Старицького. // Славістичний збірник. – К., 1963. – С.171 – 187.
3. Ляшенко Л.Г. До питання про російсько-українські зв'язки з південнослов'янськими країнами в ХІХ ст.// Український історичний журнал. – К., 1978. – №1. – С. 5 – 101.
4. Сербський епос. Переводи Н. Берка, Н. Гальковского и Н. Кравцова. Редакция, исследование и комментарии Н равцова. – Ленинград, 1933. – С. 6-45.
5. Фомін Ю.Ю. Матеріальна допомога українського народу національно-визвольному руху південних слов'ян у 1876 – 1877 рр. // Український історичний журнал. – К., 1971. – №11. – С. 59-66.
6. Цибаньова О. Лаври і терни... Життєвий і творчий шлях Михайла Старицького. – К., 1996. –185 с.
7. Шевченко С.І. Українська доля Нової Сербії. Історичні нариси минулого Кіровоградщини. – Кіровоград, 2004. – С. 29-50.

Громадська діяльність Михайла Старицького; дослідження на основі фондової колекції МВДУК

"Згадуючи літературну і театральну діяльність М. Старицького не можна оминати й його громад[янської] діяльності, де протягом всього свого життя він був одною з осередкових фігур укр[аїнського] поступового громадянства..." – такими словами розпочала огляд громадської діяльності батька Людмила Старицька-Черняхівська. Справді, чималі заслуги Михайла Петровича у літературній, театральній, видавничій царині були неодмінно пов'язані з його громадською діяльністю, і, як правило, брали від неї початок. До цього питання не раз звертались дослідники, такі як Л. Сокирко, О. Цибаньова, В. Поліщук та ін. Часто до неї апелюють у розвідках, що мають виключно літературознавчий характер – оскільки специфіка ідейно-тематичного звучання його творів часто залежала від соціально-політичних та національних переконань митця.

Метою нашого дослідження є узагальнення і систематизація діяльності М. Старицького як громадського діяча, окреслення її впливу на його творчість та театральну діяльність М. Старицького. Творчий доробок та громадська діяльність М. Старицького часто були спрямовані на пробудження національного почуття в українців. Отже, як доводить практика проведених досліджень, мали суттєвий вплив на формування національної самосвідомості тогочасного громадянства. "Стрижень будь-якої нації – національну свідомість – визначають як складну модернізовану систему духовних феноменів та їх утворень, які сформувалися в процесі історичного розвитку нації, відображають основні засади її буття та розвитку" – таке визначення подає В. Литвинов¹. Власне, навіть окремо взята громадська діяльність М. Старицького мала помітний

¹ В.Д. Литвинов. Гуманісти українського відродження. – К., 2000. – с. 3.

вплив на формування національної самоідентифікації як оточуючих його кіл, так і більш широких мас.

Джерельною базою питання обираємо матеріали фондової колекції МВДУК, які на даний момент ще не введено до широкого наукового обігу і, переважно, не актуалізовано. Її основу складають спогади та матеріали до біографії М. Старицького, підібрані та упорядковані доньками корифея – Людмилою Старицькою-Черняхівською та Оксаною Степенко. Окреслену групу документів можна розділити на два види: 1) спогади про батька; 2) матеріали до біографії драматурга. Вони являють собою рукописи, частина з яких має машинописні копії з численними виправленнями та передруками (це дає можливість твердити про їхню підготовку до публікації). Матеріали недатовані, ймовірно робота над ними проводилася протягом 30-тих, до 1940 року (саме цього року сестри Старицькі мали замовлення на ряд статей, оскільки радянською владою було постановлено тоді широко відзначити ювілей драматурга). Але матеріали, які ми робимо основою дослідження, незважаючи на ретельну підготовку, надруковані так і не були, а отже до наших днів не мали актуалізації.

Час від часу при роботі з означеною групою джерел виникає проблема щодо встановлення автора документів – часто вони не мають підпису. В рукописних документах його встановлюємо на підставі ідентифікації почерку. В машинописах, якщо вони не мають рукописного аналога, це значно складніше, тоді основним методом визначення авторства стає ідентифікація друкованого примірника з рукописною копією. В частині друкованих матеріалів авторство зазначено – О. Степенко. Але це не позбавляє проблеми ідентифікації. Наприклад у спогадах "Сторінки минулого" (ММС КН-10982 РД-590), викреслено рукою Ірини Степенко² "О. Степенко" і від руки дописано "Людмила", нижче за виправленням стоять ініціали "Ір. І."³. Це дає підстави говорити, що праця належить

² Ірина Степенко – онука М.П. Старицького, донька Оксани та Івана Степенків.

³ Розшифровка даного підпису – Ірина Іванівна.

Людмилі Старицькій-Черняхівській, оскільки нам відомо – після справи СБУ Людмила Михайлівна друкувала свої твори під іменем сестри, яку на той час ще не було засуджено.

Другою групою документів, що їх використовуємо у дослідженні, є матеріали до біографії М. Старицького, зібрані доньками драматурга. Вони мають вигляд чернеток до тематичних розвідок (Старицький – громадський діяч, драматургія М. Старицького та ін.) Крім власних спогадів, авторами використано мемуари діячів, що входили до оточення М.П. Старицького (П. Житецького, О. Русова, Олени Пчілки, М. Драгоманова), виписки з періодичної преси, цитати з листів сімейного архіву, мемуари самого Михайла Петровича. Всі виявлені матеріали – чернетки. Загалом матеріали обох видів дають змогу простежити діяльність драматурга, виявити її генезу, причини, наслідки, вплив на літературну творчість та театральну діяльність.

Отже, зробимо спробу окреслити громадську діяльність Михайла Старицького на базі зазначених фондових документів. Особі Михайла Петровича наданий момент присвячено чимало розвідок і наукових публікацій. Тому у нашій роботі, щоб уникнути повторень, деякі найвідоміші факти ми будемо подавати схематизовано, натомість зупинимося на найменш відомих, а подекуди спірних місцях біографії М.П. Старицького.

Національна самоідентифікація, що згодом стала основою громадянської позиції, припадає на дитячий період життя драматурга, формується та закріплюється за певним соціально-політичним ідеалом під час навчання в полтавській гімназії (1850-ті роки)⁴. В середині ХІХ ст. саме цей навчальний заклад був відомий як найдемократичніший з навчальних закладів на території Малоросії. Початки громадської діяльності М. Старицького сягають 1860 рр., коли двадцятирічний юнак вступив до юридичного факультету університету Св. Володимира у Києві. М. Старицький "вже мав в серці зародки національно-демократичної свідомості, але в Києві його за-

⁴ М. Старицький навчався у Полтавській гімназії протягом 1850-1858 рр.

хопив і революційний рух,"⁵ – писала Л. Старицька-Черняхівська. На це вказує і сам Старицький у спогадах про М.В. Лисенка. Роблячи огляд біографії батька Оксана Михайлівна вказувала таке: "І батько, і дядько одразу ж вступили в університеті до української громади..."⁶. У іншій редакції наявне невеличке продовження думки: "Ця хвиля цілком захопила батька та його друга і брата..."⁷. У спогадах П. Житецького, що їх цитує Оксана Михайлівна, знаходимо інформацію про діяльність громади за молодих років Михайла Старицького. "В передчутті польського повстання, українська молодь, обміркувавши усю важливість події, вирішила організуватися, закріпити зв'язки з народом, власне і з київським дрібним міщанством – ходили на Поділ, на Кожум'яки, на Гончари, "браталися, кумалися і вели широку агітацію".⁸ Активна діяльність проводилася і у недільних школах, з якими співпрацював Михайло Петрович. Крім того, громадівці складали популярні тоді книжечки-метелики для народу "І в цій праці батько брав активну участь"⁹. 1861 року до Канева привезли труну з тілом Т.Г. Шевченка, серед юнаків що несли її на власних плечах був і М. Старицький. Шлях пролягав через Київ. "Молодь заздалегідь знала про це і лавинами посунула на зустріч дорогій труні. Про цю зустріч писалося багато, одним з найретельніших організаторів її був М.П. Старицький".¹⁰ (Останні дослідження ставлять під питання участь М. Старицького у перепохованні труни з тілом Тараса Шевченка)*. Як наголошувала у спогадах

⁵ Старицька-Черняхівська Л.М. М. Старицький – громадський діяч. Матеріали до біографії М.П. Старицького. – К., б/д ММС КН-11004. РД-612. Тут і далі в цитатах збережено правопис оригіналу.

⁶ Стещенко О.М. Сторінки минулого, арк. 10. – К., Б/д ММС КН-10982 РД-590.

⁷ Стещенко О.М. Сторінки минулого, арк. 4. – К., б/д, ММС КН-10985, РД – 583.

⁸ Стещенко О.М. Сторінки минулого, арк. 10-11. – К., Б/д ММС КН-10982 РД-590.

⁹ Там само, арк. 12.

¹⁰ Там само, арк. 12

донька: "Заповіт Тарасів батько додержав у своєму серці аж до останньої хвилини його життя"¹¹.

Через причини особистого характеру, Михайло Старицький на деякий час виїхав з Києва, але 1863 р. повернувся до міста. Проте, 1863 року Київ істотно змінився, громадське життя не вирувало, як раніше; закривали недільні школи і заборонили українські книжки – у дію вступив Валуєвський циркуляр. Серед діячів поширилися арешти. Незважаючи на приголомшений стан, М. Старицький разом з Драгомановим почав думати про видання власного друкованого органу, хоч і російською мовою, але з додатком українського етнографічного матеріалу, під це ж планувалося підводити і українську белетристику.

Але найголовнішим завданням на ті часи, що ставили перед собою громадівці, була думка про об'єднання навколо себе людей з суголосними ідеями. "Крім того, облягає думка про те, щоб як не як, а об'єднати українське громадянство. М.П. Старицький та М.В. Лисенко обирають найприпустимішу форму – аматорська вистава з благодійною метою. Вони знайомляться з високо культурною родиною Ліндфорсів. ... в їх помешканні (Лис[енко], Драгом[анов] теж приймав участь в тому) організуються українські аматорські вистави. До гурту вступає і О.О. Русов. Виникає думка про створ[ення] свого органа. Вони з Русовим обмірк[оквують] справу, намічають і можливу суму¹² – 6 тис. карб. Але справа не вкїпає."¹³ Щодо аматорських вистав, то вони розрослися і як відомо Лисенко, Ст.[арицький], Чуб[инський], Драгом[анов] постановили виставити укр[аїнську] оперу у великому оперному театру."¹⁴ Тим часом знову організувалась "Громада", щоправда узявши назву Старої Громади, на відзнаку від громади студентства. "Її збори відбувались по суботам то у нас, то у Лисенків, Житецьких, Косачів,

¹¹ Там само.

¹² Так в тексті.

¹³ Старицька-Черняхівська Л. М.М. Старицький-громадський діяч. Матеріали до біографії М.П. Старицького, арк. 2. – К., б/д ММС КН-11004. РД-612.

¹⁴ Там само, арк. 3-4.

Антоновичів і др.¹⁵ На той час саме ця напівлегальна організація свідомого українства була "серцем" національного громадського життя, осередок її був у Києві, "а скрізь на провінції існували філії". Михайло Петрович був у ній одним з найактивніших діячів, наприклад: "однорічний перепис зорганізувала Стара Громада студенти вели під його керівництвом. Так само він брав участь у третьому археологічному з'їзді, що відбувся у Києві, співробітничав у "Київському Телеграфі", у географічному товаристві."¹⁶ Оселя Михайла Старицького стала тим місцем, де відбувалися напівлегальні збори громадянства і зовсім нелегальні збори молоді. "Тут відбувалися різні політичні події: втеча Вариньки Домонтович, Люди Валькенштейн, збиралися гроші на революційний рух, та ін. Про все це було відомо жандармерії і все закінчилося катастрофою, в зв'язку з убивством жандармського полковника барона Гейкінга зрештою мого батька жандармерія призначила до заслання в Колу". Убивство жанд[армського] полковника та "історією з листом дочки попечи[теля] Учеб[ного] Округа Антонов[а], у якому вона прохала Стар[ицького] прийняти її до своєї партії, присягаючи, що вона хоче працювати разом з ним на повалення царської влади. Під час трусу цей лист попав до рук жандармам і Стар[ицького] призначено було до заслання ..."¹⁷ Дізнавшись про це, Старицькі емігрували за кордон, де пробули біля двох років¹⁸. На участь драматурга у національно-визвольному русі Л.М. Старицька-Черняхівська наголошує і в ретельно підібраних матеріалах до біографії батька, де наводить уривок зі словника революційних діячів 70-х років: "Старицький М.П. дворя-

¹⁵ Там само, арк. 13.

¹⁶ Там само, арк. 14.

¹⁷ Там само, арк. 6.

¹⁸ Факт перебування М. Старицького за кордоном є досить суперечливим, в інших джерелах знаходимо відомості про те, що Михайло Петрович виїздив на деякий час до свого маєтку. А на думку дослідниці О. Цибаньової М. Старицький перебував цей час у Києві. (Цибаньова О. Лаври і терни... Життєвий і творчий шлях Михайла Старицького. – К., 1996. – С. 77-78.)

нин, проживавший с 1870-х гг. В Киеве. Обыскан в 1878 гг. в связи с делом об убийстве полковника Гейкинга. По показаниям Велидницкаго принимал участие в делах об(ществ)а "Старая Громада" и находился в близких отношениях с земцеми-конституционалистами. Был близок с Драгомановим..."¹⁹

Як було вище вказано, через два роки подружжя Старицьких повернулося до Києва. Тут їх чекали наступні випробування, адже під жандармську заборону потрапляли твори та заходи Старицького, особливе незадоволення викликала передмова до "Дум"²⁰. Але "оселившись знову в Києві він стає знову в осередку громадськ[ому]. громадянство починає потроху відроджувати справи. Знову збирають розпорошені громадські сили."²¹ В цей час громадівці, а серед них і Михайло Старицький активно працюють над українським словником, стають на підтримку "Кіевской Старини", проводять широку агітацію серед молоді щодо національного питання.

Була ще одна справа, якою піклувалася Стара Громада – впорядкування могили Шевченка. Могила перебувала в жахливому стані. Старицький з Лисенком влаштували шевченківський вечір. Дозволу на нього ніхто не давав – тож проведено вечір "було хитро" – нібито відбувалася хорова репетиція Лисенка. Зібралось багато людей, виголошували промови, Михайло Петрович читав свої вірші "Голосить дзвін", "За Каневом". А головне, був проведений збір грошей на упорядкування Шевченківської могили. На жаль, про це стало відомо адміністративним колам.

Масштабним заходом Громади, який скоординували Старицький та Антонович була панахида по Шевченку 1881 р., але зробити її, як планували, на 26 лютого не встигли, а тому перенесли на 1 березня, що співпало з убивством царя. Це викликало чималі неприємності зі владою.

¹⁹ Старицька-Черняхівська Л.М. Матеріали до біографії М.П. Старицького, б/д ММС КН-10997, РД-605. арк. 15-16.

²⁰ "Сербські народні думи і пісні". Пер. М. Старицький. – К., 1876 р.

²¹ Там само.

Говорячи про громадську діяльність письменника у цей період не можна оминути його роботи над першим українським альманахом "Рада" (перший випуск вийшов 1883 року), зібраного і надрукованого за власний кошт Михайлом Петровичем. Упорядкування видання дало змогу зв'язатися з українськими колами на провінції і певним чином консолидувати громадянство.

У господі М. Старицького продовжувалися засідання Старої Громади, на початку 1880-х, як і раніше, щосуботи сходилися представники української інтелігенції у питаннях Громади чи словника²².

"Тим часом в громадській діяльності Старицького сталася невеличка зміна... Стара Громада подала в сенат прохання про дозвіл українських вистав, а тим часом добула вже дозвола і українська трупа Ашкарєнка."²³ "У 1881 році приїхала до Києва перша українська трупа Ашкарєнка під керівництвом М.Л. Кропивницького. Трупа мала дуже невеликий склад артистів, крім Ашкарєнка, Кропивницького і Садовського все більше були аматори. Не мала трупа ні хору, ні оркестру, ні власних декорацій. Проте і у такому вигляді спектаклі мали колосальний успіх. На другий рік трупа повернулася в широкому складі, вона привезла з собою і М.К. Заньковецьку. Молода артистка одразу зачарувала і публіку і пресу своїм надзвичайним талантом. Театр був щодня повнісінький, але трупа все-таки була злиденна. Правда всі бралися допомагати їй, студенти і курсистки склали хор і приймали дурно участь у виставах, М. Лисенко диригував тим хором. Трупа не мала свого гардеробу і коли чого не вистачало, збирали потрібні речі у громадян.

Таке становище трупи звернуло на себе увагу "Старої Громади". Ясно було, що без ідейного керівника та належного капіталу, не зважаючи на видатні артистичні таланти, вона залишиться провінційальною трупою і не виконає тієї місії, якої сподівалися

²² Там само, арк. 19

²³ Там само, арк. 7

від неї. Обміркувавши це питання "Стара Громада" побажала, щоб Старицький став на чолі цієї національної справи"²⁴.

Гастролюючи з трупю, М. Старицький гуртував біля себе поступових діячів, "а в складі театральних діячів у безвідповідальних ролях касирів, контрольорів, бухгалтерів не раз переходувались скомпрометовані револ[юційні] діячі"²⁵." По закінченні антрепренерства (1893), М. Старицький повернувся до Києва і знову поринув у громадську діяльність. До цього ж періоду життя письменника відноситься його активна робота в "Літературно-артистичному товаристві" (ЛАТ). Незважаючи на постійні напади серцевої хвороби, М.П. Старицький продовжував активно опікуватися справами українського театру. 1897 року в Москві відбувся з'їзд театральних діячів, де Михайло Петрович виступив з промовою, що порушувала проблему утисків "малоросійських" театралів. Звичайно, такий виступ викликав чималий резонанс серед шовіністично налаштованих кіл, але мав і позитивні наслідки для українських драматургів та працівників сцени. У спогадах Люмили Старицької-Черняхівської знаходимо цікавий факт про участь батька в "Товаристві українських поступовців", організацію якого вона датує 1897 роком. "У 1897 р. українське громадянство організувало і склало спілку "Товариство Українських Поступовців". Загальні збори обрали Старицького в члени ради"²⁶."

Цей короткий огляд громадської діяльності М. Старицького демонструє її вплив на інші сфери діяльності драматурга, які найчастіше брали від неї свій початок. Як доводять використані джерела, чимало заходів, до яких долучався драматург, було спрямовано на кристалізацію національної ідеї, зміцнення української культури як необхідної умови для самоусвідомлення нації.

²⁴ Старицька-Черняхівська Л.М. Спогади про батька, б/д. – ММС РД-595 КН-10984.

²⁵ Там само, арк. 8.

²⁶ Там само, арк. 10.

Епістолярна спадщина М.П. Старицького у фондovій колекції МВДУК

Документи, що висвітлюють життя та творчість М.П. Старицького складають основу фондovої колекції музею М. Старицького. Поряд з цілим рядом документів, що сформувалися вже по смерті Михайла Петровича (спогади, дослідження і т.д.), значну частину фонду складають документи 1880-1904 рр. Серед них записні книжки, візитівки, записки, рукописи (чернетки) творів та планів до них, фінансові документи (розписки і т.і.). Окремий масив музейної колекції складає листування Михайла Петровича:

Листи.

1. До Михайла Петровича від українських діячів культури. (9 одиниць).

- Кропивницького М.А. [1, 3, 4]
- Карпенка-Карого І.К. [2]
- Заньковецької М.К. [5]
- Саксаганського П.К. [6]
- Вороного Н.К. [7]
- Липи Ів. [8, 9]
- Копельгородського Ф.О. [10]

Листи та телеграми Михайла Петровича (3).

- телеграма Заньковецькій М.К. [11]
- телеграма інженеру Вілінському [12,13]

2. Родинні листи. Від Михайла Петровича (11).

- тітці Софії Вереміївні [14]
- донці Марії [15-23]
- телеграма Лисенку М.В. [24]

Родинні листи між іншими членами родини та до Михайла Петровича (12).

- дружини Софії Віталіївни до Михайла Петровича [25, 26]

- доньки Людмили до Михайла Петровича [27]
- Софії Віталіївни до доньки Марії [28-36]

Переважну більшість цього масиву складають родинні листи, зокрема листування між Михайлом Петровичем і Софією Віталіївною з донькою – Марією Михайлівною Старицькою. Значною мірою ці листи носять не лише родинний, а і діловий характер. Це розпорядження Михайла Петровича у справах друку, цензури та театру. Марія у багатьох випадках готувала необхідні умови на місці до приїзду батька, або проводила його справи, коли він не міг виїхати на місце особисто. Так у листах, що зберігаються у фондах музею, ми знаходимо відомості про планування поїздки Михайла Петровича в м. Орел та про початок літературного співавторства з донькою Людмилою у написанні історичних романів (першої частини "Богдана Хмельницького"). Загалом епістолярна спадщина Михайла Петровича неодноразово привертала увагу дослідників [37-40]. Зокрема досить повно вона представлена у багатотомних виданнях творів письменника [41].

Дещо гіршою є ситуація з актуалізацією листів до Михайла Петровича. На сьогодні дослідникам відомо понад півтори сотні таких листів, але опубліковані вони лише частково. В різний час опубліковано по кілька листів П. Куліша, П. Мирного, М. Коцюбинського, І. Карпенка-Карого, В. Короленка, М. Лисенка, Лесі Українки, І. Франка, М. Вороного та записка Шаляпіна. А також Л. Яновської та Д. Яворницького [42].

У масиві листування, що зберігається у фондах музею М. Старицького, окремо слід виділити листи акторів трупи Михайла Петровича (Кропивницького, Саксаганського, Карпенка-Карого, Заньковецької), писані за часів існування первинного складу трупи, або в більш пізній період, коли трупа вже розділилася на ряд окремих.

Лист І. Карпенка-Карого, писаний у жовтні 1884 року присвячений обговоренню його нової п'єси "Хто винен?". Це відповідь на лист Михайла Петровича з детальним аналізом п'єси. Іван Карпович повідомляє Михайла Петровича, які

уточнення та переробки планується внести до тексту згідно висловлених зауважень: *"я искренне благодарен Вам за Ваш обстоятельный отзыв о моей драме, он дал мне повод самому глубже вдуматься в мое произведение... Жму Вашу руку и целую Вас за Вашу щирость и прихильність до мене"*.

Лист Саксаганського відноситься до іншого періоду. Вже після формування з первинної трупи Старицького декількох труп, одна з яких перебувала під керівництвом Панаса Карповича. Лист, датований березнем 1891 року, стосується театральної діяльності. Перепрошуючи за тривалу затримку з відповіддю, у листі він нарікає на недисциплінованість акторів, які *"на словах любящие дело, а на деле погубившие дело"*. Також у листі міститься відмова Панаса Карповича на пропозицію Михайла Петровича про об'єднання театральних труп. І прохання не приїздити з тупою Михайла Петровича до м.Вільно, мотивуючи це небажанням "бессмысленной конкуренции" (у обох уже підписані контракти на гастролі у цьому місті): *"Я заключил контракт с Вильной еще 17-го ноября. Вы же январь или февраль. Кто прав – осудитъ общество. Прошу Вас многоуважаемый Михаил Петрович не мешать мне в Вильно."*

Лист Заньковецької (недатований, імовірно 1886-1888 рр.) також стосується театральних справ. У ньому вона висловлює згоду на приєднання до трупи Михайла Петровича у наступному сезоні і обґрунтовує неможливість негайного приїзду: *"...На следующий же сезон, если наши даже не согласятся на ваше предложение (про об'єднання труп – С.Н.), Вы можете меня иметь в виду, так как в этом товариществе, я дальше сказанного срока не останусь"*.

Окрім вище описаних у фондах музею наявні також три листи до Михайла Петровича від Кропивницького. Листи датовано 15 серпня 1884 року, 16 квітня 1885 р., та 20 червня 1886 відповідно. Перший з них присвячений залагодженню стосунків у трупі. Марко Лукич наголошує, що немає нічого проти одного з акторів трупи – Мірошніченка, а ні як проти хориста, а ні як проти "актера на 50 рублей", в якості якого він кращий, ніж "Ванченко, Дворниченко та Скорохотов". Цінність даного листа полягає в першу чергу у поіменному зазначенні акторів дру-

гого плану у трупі М.П. Старицького, про склад та ролі яких збереглася лише незначна частина матеріалів.

Наступні два листи відносяться до складного періоду в існуванні театру Михайла Старицького, коли в результаті різних негараздів трупа розпалася на дві частини. Одну з них, до складу якої увійшли провідні актори трупи, очолив Марко Луквич Кропивницький. В листі від 1885 року він викладає причини, що спонукали його так вчинити, залишивши Михайла Петровича у скрутному становищі, та висуває ряд претензій до Михайла Петровича як керівника трупи. Практично той самий характер та тон носить і третій лист від Кропивницького: *"У житті чоловіка трапляються іноді випадки, коли він ні як нерозчолопа гаразд: хто він і де він? Таке як раз роздоріжжя і мене тепер спобігло! завжди мені здавалось що ти, Михайле, і багатенько других мирян нашої паразхвії хоч і одних Ви молитов зо мною вчились та не по моному славословите Ви нашого Бога. Коли голосно молитесь то ніби так як і я, а нишечком всі Ви не тими молитвами молитесь... Пригадай собі, на здоров'я: на яких умовах я закликав тебе до нашого гурту? Певно, ти не забув своєї промови: "коли прийдеться що до чого, то я й п'ять тисяч жбурну на це діло!... Я пойняв тобі віри, віддав тобі в руки готове діло, і що ж вийшло? Як тільки ти взяв кермо в свої руки, то перш за сего зневажив того хто те діло розпочав і довів його до путя..."* Лист датовано серединою 1886 року, коли спільної трупи вже не існувало.

Загалом масив листів, що зберігається у фондах музею Старицького, у переважній більшості є цінним біографічним та історичним джерелом. Більшість цих листів і досі не введені до наукового обігу. Особливу цінність становлять листи до Михайла Петровича від українських діячів культури. Їх опис та аналіз дозволяє суттєво уточнити цілий ряд даних біографічного характеру. Актуалізація вищезазначених джерел вносить значні корективи до загальноприйнятої картини ранньої історії нового українського театру.

Окремо у масиві слід виділити листи від Івана Липи, Пилипа Капельгородського та Миколи Вороного. Вони відносяться до періоду початку ХХ століття. На той час Михайло Петрович вже іменитий письменник, навчитель та натхненник

як однодумців, так і учнів. Листи написані у шанобливо-захопленому тоні. Зокрема Микола Вороний так обумовлює причини написання свого листа: "Певно Ви, любий та дорогий Михайле Петровичу, й не сподіваєтесь від мене листа, а може й забули про мене, – так от пригадуюсь Вашій ласкавій пам'яті... Правду сказавши, з усіх киян либонь таки Ви та Ваша родина були до мене найбільш прихильні й доброзичливі. Ваша щира порада й ласка нерідко підбадьорювали мою скромну Музу, Ваша поміч... ставала мені в пригоді і конкретному вигляді. Все це, разом з симпатичними рисами вашої людяної душі, з заслугами Вашими на полі рідного письменства і театра – виробило в мені глибоке поважання і сердешну прихильність, а також і щирю вдячність до Вас, все це спонукає мене і в данім разі взятись за перо, щоб поділитись з Вами своїми враженнями, розповісти про свої пригоди за останні часи." Окрім того, в листі міститься етнографічний матеріал, який, на думку дописувача, міг знадобитися Михайлу Петровичу як письменнику. Повний текст листа опубліковано В.У. Олійником у 1970 р. [42].

Крім листів приватного характеру значну частину масиву складає ділове листування. Зокрема з проханнями надати рукописи до друку чи надіслати надруковане. Подаємо тут повний текст трьох коротеньких листів – два від Івана Липи та один від Пилипа Капельгородського до Михайла Петровича Старицького.

**Лист Капельгородського Пилипа Йосиповича
до Старицького Михайла Петровича**

Высокоповажний Михайле Петровичу!

Я буду дуже вдячний Вам, колы вышлете наложным платежом "Нову Раду". Книжко навкруги так мало и так бажається почуты ридне слово! Шановному Івану Матвіевичу пысав я, та певно лыст мій пропав.

С справжнюю повагою

Ваш хрещеньк П.Капельгородський.

1904 року

Березня 5-го

Вириши свої тепер друкую в "Литер[атурно]-Наук[овому] Висnyку", але и доси боюсь що йду непевними шагами незнаемым шляхам.

Адреса моя: Почт. Конт. Лабинська, Кубанской Области, Стан. Владимирская, учителю I клас. Училища Фил. Осип. Капельгородскому.

/У тексті листа збережено авторську орфографію та пунктуацію./

Лист Івана Липи до Старицького Михайла Петровича

...що у Вас знайдеться в теці матеріал і для Вашого альманаха й для нашого, аби б тільки Ви були до нас ласкаві.

Не буду Вам казати ні комплементів, ні присмностей, бо Ви самі собі ціну знаєте, бо вже Вас сцінували і сучасні критики, а ще ліпше за них сцінує Вашу творчу силу, Ваше щире послугування красві — історія.

Я можу тільки просити Вашої ласки. Коли що маєте, або до травня матимете, то будь ласка надішліть нам.

С правдивою Повагою до Вас

Іван Липа.

21/03/1903 Одеса. Романівка.

P.S. Рукопис прошу вислати на таку адресу: Г. Одесса Херсонская, 48. Доктору П.М. Луценко

/Лист зберігся не в повному обсязі, початок листа втрачено./

Лист Івана Липи до Старицького Михайла Петровича

Одеса. Херсонская, 48

Доктору П.М. Луценко /для Липи/

Вельми Поважний Пане!

Не смів би Вас турбувати удруге, як би Микола Вороний не впевнив мене, що Ви йому обіцяли надіслати щось до нашого альманаху "Багаття".

Ось через віщо я доси поживав від Вас Вашої сильної заповомги хоч яким маленьким твором.

Зараз альманах цілком викінчений. Посилати до цензури я його не можу, поки не дістану від Вас звістки, чи Вас пождати, чи Ви нічим нам допомогти ні можете?

З глибоким поважанням Ів. Липа

1. Музей Михайла Старицького (ММС) КН – 6177, Л-22.
2. ММС, КН – 6178, Л – 23.
3. ММС, КН – 6180, Л – 25.
4. ММС, КН – 6181, Л – 26.
5. ММС, КН – 6184, Л – 29.
6. ММС, КН – 6186, Л – 31.
7. ММС, КН – 6205, Л – 50.
8. ММС, КН – 6206, Л – 51.
9. ММС, КН – 6207, Л – 52.
10. ММС, КН – 6210, Л – 55.
11. ММС, КН – 6201, Л – 46.
12. ММС, КН – 6208, Л – 53.
13. ММС, КН – 6209, Л – 57.
14. ММС, КН – 6174, Л – 19.
15. ММС, КН – 6200, Л – 45.
16. ММС, КН – 6203, Л – 48.
17. ММС, КН – 6204, Л – 49.
18. ММС, КН – 6193, Л – 38.
19. ММС, КН – 6194, Л – 39.
20. ММС, КН – 6191, Л – 36.
21. ММС, КН – 6189, Л – 34.
22. ММС, КН – 6176, Л – 21.
23. ММС, КН – 6177, Л – 22.
24. ММС, КН – 6179, Л – 24.
25. ММС, КН – 6188, Л – 33.
26. ММС, КН – 6175, Л – 19.
27. ММС, КН – 10270, Л – 4065.
28. ММС, КН – 6185, Л – 30.
29. ММС, КН – 6187, Л – 32.
30. ММС, КН – 6190, Л – 35.
31. ММС, КН – 6192, Л – 37.
32. ММС, КН – 6195, Л – 40.
33. ММС, КН – 6196, Л – 41.
34. ММС, КН – 6197, Л – 42.
35. ММС, КН – 6198, Л – 43.
36. ММС, КН – 6199, Л – 44.
37. Листи М. Старицького. Уривки до композитора П. Соханського, письменника і етнографа Б. Грінченка та історика М. Костомарова. // Вечірній Київ, 19 січня. – 1962.
38. Старицький Михайло. Невідомий лист Михайла Старицького. Упорядники І.Є. Грицютенко, А.Д. Бачинський, М.В. Павлюк. // Радянське літературознавство – №4. – К., 1959. – с. 114-117.
39. Епістолярна спадщина академіка Д.І. Яворницького. – Вип. 2. Листи діячів культури до Д.І. Яворницького (під ред. Н.І. Капустіної, упорядники С.В. Абрамова та ін.). – Дніпропетровськ, 1999. – с. 295-297.
40. Іван Франко. Михайло Старицький. Із взаємного листування. Упорядник Й.М. Куриленко. // Радянське літературознавство. – № 19. – К., 1957. – с. 132-137.
41. М.П. Старицький. Твори у 6-ти томах. – К., 1990. – Т.6. – 831 с.
42. Листи до М.П. Старицького. Подав В.У. Олійник // Радянське літературознавство – №10. – К., 1970. – с. 65-71.

Роль Михайла Старицького у становленні українського професійного театру в Єлисаветграді

В статті висвітлюється творча діяльність видатного українського драматурга, поета і театрального діяча другої половини ХІХ – початку ХХ ст. М.П. Старицького, який вписав яскраву сторінку в історію вітчизняної культури.

В історії становлення українського професійного театру визначне місце займає драматург і театральний діяч Михайло Старицький. У 1879 році він був запрошений режисером М.Л. Кропивницьким на посаду директора Єлисаветградського театру. До складу новоствореної трупи увійшли актори Микола Садовський, Іван Загорський, Марія Садовська-Барілотті, Іван Тобілевич, Панас Саксаганський, Марія Заньковецька, Ганна Затиркевич-Карпинська, Михайло Старицький, під орудою якого здобули громадське визнання далеко за межами Єлисаветграда.

Визначну роль М. Старицький відіграв у становленні театральної справи. Величезний арсенал форм і методів організаційно-творчої діяльності був започаткований ним, застосовувався на практиці та приносив плідні результати, що сприяли матеріальному піднесенню театру.

У 1882 році почав діяти професійний театр в Єлисаветграді під управлінням М.Л. Кропивницького і М.П. Старицького, відомий як "Товариство українських артистів". Стаціонарне функціонування театральної трупи вимагало нових форм і методів організації як творчого, так і господарсько-економічного перенаснащення, введення сталих тарифних окладів для творчого та адміністративного складу. Було також запроваджено посаду обліковця, який виконував функції бухгалтера-економіста, що згодом позитивно відбилося на фінансовій діяльності театру.

Крім того, було проведено ряд заходів, які зміцнили дисципліну в колективі, сприяли згуртованості та порядку.

Одним з нововведень М. Старицького в організаційну діяльність театру була розробка правил внутрішнього розпорядку. Вся відповідальність за дотримання правил внутрішнього розпорядку та фінансову дисципліну лягала на директора, який обирався художньою радою "Товариства українських артистів". В коло його діяльності входили також творчі функції, наприклад, разом з режисером брати участь в складанні репертуару театру, затвердженні складу трупи, складанні попереднього кошторису. В обов'язки директора входило слідкувати за дотриманням розроблених та встановлених правил, накладання адміністративних стягнень, винесення на попереднє обговорення нових форм діяльності, утвердження їх наказом, розпорядження і керівництво на свій особистий розсуд справою, не порушуючи розробленої загальної програми та поставленої мети. Директор повинен бути неупередженим охоронцем прав кожного члена колективу. Всі перераховані обов'язки лягали на плечі М.П. Старицького, який добре з ними справлявся. Дієву допомогу надавав йому обліковець. Під його контролем знаходились всі кошти театру, йому було довірено витрати та перевірка їх доцільності, дотримання можливої економії з метою зміцнення матеріальної бази театру. Обліковець відповідав за все майно, як рухоме, так і нерухоме; він слідував за своєчасним монтажем і демонтажем декорацій, направляв щомісячно на розгляд Художньої ради звіти витрат і прибутків, доповідав про фінансові справи. Надходження і кошти після перевірки і затвердження наступного дня вносив у Банк. Щомісячно складав перелік накопичених платіжних доручень, на суму яких директор підписував чек на одержання необхідних коштів в Банку. При цьому дотримувався умови, за якою ні директор, ні обліковець, ні режисер не проводились у відомостях як артисти на час перебування їх на займаних посадах. Заборонялося членам сімей адміністративних працівників та акторів брати участь у виставах. Виключенням міг бути непередбачуваний випадок, на час, поки не відпаде в заміні

потреба. Умови передбачали участь адміністративних працівників в особистих бенефісах, але з обов'язковою передачею своїх безпосередніх обов'язків помічникам, "оскільки турбота про виконання ролі настільки велика, що ніякі інші не повинні відвертати артиста від неї".

Ще однією неодмінною умовою при затвердженні на посаду адміністративно-керівного складу театральної установи було те, що "посади директорів та господарників можуть займати і не артисти, але люди добре знайомі зі справою, достатньо благонадійні в моральному відношенні, проте перевага віддається митцям".

У театрі, директором якого був М. Старицький, внутрішня фінансово-господарська діяльність була поставлена на високий рівень. Прибутки дозволяли утримувати дешевий буфет, знімати мебльовані кімнати для сімей провідних акторів, оплачувати рахунки за надання медичної допомоги, підтримувати багатодітних акторів. Крім цього, театр розширив штатний розклад, включивши посади зі сталим заробітком: контролера, бібліотекаря, конторника, переписувача нот, костюмера. Велика увага в театрі корифеїв приділялася нормуванню платні творчому складу трупи, класифікуючи її за розрядами – третій, другий, перший, вищий, але по кожному окремому театральному амплуа.

Річний прибуток трупи становив свого часу в середньому 3000 карбованців, а з переходом на статус професійного театру та запровадження організаційно-господарської структури, прибуток зріс до 45000 карбованців. Таким чином, театр відповідав IV категорії.

Крім передбаченої кошторисом заробітної плати, адміністрацією заздалегідь планувалися бенефіси, але не більше дванадцяти на рік. В театрі започатковано розробку нормативів зайнятості акторів відповідно до категорій. Практикувалась також система виплат творчим працівникам авансу, тобто, "харчових" в розмірі від 15 крб. та вище. Останні зароблені гроші нараховувались по завершенню театрального сезону.

Напівстаціонарний театр в Єлисаветграді мав значну перевагу в порівнянні з мандрівним, перш за все, в тому, що міська управа надсилала заохочувальні субсидії на рахунок театру, що істотно зміцнювало матеріальну базу театру. Здавалося на перших порах, що дієва грошова допомога властей несла в собі лише благодійні наміри в інтересах розвитку культури. Насправді – націлювалася на здійснення контролю та залежності трупи в економічному плані. В 1883 році це питання було розглянуто на засіданні художньої ради "Товариства українських артистів", після чого театр відмовився від субсидій, зволівши бути самостійним в усіх відношеннях.

Першими виставами професійного українського театру були "Ревізор" М.В. Гоголя, "Наталка Полтавка" І.П. Котляревського, "Сватання на Гончарівці", "Шельменко – волосний писар" Г.Ф. Квітки-Основ'яненка та інші. Поява театрального колективу на чолі з М. Старицьким як директора та М. Кропивницьким як режисера, викликала позитивну реакцію серед глядачів. Схвальні відгуки щодо цієї визначної події з'явилися на сторінках місцевого часопису "Єлисаветградський вестник". Першою була рецензія на виставу "Наталка Полтавка" І. Котляревського в постановці М.А. Кропивницького. В рецензії говорилося про те, що "прем'єра зібрала напрочуд багато глядачів і ще багато бажаючих не змогли подивитись виставу, оскільки театр був переповнений". Автор статті схвально відгукувався про гру акторів, які "полонили глядачів своєю неперевершеною грою", наголошував на тому, що "дякуючи роботі постановника, всі виконавці ролей злилися духом".

Після успішної прем'єри до театру потяглися глядачі, серед яких були приїжджі хуторяни і навіть козаки, котрим був близький український репертуар. Новий театральний сезон пройшов з величезним успіхом як в моральному, так і матеріальному значенні.

До репертуару новоствореного театру увійшли п'єси "Сватання на Гончарівці", "Доки сонце зійде, роса очі виїсть", "Кум-мірошник", "Назар Стодоля", "Невольник", "Дай серцю волю, заведе в неволю", "Чорноморці", "Ой, не ходи Грицю

та й на вечорниці", тощо. Самобутні українські вистави щиро сприймалися глядачами, неперевершена майстерність акторів полонила їх душу і серце. Збереглися афіші першого театрального сезону, які знаходяться в Кіровоградському державному музеї М.А. Кропивницького.

Мрії М. Старицького починали здійснюватися. Труппа багато виступала в селах Єлисаветградського повіту: Мар'янівці, Осикуватому, Малій Висці, Великій Висці, Новоукраїнці, Лелеківці, Федорівці та інших. Надзвичайне враження справляла на глядачів вистава "Наталка Полтавка". Ось як згадував І. Карпенко-Карий про цю виставу: "Я бачив своїми очима, який вплив "Наталка" робила на простий народ і радість, і горе, і сльози Наталки були горем, сльозами і радістю всієї зали..." Труппа намагалася більше робити виїздних спектаклів, щоб бути ближче до народу. Театр, на чолі з М. Старицьким та М.А. Кропивницьким, з кожним днем набував все більшого визнання.

Публіцист О.С. Суворін напише в часописі "Артист": "У цій малоросійській трупі такий ансамбль, якого немає на Александринській сцені; у цій трупі є такі обдарування, які були б першими на імператорських театрах".

До новоствореної труппи увійшли талановиті актори, які разом утворили чудовий ансамбль. Перш за все треба відзначити родину Тобілевичів – братів Івана, Панаса, Миколу і сестру Марію, які зробили визначний внесок в розвиток театрального мистецтва, сприяли становленню національної культури.

Про творчі успіхи труппи М.А. Кропивницького під орудою М. Старицького було відомо далеко за межами України (Малоросії). З'явилися на сторінках газет "хвалебні відгуки", як наприклад: "Якби ви бачили, як приймала публіка, який грім аплодисментів, які відгуки, а скільки квітів і лаврів!" Труппа М.А. Кропивницького багато гастролювала, несучи високі духовні ідеали, втілені в образи. Українську труппу надзвичайно тепло приймали у найвіддаленіших куточках Росії, Білорусії, Грузії.

Знаменною подією в житті акторів української професійної трупи стала гастрольна поїздка до Москви в 1884 році. З почуттям особливої відповідальності зустріли актори звістку про майбутні гастролі в Петербурзі: "Наші золоті думки здійснились!" – згадував М. Старицький.

11 листопада 1886 року відбулася перша вистава українського професійного Єлисаветградського театру в Петербурзі "Наталка Полтавка". Протягом трьох місяців не сходила вона зі столичної сцени. І.К. Карпенко-Карий, згадуючи ті неповторні хвилини, зазначав: "В 1886 році ця трупа грала 3 місяці в Петербурзі і мала там надзвичайний успіх. "Наталка Полтавка" пройшла двадцять раз". "На кожну виставу така сила людей приходила, що в Кононівському залі не могли міститися – не ставало білетів. Столична громада, що бачила найкращі класичні твори цілого світу, так само, як і провінціальна громада, була зачарована".

Успіх української трупи був надзвичайний. В Петербурзькій пресі з'явилися схвальні слова в адресу акторів, особливо Марії Заньковецької: "Сама прелесть г-жа Заньковецкая. Это актриса с талантом большим, самостоятельным, оригинальным, натура вся сотканная из самых чувствительных нервов. Подвижность ее лица при всей ее фигуре подчиняется душевным движениям с необыкновенною правдою. Про эту артистку нельзя сказать, что она или особенно хороша в драматических порывах или в более спокойных проявлениях в жизни, она везде – сама правда во всей ее прелести. Живая, нервная, стыдливая, скромно-наивная в порывах страсти, благородно-энергичная в самопожертвовании, с оттенком лукавства в своей женственности, но лукавства какого-то чистого, едва заметного по такой улыбке и блеску глаз – такова Галя в сценической передаче госпожи Заньковецкой".

У Петербурзі трупа українських акторів взаємозбагатилася, відчула злиття талантів в колоритний ансамбль. Треба зазначити, що в репертуарі Петербурзьких театрів на той час не було жодної п'єси, яка б відображала життя народу, знайомила глядача з робітничим класом. На відміну від репертуару госпо-

дарів, український театр був спрямований на відображення життя простого народу, життя і побуту селянства. Глядач, який прийшов до театру, ніби сам побував в українському селі, був свідком горя і радощів українських селян, і все це дякуючи чудовій грі акторів. Микола Садовський згадував: "Вибух симпатій захопив весь Петербург після вистави "Наймичка". Відбувалось щось незвичайне. Це був такий триумф українського слова, котрого воно ніколи не знало. М.К. Заньковецька розгорнула перед публікою дивну по простоті і художню свою високоталановиту гру, яка здивувала публіку, що звикла до пштучної гри імператорських акторів і вона прийшла в захоплення і поринула в художню простоту цієї актриси". В рецензіях на вистави говорилося: "Вперше "блискучий салон" побачив справжнє мужицьке життя, життя того мужика, якого він бачив лише з вікна вагону, і в якому бачив лише робочу силу і котрий за їхнім уявленням не мав ніяких почуттів, болів і страждань. Перед ними постала не в розкішних туалетах артистка, чаруючи їх своїми блискучими шатами, ні, перед ними стояла в лахмітті, забита життям дівчина-робітниця. Незважаючи на вбоге вбрання, яким було покрите її тіло, все її ество дихало божественною чистотою, а гаряче серце було переповнене любов'ю і мукою. Перший раз в житті салону її публіка бачила справді артистичну гру, після чого повинна була погодитися, що в мужицькому змордованому, стомленому тілі, під блазеньким одягом б'ється чисте, велике і палке серце".

Плідними, як для трупи, так і для українського мистецтва, були зустрічі із столичною публікою. На основі багатьох висловлювань, міркувань і тверджень М. Старицького складається ціла система поглядів і принципів, яких дотримувався театр. У своїй драматургії митець чимало уваги приділяв відтворенню фольклору.

Про популярність, якою користувався театр в Єлисаветграді, красномовно свідчить той факт, що "квитки за годину розкупаються відразу з боєм і ще велика кількість людей повертається назад, не діставши квитка на виставу". І це в той час, коли театр вимушений був обмежуватись дозволеним цензу-

рою репертуаром! Ось про що писалось на сторінках часопису: "В восьмидесяті роки серед загальних скарг з боку критики і глядачів на убогість драматургії, на занепад сцени, на виродження талантів, серед повальних антрепренерських крахів, як результат байдужості публіки до театру, на той час, коли серйозну драму і високу комедію вщерть витиснула низькопробна оперетка..., на півдні Росії, в маленькому повітовому містечку Єлисаветграді створилася невеличка труппа – товариство талановитих любителів під керівництвом обдарованого артиста, а пізніше чудових малоросійських письменників М.А. Кропивницького та М.П. Старицького, ...в цьому товаристві брала участь також О.І. Вірина і відразу малоросійські вистави прикували до себе увагу глядачів і завоювали симпатії мас. Збільшився склад труппи, влились такі нові сили, як найбільш обдаровані артисти і чудовий співак В.О. Грицай, М.К. Заньковецька, пізніше Кас'яненко та інші. Всюди, де б вони не з'являлись, успіх однаковий. Скрізь овації, подарунки, лаври, захват і повні збори. Доводилося їм виступати одночасно з приїжджими іноземними знаменитостями, але публіка віддавала перевагу нашим рідним землякам і знаменитості не витримували конкуренції. Далі наводиться цікавий приклад: "Пам'ятається нам той час, коли наші "хохли" об'їжджаючи міста Півдня, викликали захват у мас і похвалу провінціальної преси, ...столична критика відносилась до них зверхньо, гумливо трактувала ці захвати публіки і преси, гумилися над самими артистами, називаючи їх "білими ведмедами", посміювались над мовою, костюмом і самою малоросійською драмою. Але коли вони завітали до столиці, і на великий подив, та сама столична критика, забувши всю свою поважність і все, що раніше говорили, почала присвячувати їм цілі критичні статті (рецензії), разом з публікою почала захоплюватись і їх народною драмою, і народною музикою, і грою акторів, дійшла навіть до пафосу і називала артистів "російськими мейнінгейцями". В чому полягає притягальна сила української драми, сила, яка зачаровує маси інтелігентної, малоосвіченої і зовсім неосвіченої публіки в однаковій мірі і до якої б націо-

нальності вона не належала?... В народній драмі багато правди, яка дихає свіжістю і новизною.. , вона реальна, крім того, зрозуміла всім".

Єлисаветградський театр красномовно заявив про себе за межами України, яку вважали глибокою периферією, що мало чим відрізнялася від периферії великоросійської.

З того самого часу, коли театр почав завойовувати широку популярність, відношення до України істотно змінилося. Ось що відзначалося в рубриці "Театр, музика і мистецтво": "Малоросія, що таке Малоросія? Відживаюча країна із застарілими традиціями!.. Країна ця зі своїми засадами комуні була небезпечною для заповітної мети російської держави – самовладдя. Прихилившись перед могутністю суспільно-державної ідеї, Малоросія принесла в жертву останні свої традиції і тим самим здійснила державний подвиг... Тепер немає тієї України, яка була грозою ворогів, але лицарський малоросійський дух живе і донині в багатьох куточках Кубанської області серед кровних нащадків переселенців – запорожців. Хто ті куточки знає і розмовляє з їх мешканцями, той мабуть не раз згадував часи Хмельницьких, Чепіг, Головатих та інших малоросійських героїв, перекази про яких свято зберігаються тут і передаються з роду в рід. Багате своєю історичною яскравістю малоросійське (українське) минуле живе і довго ще буде жити, цікавлячи людей, поважаючих давнину.

Ось чому побутові картинки, вихоплені з самого серця народного життя, цілком природно збуджують гарячі симпатії публіки, а малоросійські спектаклі, які являються ніби панорамою Малоросії, все більше входять в моду. Для Росії вже стало недостатньо однієї в свій час трупи Кропивницького, і тепер в різних кінцях діють з повним успіхом 16 малоросійських труп, з них, безумовно, перше місце належить товариствам Старицького і Саксаганського. Є, безумовно, і незадоволені малоросійськими спектаклями, які дорікають український репертуар в одноманітності і обмеженій кількості п'єс. З останнім не можна не погодитись: український репертуар ще досить молодий; що стосується одноманітності п'єс – то це не зовсім вірно,

оскільки витриманість загальнонаціонального типу малоросійського життя не може бути названа одноманітною, а саме такі малоросійські спектаклі, які подають народні побутові картини, "Назар Стодоля", "Бондарівна", "Чорноморці", "Невільник", "Наталка Полтавка", "Наймичка", "Безталанна", "Мартин Боруля" та інші – це художні ілюстрації малоросійської історії і життя".

Через призму побутового сюжету М. Старицький у своїх драматичних творах робить спробу заглибитись в протиріччя існуючого суспільства, завдяки глибині конфліктів знайти шлях до їх розв'язання, пробудити нове мислення. Завдяки драматургії М. Старицького, театр здобув славу керманіча, спроможного повести за собою народ, що і на сьогодні залишається актуальним.

Крокувати в ногу з часом – чи не головне завдання театру. Ось про це і мріяли корифеї українського театру і робили все можливе для того, щоб ті мрії збулися. Так, режисура, драматургія, чудовий акторський ансамбль, які являли собою єдине ціле в Єлисаветградському театрі, а також реформи в організаційно-економічній діяльності театру сприяли розквіту театральної справи. Постійні творчі пошуки та експерименти не завжди вдавались, але головною рушійною силою, яка допомагала подолати перешкоди на шляху до мети, була життєстверджуюча і непохитна, самовіддана любов до свого народу, багатостраждального, але незламаного в борні. Інтенсивна робота митця була продиктована часом та особистим відношенням до загальнонародної справи становлення нової драматургії, переходу на нові рейки творчого колективу.

М. Старицький вдало здійснював свої творчі та адміністративні задуми, плідно працював над вдосконаленням акторського складу трупи, продовжував роботу над власними творами.

Яскравим свідченням великої місії театру стало звернення Михайла Старицького до жанру соціально-психологічної драми. Прикладом можуть бути такі твори, як: "Не судилося", "У темряві", "Хрест життя", "Талан", "Богдан Хмельницький",

"Маруся Богуславка", "Оборона Буші", "Остання ніч", "Гаркуша", "Ой не ходи Грицю та й на вечорниці" тощо.

Нову драматургію М. Старицького представляли твори історичного жанру; глибоко проникнені в суть історичних подій, яким притаманна гостросюжетність, психологізм, точне, реальне відображення побуту та етнографії. До того ж історичні драми увібрали в себе романтичні струмені, які добре гармонують з реалістичними; зображення картин життя широких суспільних верств: ремісництва, козацтва, урядовців, духовенства; значна увага приділялася фольклору (думи, пісні, балади, легенди, перекази, обрядові дієства). Сюжети будувалися на достовірних історичних фактах. Наприклад, у драмі "Богдан Хмельницький" яскраво зображено боротьбу українського народу проти польської шляхти, досить переконливо зображено гетьмана Богдана, як народного героя, політика і полководця, захисника інтересів широких народних мас. Художньо змальовує драматург однодумців гетьмана: Богуна, Кривоноса, Чарноту, які викликали почуття захоплення мудрістю і хоробрістю. І сьогодні подібні драматичні полотна не втратили свого значення. До жанру історичної драми звертався також Кропивницький, наприклад в загальновідомому творі "Скрутна доба". Як режисер, М. Кропивницький здійснив постановку п'єс про історичне минуле українського народу – "Паливода XVIII століття", "Сава Чалий", "Чумаки", "Батькова казка".

Через заборону цензури, митцям доводилося багато разів переробляти свої п'єси, змінювати заголовки, знаходити обхідні шляхи до постановки їх на сцені. Незважаючи на тортури з боку цензури, театральні діячі наполегливо вели тривалу і важку боротьбу, з'ясовуючи причини заборони, знаходячи шлях до їх сценічного втілення.

Зазначені вистави були надзвичайно популярними серед глядачів, а знайдені нові матеріали свідчать про те, що незважаючи на заборону, М. Кропивницький здійснював ці постановки. Підчас гастролей, виступаючи з досить різноплановим репертуаром, український театр корифеїв мав вплив не лише на розвиток українського театального мистецтва, а й на роз-

виток культури Росії. Не випадково К.С. Станіславський наголошував: "Я давно знаю і люблю український театр, його чудових майстрів, з творчістю яких познайомився ще за часів своєї молодості. Ми вчилися тоді у М. Кропивницького, М. Заньковецької, М. Садовського, інших українських акторів правді і простоті на сцені, для нас зразком був той мистецький ансамбль, яким відзначалася їх трупа".

М. Старицький разом з його сподвижниками вписав яскраву сторінку в історію українського театрального мистецтва, відіграв величезну роль у становленні першого стаціонарного професіонального українського театру.

1. Театральні вечори. "Єлисаветградский вестник". - 1882. - № 111. 2. Матеріали Кіровоградського музею-садиби М.А. Кропивницького. Ф.3, оп.6, арк. 2-13. 3. М.А. Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. К. - 1955. 4. Репертуар театру. "Театральные отголоски" – 30 марта. - 1910. 5. А.Суворин. Заслуженные аплодисменты: рецензия на спектакли украинского театра. "Новое время". - 1918. - №15. 6. М.Синельников. Волнующие воспоминания. – М.: "Искусство", 1967.

Творчий доробок М.Старицького – безцінний дар українській нації.

Небувале піднесення на межі століть (XIX – XX) соціальної боротьби трудящих, яке вилилося у першу народну революцію, зумовило і визначило характерні особливості літературно-художнього процесу. Письменники прагнули показати, як змінюється суспільне життя. Пожвавили свою діяльність і культурно-освітні товариства у селах, де з українською драматургією могли ознайомитися селяни завдяки аматорським виставам.

І. Франко, Б. Грінченко, А. Кримський, С. Васильченко, І. Нечуй-Левицький та інші передові громадські діячі турбувалися про створення національної школи, у якій навчання велося б українською мовою. Пишуться підручники, укладаються словники української мови, розробляються програми щодо вивчення усної народної творчості, звичаїв і обрядів українців. Поряд з письменниками у різних галузях українознавства працюють видатні історики М. Грушевський, Д. Яворницький, В. Барвінський, фольклористи М. Сумцов, К. Квітка, філологи С. Єфремов, П. Житецький та інші речники національної культури.

Перекладаються українською мовою найвизначніші твори світової літератури. Завдяки зусиллям І. Франка, П. Куліша, М. Старицького, П. Грабовського, Б. Грінченка, Лесі Українки були перекладені Біблія, твори античних письменників, Шекспіра, Шиллера, Міцкевича та ін.

Розвивається також українське сценічне мистецтво. Ідея народного театру, що несе правду простим людям, окрилювала М. Кропивницького, М. Старицького, М. Садовського, І. Карпенка-Карого, М. Заньковецьку, П. Саксаганського. В 1906 р. у Києві організувався перший східноукраїнський стаціонарний театр М. Садовського, який ознайомлював глядача з українською класикою та вершинними здобутками світової драматургії. На західноукраїнських землях діяв театр то-

вариства "Руська бесіда" під керівництвом Й. Стадника. Тут почали своє сценічне життя Л. Курбас, А. Бучма, І. Крушельницький.

Отже, українська література кінця ХІХ – початку ХХ ст. вирізняється багатьма якісно новими особливостями. Як зазначав Франко, ХХ ст. розпочалося у нашій літературі "...досить значним піднесенням духу, зростанням ентузіазму, зростом праці на різних полях, виясненням мети, консолідацією сил, небувалим досі загальним оживленням". Активними ідейно-художніми пошуками позначена діяльність не тільки того покоління, яке сформувалося децю раніше і тепер перебувало в розквіті сил (Б. Грінченко, Олена Пчілка, О. Кобилянська, В. Самійленко, М. Коцюбинський, Леся Українка) та майстрів слова, що в цей час саме визначалися як талановиті індивідуальності (О. Маковей, В. Стефаник, Л. Мартович, Г. Григоренко, М. Черемшина, О. Олень, М. Вороний), а й уже сформованих представників реалістичної школи 70 – 90-х рр., які продовжували інтенсивно працювати і в нових історичних умовах (І. Франко, М. Старицький, М. Кропивницький, П. Мирний, І. Карпенко-Карий). Важливо відмітити багатогранну в тематичному й жанровому аспектах творчість Лесі Українки, з чийм іменем пов'язаний розквіт проблемно-філософської та філософсько-психологічної драми.

Про життя різних суспільних верств пише В. Винниченко драми: "Дисгармонія", "Великий Молох", "Щаблі життя", "Чужі люди". Навіть Панас Мирний розвиває біблійний сюжет про перше гріхопадіння людей у раю в драмі-містерії "Спокуса" з метою допомогти простому глядачеві відрізнити добро від зла. З'явилися п'єси на історичні теми – драми М.Старицького "Маруся Богуславка", "Оборона Буші", "Остання ніч"; історично-драматична бувальщина М. Кропивницького "Чайковський, або Олексій Попович", трагедія І. Карпенка-Карого "Сава Чалий".

Дух часу, нові життєві, суспільні проблеми, новаторські зрушення у поетиці драми позначилися як на тематиці, так і на естетичній природі нових п'єс І. Тобілевича, М. Старицького,

М. Кропивницького. Помітним став відхід драматургів від традиційних побутових конфліктів та етнографізму в бік глибшого зацікавлення політичним і духовним життям України. Для розвитку театру і драматургії, крім оригінальних п'єс, велике значення мали виступи І. Франка як історика і теоретика драматургічного мистецтва, театрального рецензента. У низці статей про український театр і драматургію ("Руський театр у Галичині", "Наш театр"), про творчість російських та зарубіжних драматургів (Пушкін, Островський, Гете, Шекспір), у листуванні, рецензіях висловлені цінні теоретичні міркування, які підтверджує і доповнює художня практика драматурга.

Піднести українську національну культуру на світовий рівень, розбудити національне почуття усіх верств українського суспільства – таке високе завдання ставив перед собою поет, прозаїк, драматург, перекладач, видавець, один із організаторів та керівників славетного театру корифеїв, активний громадський діяч Михайло Петрович Старицький. Здобувши вдома початкову освіту, далі навчався у Полтавській гімназії та Харківському і Київському університетах. Навчаючись у Києві, Старицький активно працює в недільних школах, театральних і народознавчих гуртках. У 1883 – 1885 рр. очолює театральну трупу, яка, як згадує відомий український меценат і громадсько-політичний діяч Є. Чикаленко, розпалася. "З однієї колись знаменитої трупи в Україні стало чотири, у яких було по одному, по два талановитих артисти. Все українське громадянство шкодувало, що єдина колись, слава не тільки в усій Україні, але й у Росії трупа розпалася. Звісно, голова кожної з цих труп мав серед українців своїх прихильників, які всю вину за розпад трупи складали на інших, але всі бажали з'єднання знов в одну знамениту трупу". Отже, М. Старицький свідомо прилучається до українства, був знайомий з багатьма відомими особистостями, разом з Є. Чикаленком та І. Нечуєм-Левицьким був членом київської "Громади", яка восени 1900 р. складалася з 25 членів. Збори організації до 1904 р. відбувалися раз у раз у помешканнях В. Антоновича, М. Лисенка та М. Старицького, бо тільки у них тоді були від-

повідні до збору такого великого числа людей квартири. На збори приїздили найдіяльніші члени організації. Коли несподівано з'являлася поліція, то всі повинні були говорити, що прийшли з такою-то метою: у Антоновича зібralися на його приватну лекцію з археології, якщо у Лисенка, то посходилися слухати його нові музичні твори, а якщо у Старицького – нову театральну п'єсу.

Літературна спадщина М. Старицького дуже велика і розмаїта. У середині 60-х років XIX ст. пише низку оригінальних поезій, деякі з них друкуються у львівському журналі "Правда"; перекладає ліричні твори О. Пушкіна, М. Лермонтова, Г. Гейне, створює лібрето "Гаркуша" за однойменною п'єсою О. Стороженка. У 1868 р. М. Старицький особливо зайнятий подальшим перекладом казок Андерсена. Його переклади, особливо їхня мова, були надто сміливими, як казали критики, "зухвалими". На той час брати для перекладу поезії Лермонтова, Байрона, художні казки європейської знаменитості вважалося майже злочином, до того ж написані трохи іншою мовою, а не тією, якою розмовляє "малорос-простолюдin". Але назріла вже потреба у розширенні меж нашої літератури.

Ще П. Куліш у "Записках о Южной Руси" сформулював ширше поняття про національність, національну творчість, виводячи його з тісних рамок простонародності і називаючи письменників продовжувачами кобзарів і лірників у справі розвитку народної самосвідомості й творчості. Ознакою національної літератури Куліш вважав відомі загальні характерні риси, дух творчості, а у минуле повинен був відійти той період, коли старші письменники намагалися писати тільки в народному стилі.

М. Старицький пішов новим шляхом рішуче, маючи на меті вивести українську літературу на ширший шлях. Таким чином і виник намір дати літературі переклади зразків вибраних творів найкращих європейських поетів, відповідно і мова набирає ознак мови літературної, у справу створення якої він зробив величезний внесок. Але критики не визнавали такого кроку, ніби не хотіли знати, що мова твориться поступово і

схвалювалася діяльність письменників, які працювали в інших літературах над виробленням літературної мови. Цінувався тільки "щиронародний" стиль і лексикон. М. Старицького дуже засмучували насмішки й докори чужих і своїх, але він твердо йшов своїм новаторським шляхом і усвідомлював, що нові часи приносили нові розуміння й інтереси, а це вимагало нових форм та слів.

Злобителі мені в'язали руки,
А друзяки не рятували, ні.
("Коли засну")

Час великої громадської боротьби відбився на Старицькому рішучою перевагою громадянських мотивів над творами особистої лірики. Коли перед ним постає питання: або загинути в боротьбі "з тією силою страшною", або

Замкнути серденько від миру
Й налаштувати свою ліру
Для власних мук, для власних слів,
Для потайних лише погірз, –

то вихоплюється у нього дужий крик протесту проти такого замикання "у своїй господі":

Ні, тричі ні! Хай краще струни
Порве мій стогін навісний!
Коли крутом в дочасні труни
Борців лягає гурт тісний,
Коли юнацька сила в'яне,
А там сміється щось погане –
Не про кохання, не про рай,
Співаче, голосно співай!
Співай, ридай і будь готовий
Замість лаврового – терновий
Вінець узяти на чоло.
("Поету")

Поет зобов'язаний іти зі "святим вогнем" туди, де його чекають. "Той умирати лише зна, хто зна любити свого брата", – це найголосніша струна, що бринить у поезії Старицького. Пророк його "бачить неспромогу без мученства служити для добра", він знає, що "для себе жить між миром можна лише, але сконатъ можливо для других і смерть для його люба" ("Пророк").

Різноманітні мотиви лірики Старицького концентруються навколо головного образу – України. Про що б поет не говорив, яку б тему не порушував, перед його очима завжди стояла рідна земля, поневолена й знедолена, обікрадена й зруйнована. Любов до рідного краю та "обездоленого люду" й була тим добром, якого домагається поет і за яке він радить іти на страту:

Най кат жене, а ви любіть
Свою окрадену родину, –
Йй за неї сили до загину
І навіть душу положіть.

("До молоді")

Для втілення патріотичної ідеї знаходимо теми як у минулому ("Гетьман", "На спомин Котляревського"), так і у теперішньому житті Батьківщини ("Місто спить", "Швачка"); тут і пейзажні малюнки ("Весна", "Сумно і темряво"), і визначення місця рідного народу серед європейських ("Поклик до братів слов'ян", "До броні"). Старицький прагне донести весь український біль і тривогу до всього світу. Автору поезії "Поклик до братів слов'ян" звертається до росіян і поляків, чехів і словаків, до сербів і переконує, що його народ ніколи і нікому не чинив кривди і насильства. Українці прагнули зберегти свої звичаї та обряди.

Також М. Старицького турбувала проблема "інтелігенція і народ", актуальна наприкінці XIX – на початку XX ст. і, насамперед, адресована своїм однодумцям. Згадаймо, що до цієї теми зверталися і І. Нечуй-Левицький ("Причепа", "Хмари"), А. Свидницький ("Люборацькі"), П. Мирний ("Лихі люди").

На рубежі 70-80х років XIX ст. М. Старицький навіть у листах наголошував, що твори на тему інтелігенції вкрай необхідні. Прикладом є оригінальна п'єса "Не судилося" з її класичними образами інтелігента-народника Павла Чубаня і псевдонародлюбця Михайла Ляшенка. У цьому творі автор підняв не просто питання майнової нерівності як перешкоди у коханні, а й різко осудив панів, які лише на словах були з народом, але насправді зневажали простий люд. Митець порушив проблеми і справжніх цінностей у людському житті, і народної моралі, і працю інтелігенції на благо народу, і проблему батьків та дітей, а також споконвічну тему любові й сімейного щастя. Можна з впевненістю сказати, що п'єса "Не судилося" відкривала нову епоху в українській драматургії. Життя найрізноманітніших кіл інтелігенції (артистичного, світського, ділового) відтворено у п'єсах "Талан" та "Хрест життя". П'єси Старицького відзначаються цікавим розвитком дії, різноманітністю сцен, жвавим діалогом, отже, це свідчить про те, що українська драма вийшла з виключно етнографічного кола.

Герої та героїні, одухотворені високою ідеєю патріотизму, з'являються також на сторінках багатьох прозових творів митця, який володів умінням психологічного зображення і яскраво розширив галерею жіночих образів.

Патріотична ідея, національна самосвідомість, висока місія просвітителя панувала над всім життям М. Старицького. Доля дала йому нестримну енергію та тверду волю, дала йому змогу виконувати те, що він вважав своїм завданням та обов'язком, дала йому сферу діяльності, у якій він міг розвинути свій природний дар і активно впливати на оточення. Він любив і розумів красу народної пісні, велику силу черпав у народній стихії та у традиції, пов'язаний з попередніми поколіннями речників національної ідеї. Із справжнім щирим пієтизмом чуття, не тільки розуму, ставився він до Т. Шевченка, М. Драгоманова, В. Антоновича, М. Лисенка.

М. Старицький любив рідне слово пристрасною вірною любов'ю від юнацьких літ і до останніх днів життя, про що

свідчить його прекрасна поезія, написана літом 1904р. у дарницькому бору, де любив відпочивати поет:

Як урочисто тут, замовк величний бір,
Неначе храм по молитовнім співі:
В вечірню млу понявсь його сумний убір –
У померки таємно-полохливі...

1. Франко І. Зібрання творів 50 т. – К., 1982. – Т. 33 – С. 174.
2. Єфремов С. Історія українського письменства. – К., 1995. – 630 с.
3. Чикаленко Є. Спогади. – К., 2003. – 416 с.
4. Антологія української поезії 4 т. – К., 1958. – Т. 2 – 426 с.
5. Історія української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст. – К., 1989. – 439 с.
6. Українська література у портретах і довідках: Давня літ. – літ. ХІХ ст.: Довідник. – К., 2000. – 360 с.

Перші українські професійні піаністки Галичини

Зародження українського фортепіанного мистецтва в Галичині припадає на 60-ті роки XIX століття і пов'язане з виникненням українського національного руху. В той час, коли австрійці, поляки та євреї вже активно провадили виконавську та педагогічну діяльність у Львові, українці лише формували свою культурну еліту. Однак, хоча вони долучились до процесу становлення фортепіанного мистецтва дещо пізніше, проте встигли створити власну гілку виконавства, яка до початку II світової війни значно розвинулася і досягнула своєї вершини.

На сьогоднішній день питання українського фортепіанного мистецтва в Галичині залишається недостатньо розпрацьованим. Чимало праць, що висвітлюють історію галицької піаністики, стосуються більше польської лінії виконавства (Старух Т. Музичне мистецтво Львова. – Львів, 1997; Кружева Т. Польські піаністи у Львові в кінці XIX – на початку XX століття. – Львів, 2005). Існують праці, які подають творчі портрети окремих українських піаністок (Михальчишин Я. "З музикою крізь життя". – Львів, 1992; Медведик П. "Діячі української музичної культури: Матеріали до біобібліографічного словника" // Записки НТШ. – Львів, 1993. – Т.ССХХVI: Праці музикознавчої комісії). Однак нам не відома жодна праця, яка б цілісно розглядала питання становлення та розвитку українського фахового фортепіанного виконавства та педагогіки в Галичині першої половини XX століття.

Дана стаття є спробою заповнити цю інформаційну прогалину і накреслити шлях розвитку українського фахового фортепіанного виконавства в Галичині протягом першої половини XX століття на прикладі діяльності конкретних українських піаністок.

Іntenсивно розвиватись українське фортепіанне мистецтво в Галичині стало в останні десятиріччя XIX століття. Спочатку воно було аматорським. У збірних концертах, приурочених до

певних святкових дат або подій, брали участь піаністки-аматорки, які охоче виконували українську фортепіанну музику¹. В умовах тодішнього галицького побутового устрою, коли жінки з кіл інтелігенції мали досить добру музичну підготовку, але були позбавлені можливості фахово працювати, такі виступи ставали виявом їхньої активності у суспільному житті. Не випадковим був і вибір репертуару: виконання творів українських композиторів і, в першу чергу, М. Лисенка, сприяло поширенню національної свідомості серед галицької громади.

Лише з початком ХХ століття українське фортепіанне мистецтво почало професіоналізуватись. Задля сприяння цьому процесові у 1903 році ціною великих зусиль було створено український музичний навчальний заклад у Львові – Вищий музичний інститут (від 1912 року – імені М. Лисенка, ВМІЛ). Але й для викладання в ньому потребувались кваліфіковані фахівці, які були б здатні піднімати рівень галицької піаністики на якісно новий щабель. Щоб отримати цю високу кваліфікацію піаністи звертались в різні освітні центри, та найчастіше осередком здобуття музичного фаху ставав Відень і його навчальні заклади.

Віденську консерваторську освіту отримали перші західно-українські професійні піаністки: Ольга Окуневська (1875 – 1960), Олена Ясеницька-Волошин (1880 – 1980) та Марія Криницька (1878 – 1935), що все своє подальше життя присвятили самовідданій праці в обраній ними ділянці фортепіанної педагогіки.

¹ Відомі імена деяких піаністок, як от: Ієроніма Озаркевич, Ольга Огоновська, Ольга Шараневич, найбільш систематично виступала Олеся Бажанська-Озаркевич. У їхньому виконанні звучали твори Витвицького, Любовського, Яронського; особливо популярними були твори М. Лисенка. – див.: Кашкадамова Н. Українська фортепіанна музика в репертуарі піаністів Галичини (60-і роки ХІХ століття – 1939) // Кашкадамова Н. Фортепіанне мистецтво у Львові. – Тернопіль, 2001. – С. 57 – 58.

Ольга Окуневська, колишня учениця Миколи Лисенка в Києві² та Антона Доора у Віденській консерваторії³, викладала фортепіано у Перемишльському дівочому інституті до 1923 року і користувалась там повагою та любов'ю своїх учениць. Дві найдостойніші з них – В. Божейко та Н. Кміцикевич – вирішили за прикладом вчительки обрати музику справою свого життя. Гаряча ентузіастка музики, Окуневська не лише займалась педагогікою, а й брала участь у концертному житті Галичини, виступаючи із сольними виконаннями в концертах з різних урочистих нагод⁴. По закінченні праці в Перемишлі, піаністка викладала фортепіано у філії ВМІА в Стрию⁵.

Надзвичайно багатогранною була діяльність Олени Ясеницької-Волошин, учениці Вільгельма Шеннера у Віденській консерваторії⁶. О.Ясеницька працювала у Вищому музичному інституті від часу його заснування до 1935 року, а потім ще коротко у 1939 році. Вона викладала фортепіано, а в 1903 – 1907 роках ще й сольний спів. За роки праці Ясеницька виховала чимало видатних музикантів, серед яких І. Любчак-Крих, Л. Гольдер, К. Гвоздецька, О. Федак-Драгомирецька та багато інших. В 1908 – 1910 роках після смерті А. Вахнянина, О. Ясеницька виконувала функції артистичного директора цього закладу.

Ще однією важливою сферою її діяльності було концертмейстерство: піаністка часто акомпанувала в концертах співакам Г. Крушельницькій, М. Сабат-Свірській, М. Менцинському, а також виступала в камерних ансамблях зі скрипалями Б. Кребсом,

² Діло. – 1897. – 7.IX. – № 192. – С. 3.

³ Statistische Bericht über das Conservatorium für Musik und Darstellende Kunst. 1900/1901.

⁴ Див.: Діло. – 1897. – 7.IX. – № 192. – С. 3. Діло. – 1898. – 22.VI. – № 127. – С. 3.

⁵ Сторінки історії Львівської державної музичної академії. – Львів, 2003. – С. 21.

⁶ Любович У. Ювілятка музичного навчання // Наше життя. – Нью-Йорк, 1969. – № 11. – С. 11.

Р. Криштальським, віолончелістами П. Пшеничкою і А. Вольфсталем. Була постійним акомпаніатором хору "Боян", а в 1909 – 1901 роках – диригентом цього колективу.

Помітний слід в історії української піаністики залишила педагогічна діяльність Марії Криницької. Пропрацювавши у Вищому музичному інституті понад 30 років (1903 – 1935), Криницька виховала багатьох учнів, які в майбутньому відіграли важливу роль у музичному житті Галичини, серед них: Н. Нижанківський, М. Колесса, А. Туркевич, О. Бандрівська, О. Бірецька, Г. Лагодінська, Н. Кміцикевич⁷ та інші.

Діяльність названих музикантів сприяла подальшій професіоналізації музичного мистецтва, що врешті привело до якісних змін у музичному житті Галичини. У 20-х роках ХХ століття Вищий Музичний Інститут ім. М. Лисенка широко розгортає свою діяльність, утворюючи сітку філій по містах і містечках: ще в 1913 році виникла філія в Стрию, що відновила свою роботу у 1922 році, 1921 утворено філію в Станиславові (тепер Івано-Франківськ), 1923 – в Дрогобичі, 1924 – в Перемишлі, 1928 – в Тернополі, 1929 – в Коломиї і Яворові і в 1931 – в Золочеві⁸.

Зазнає змін також і концертне життя краю: поряд з традиційними урочистими академіями (збірними концертами, влаштованими до нагоди) виникають нові, більш фахові форми концертних виступів – чисто музичні вечори, на яких виконувалась серйозніша і складніша музика. Такі вечори були розраховані на підготовлених слухачів і впроваджували їх у концертну практику вже музиканти-професіонали. Наступним кроком у професіоналізації концертного життя можна вважати появу сольних концертів – речиталів. Першими такі концерти почали давати піаністи.

⁷ Барвінський В. Марія Криницька // Українська музика. – 1938. – № 1. – С. 16.

⁸ Сторінки історії Львівської державної музичної академії. – Львів, 2003. – С. 21.

У зв'язку з розширенням діяльності ВМІА зросло число професійно зайнятих українських музикантів і велику частку серед них складали саме піаністи. Після повернення з Відня, де вони вдосконалювали свою піаністичну майстерність, ці молоді ентузіасти з готовністю беруться до роботи у себе на Батьківщині. Галина Лагодинська, Оксана Бірецька, Наталія Кміцикевич, Марія Віханська своєю наполегливою і часто жертвовною працею у філіях Музичного інституту (Лагодинська працювала у Станиславові, Дрогобичі і Коломиї, Бірецька – в Городку, Кміцикевич – в Надвірній, Віханська – в Золочеві) значно підняли рівень виконавства і музичної культури загалом у провінційних містах Галичини. Разом з тим, піаністки не полишали і виконавства. Оксана Бірецька, наприклад, була на той час достатньо відомою піаністкою у Львові⁹, виступала з власними речиталіями у Станиславові та Коломиї і Галина Лагодинська¹⁰.

На 30-і роки ХХ століття припадає розквіт українського фортепіанного виконавства в довоєнній Галичині. Цей період характеризує зростаюче зацікавлення новою українською фортепіанною музикою, і твори тогочасних українських композиторів повновартісно пропагуються на рівні з мистецькими творами зарубіжних композиторів. Концертне життя збагачується новими формами: тематичними та монографічними концертами, з'являється можливість виступати на радіо.

Здобутки фортепіанного мистецтва 30-х років значною мірою пов'язуються з іменами двох видатних західноукраїнських піаністок – В. Божейко та Г. Левицької. Обидві вони, зробивши виконавство основною сферою своєї діяльності, концертували найбільш систематично і досягли у мистецтві справді європейського рівня як в плані піаністичної майстерності, так і щодо глибини інтерпретаторських концепцій. Обидві були

⁹ Паламарчук О. Мистецькі тріумфи й тернисті шляхи Оксани Бірецької // Народна думка. – Городок, 2004. – 24. IV. – № 17; 8.V. – № 19. – С. 6.

¹⁰ Див.: Діло. – 1927. – 22. II. – № 286. – С. 2.; Українська музика. – 1938. – № 1. – С. 15.

яскравими, не схожими між собою індивідуальностями, а тому в розповіді про них варто торкнутись виконавсько-стильової характеристики їхнього мистецтва.

Володимира Божейко (1897 – 1955) після закінчення Дівочого інституту в Перемишлі завершила освіту і отримала диплом у Віденській музичній академії в класі відомого польського піаніста Єжи Лялевича. Вона поступила навіть в "майстершуле" (вищу школу майстерності) до славетного Еміля Зауера, проте потім перейшла в Нову віденську консерваторію, де й залишилась викладати після закінчення навчання. Ще до свого остаточного переїзду в Галичину, В. Божейко регулярно з 1919 до 1925 року приїжджала з концертами у Львів, а вже оселившись у Перемишлі (1926), стала постійно концертувати в різних містах Галичини: Перемишлі, Львові, Тернополі, Ярославі, тодішньому Станиславові.

Завдяки саме цій піаністці галицька публіка познайомилась з новою і незвичною їй тоді формою концертного виступу – сольним речиталем. Перший такий концерт відбувся 14 вересня 1923 року у Львові. В програми своїх речиталів В.Божейко включала складні твори зі спадщини Бетховена, Шопена, Ліста, Шумана, Брамса, а також твори українських композиторів: Лисенка, Барвінського, Людкевича. Проте кульмінацією концертних виступів завжди ставали віртуозні п'єси Ференца Ліста.

Рецензенти відзначали в її грі неабиякий темперамент, розмах, необмежені технічні можливості, велику шкалу динамічного наростання, а в пізніших роках – глибину і змістовність трактування. Володимира Божейко – типова і яскрава представниця віртуозного пізньоромантичного піанізму.

Активна концертна діяльність піаністки не відволікала її від педагогіки. Працюючи в 1926 – 1940 роках у Перемишльській філії ВМІА, Божейко виховала значну кількість учнів, кращими серед яких були М. Вишницька та Я. Поповська. Марія Вишницька згодом також навчалась у Відні, а після повернення викладала фортепіано в Яворові. Ярослава Поповська продовжувала справу своєї вчительки у Перемишлі.

1926 року повернулася на Батьківщину й Галя Левицька (1901 – 1949) і на запрошення дирекції ВМІЛ розпочала викладати у його Стрийській філії, а з 1929 – у Львові. До 1926 року Г. Левицька прожила 12 років у Відні. Спочатку навчалась у Віденській музичній академії у Є. Лялєвича, потім – в "майстершупле" у П. Вайнгартена. У 1920 році піаністка закінчила навчання і вела педагогічну та концертну діяльність у Відні.

За рисами свого виконавського мистецтва Г. Левицька вже належить до цілком іншого типу піаністів – інтелектуального. Глибина задумів, позбавлена будь-яких зовнішніх ефектів змістовність, стриманість почуттів, природність і простота – такими рисами позначені виконання артистки. Ці засади вплинули на вибір репертуару: у виступах піаністки переважали твори великих форм, наприклад, сонати, варіації, цикли п'єс. Важливою заслугою Г. Левицької була її просвітницька діяльність – багато творів як чужинських, так і українських композиторів вона виконала у Львові вперше: Мусоргського "Картинки з виставки" (1927), цикл "Любов" Барвінського (1931), "Відоображення" Лятошинського (1935) та інші. Пропагуючи нову українську музику, піаністка першою не лише в Галичині, а й в Україні загалом, зважилась дати сольний концерт, програма якого була складена виключно з творів українських тогочасних композиторів як Східної так і Західної України: Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, П. Козицького, В. Косенка, М. Колесси, З. Лиська, Р. Сімовича. Цей концерт відбувся 31 грудня 1931 року у Львові. Здобутком піаністки було також проведення тематичного циклу з п'яти концертів у сезоні 1936 – 1937 років, де відобразились найістотніші тенденції розвитку фортепіанної музики. Це – перше в Галичині серед подібних явищ.

Новаторськими та просвітницькими рисами позначена і її педагогічна діяльність. Викладаючи у ВМІЛ, Г. Левицька регулярно проводила тематичні та монографічні концерти учнів свого класу: фортепіанні вечори з творів Й.-С. Баха (1937), французької музики (1936), варіаційних циклів Моцарта та інші.

Серед кращих учнів Г.Левицької треба згадати професора кафедри фортепіано Львівської державної музичної академії, Народного артиста України Олега Криштальського (навчався у Г. Левицької у 1948 – 1949 рр.); викладача Івано-Франківського музичного училища Юрія Новодворського; доцента Оксану Кузьмович-Шпот.

Підсумовуючи все вищесказане, можна стверджувати, що українське фортепіанне мистецтво в Галичині за 40 років ХХ століття пройшло великий шлях розвитку від аматорського музикування та епізодичних виступів у збірних концертах-академіях до систематичного професіонального концертного життя на європейському рівні.

Важливу роль у підготовці та здійсненні цієї перебудови відіграли перші українські фахові піаністки, що здобули освіту у Віденській академії музики та відтворчого мистецтва.

Центрами розвитку українського музично-виконавського мистецтва стали Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові та його філії у більш, ніж 10 містах Галичини.

Західноукраїнські піаністки проробили дуже значну роботу з вивчення, виконання та пропаганди української фортепіанної музики, що дозволило виробити інтерпретаційну традицію ставлення до неї. Діяльність цих виконавиць стимулювала західноукраїнських композиторів до написання нових видатних фортепіанних творів.

**Актуальні питання
формування національної свідомості
у доробку Осипа Маковея**

Осип Маковей належить до числа тих митців, які гідно зарекомендували себе у багатьох сферах суспільно-політичного і культурного життя України. У центрі уваги його літературно-критичних творів, сатири, епістолярію, а публіцистичних праць – і поготів, завжди стояли найактуальніші проблеми сучасності. Безперечно, всі питання, які підіймав у творчості письменник, так чи інакше віддзеркалювали процес формування нації.

Як письменник, О. Маковей, перш за все, проводив виразні паралелі між життям і літературою: "Займаємося багато польською та російською літературою; справедливо, бо они гідні нашого труду і стають щороку гідніші його. Але про сю літературу, що стоїть межі ними обома, не знаємо нічого. Се гірка і незаслужена несправедливість; гірка і незаслужена, як ціла доля того нещасного народу. Тяжким каменем лежить темна недоля на його життю-буттю від століть і мабуть ще на ціле століття" [6].

Однак, усвідомлення цієї недоли не давало письменнику закривати очі на вади і недоліки суспільства, може тільки прижмурювати їх задля правдивого змалювання ситуації. До того ж, стосовно позиції О. Маковея, заслуговує на увагу той факт, що у своїх поглядах на процес формування нації він ніколи не впадав у крайнощі, небезпеку яких окреслював І. Лисяк-Рудницький: "Люди або зневажають, осміюють, принижують усе рідне, або перекидаються у протилежність, у шовіністичний дурман, що під його впливом заперечують об'єктивні вартості, якщо вони не є специфічно "свої". Не раз такі комплекси національної меншовартості та національної мегаломанії співживуть в одній душі..." [4, 292]. Не треба доводити, що небезпеку таких

однаково негативних комплексів на шляху народного самоусвідомлення себе як нації Осип Маковей дуже добре розумів і тому нещадно викривав і критикував. Сатира та іронія були головною зброєю митця, спрямованою проти галицької і буковинської дійсності. Недарма Ольга Кобилянська називала його "левом, що сміється" і зазначала в листі Маковею: "Там, де ви іронізуєте, там Ви найсильніші, здається мені" [2, 280].

Проте, далеко не всі сучасники сатирика були такі прихильні до нього. У листі до Б. Грінченка від 27 лютого 1906 року письменник говорить: "На мене розлютились патріоти, що я позволив собі закепкувати з їх мегаломанії [8]". Можливо, приводом цієї люті були відверто чесні "Листи з Буковини", об'єктом критики і кепкувань у яких стали буковинські політики, які вважали себе "Мойсеями" для батьківщини, а по суті їх активність була усього лише танцями "навкрути золотого теляти" [9].

Врешті ніяка лютя не спиняла "тоненьких стрілок" (за О. Кобилянською) сатири Маковея – публіциста. Ольга Кобилянська у свою чергу чітко означила їх напрямом: "...проти руського сервілізму, проти солодкавого того "питомого" елемента, що лиш в "своїй хаті" любується (надто ревні українці!), проти безграничної глупоти і грубості руської – і проти дрібностковості в руській натурі" [2, 455]. У цьому визначенні відчутно даються взнаки все ті ж зазначені вище комплекси.

Зупинимось, перш за все, на цьому "солодкавому "питомому" елементові надто ревних українців" та його справжній суті, яку пізніше, наприклад, В. Винниченко означив як "гаркунзадунайство". Зрозуміло, що тут іде мова про ставлення українців до національної духовної спадщини, а саме до творчого доробку Т.Г. Шевченка, адже Осип Маковей порушував цю проблему у різних площинах своєї творчості. Так, зокрема, у газеті "Буковина" від 24 грудня 1896 року він подає огляд львівського концерту на честь Т.Г. Шевченка. Говорячи про численну публіку, яка відвідала цей захід, автор зауважував, що "...культ Шевченка, який у нас найбільше ще прийнявся і розширився, не приносить з собою того, на що іменно Шевченко найбільше заслугує, – на то, щоб его твори були всім зна-

ні" [10]. Річ у тому, що часто буває так, що "почитателі" Т. Шевченка не читають його творів, а приходять на концерт, адже вони більше "цікаві на спів Мишуги і Крушельницької, на декламацію або гру гарної панни, на велику кантату Лисенка..., а що доброго зробив отсей чоловік..., се велику частку концертної публіки не обходить" [10].

Крім того, О. Маковей непокоїть і обурює те, що саме молодь не знає творів Шевченка; нові видання "Кобзаря" залежуються на полицях магазинів, а не потрапляють до бібліотек українців. Між іншим, актуальність цього питання підкреслюють численні висловлення і з боку інших майстрів слова. Так, зокрема, В. Стефаник у нарисі "Поети і інтелігенція" пише про те, що інтелігенція "великого Шевченка так роздекламувала, що з нього майже нічого не лишилося, лише декламація" [11,81]. Отже перед нами вочевидь постає проблема поверхового демонстративного націоналізму, позбавленого внутрішньої важливої для самоствердження нації суті.

У сатиричному оповіданні "Твір птуки" Осип Маковей знову звертається до питання історичної духовної спадщини. Автор дошкульно висміює, як різьбяр Глинка на честь роковин Т.Г. Шевченка "постановив собі звеличати пам'ять поета бюстом своєї роботи і свого помислу" [5, 291]. До речі, те, що це було з боку Глинки тільки приводом для власного возвеличення, підкреслено подвійним повторенням займенника свій.

Різьбяр цей виявився правдивим знавцем своєї справи, "новатором", адже у створенні художнього образу поета він всі акценти розставив не на баранковій шапці Шевченка, як раніше робили інші, а пішов далі – "звернув пильну увагу на Шевченкові вуса", саме в них він "добачив геніальність" великого Кобзаря. Митець Глинка керувався тими міркуваннями, що "хоч сі вуса були вже і зроду не в міру великі, але їх можна було артистично ще збільшити, а збільшивши і розмервивши на всі боки, звісити по обох боках носа, як дві мітли, і тим способом надати поетові і в глині геніальності" [5, 291].

Коли ж він завершив свій твір, втіливши цей задум, публіка його не зрозуміла: "Не тільки поодинокі люди, але навіть

цілі товариства не хотіли приймати сього твору штуки, нібито добачуючи у нім хиби, а справді тільки тому, що не було в них ні іскри пієтизму для поета, ні патріотизму, а було натомисть скупство, якого у інших народів не найдете" [5, 293].

Таким чином, як у публіцистичних, так і у художніх творах О. Маковей торкається актуального у всі часи питання ставлення до національної духовної спадщини, яке часто набуває гіпертрофованості, залишаючись при тому поверховим і одностороннім, (як і все та ж сакраментальна шапка і незмінний жупан у зображеннях Шевченка). З цього приводу так і кортить повторити за Остапом Вишнею слова з "мабуть, не фейлетону" під назвою "Імені Шевченка", де знову звучить тема спекулювання ім'ям Кобзаря: "Тарас Григорович, на жаль, умер уже! Власне, не Тарас Григорович умер, а померли його біцепси, так що він сам себе оборонити не може!" [1, 159].

Проявивши себе й у сфері видавництва, О. Маковей не міг оминати висвітлення його стану на рідних теренах. У сатири це такі яскраві образки, як "Нещасна пригода", "Як я продав свої новели", "Як я видав газету", а серед публіцистичних творів привертає увагу невелика стаття "Під свята" від 24 грудня 1896 року в газеті "Буковина". У ній автор обговорює звичай поляків та німців видавати з нагоди Різдва книги для дітей, що стало у них вже доброю традицією. Звісно, що поряд з цим О. Маковей проводить паралелі з ситуацією на батьківщині. Він наголошує на тому, що слід не тільки зберігати старі народні звичаї, а й намагатися створювати корисні нові: "Я хочу осягнути ними щось зовсім протилежне... хотів би, щоб они при всяких празничних нагодах, отже й тепер при Різдві, пригадали собі, що не самим хлібом чоловік живе, а повинен кормити і свого Духа, не пустяками... але передовсім поважними речами, що глибоко сягають у виховане народне" [10]. У цьому весь Маковей з його постійним викриттям суті інтелігенції та її взаємозв'язків з народом. Очевидно, має рацію М. Козорис, дослідник творчості О. Маковей, який ще 1929 року писав: "...Маковей перший вдарив батою своєї сатири по цьому галицькому, інтелігентському багні, по цьому політичному геш-

фтярстві... Треба було раз жбурнути каменюкою в це задекороване фіранкою вікно, щоб випустити затхле повітря, щоб увілляти струмись свіжого" [3, XVI].

В цьому ракурсі насамперед слід зупинитися на новелі "Народ" із збірки "Кроваве поле", де майже кожний рядок переповнений болючими роздумами над питанням взаємин інтелігенції та народу. Починається твір належно: "У днях смутку і зневіри чув я суперечку про народ. Слова падали, як каміння, але не було тих, кого вони мали ранили, і тому вони ранили нас, зневірених суддів народу" [7, 33].

Тож у новелі у формі діалогу, на межі між літературою і публіцистикою, що підкреслює лапідарність форми вислову, йдеться про сучасний стан народу і його взаємини з інтелігенцією. У творі визнається очевидність поверхового знання інтелігенцією свого народу: "Ми знаємо народну поезію, звичаї, повір'я, ношу, – уже й до народної порнографії дійшли і напечатали її заграницею для спеціалістів. Однак, вибачайте, це ще не знання народу, не знання його душі, його способу думання, його філософії для щоденного ужитку. Ти пізнавай народ не в неділю, не на весіллях та вечерниціях, а тільки у таку скрутну годину, як тепер була" [7, 33-34].

Через репліки персонажів новели О. Маковей закликає бути справедливими, не принижувати, але й не ідеалізувати людей з народу, а, крім того, замислитись над тим, чи так уже все ясно з самою інтелігенцією, яка береться вирішувати всі ці питання.

У фіналі твору обурення автора досягає своєї кульмінації і просто виплескується у вигляді важких, однак очевидних істин: "Народні адвокати, що програємо всі народні процеси! Концертів гетьмани, що словами рятуємо всю соборну Україну, і щезаємо, як дим, у лиху годину! Славні воєнні стратеги – до забав з деревляними топірцями!.. Знавці селян за чорною кавою у каварні! Ми не знаємо свого простолоюду, але чи ми знаємо свою інтелігенцію!.." [7, 36].

Отже, це питання, як і багато інших, що ставив і намагався розв'язувати Осип Маковей, залишається відкритим. Проблеми видавництва українських творів, ставлення до національної

спадщини, поцінування власних здобутків у царині культури є гостро актуальними і тепер. Стан і вирішення їх так чи інакше віддзеркалює свідомість і сформованість нації. Дякуючи таким, за Ольгою Кобилянською, "щоденним робітникам", як Осип Маковей зокрема, ми маємо можливість не зайвий раз замислитись над тим.

1. Вишня О. Твори в 5 томах. Т. I. – К. – 1974. – 594 с.
2. Кобилянська О. Твори в 5 томах. – Т. 5. – К. – 1963. – 767 с.
3. Козорис М. Передмова до: Маковей О. Вибрані оповідання. – К. – 1929. – С. II – XXXII.
4. Лисяк-Рудницький І. Из драгоманівських студій // Лисяк-Рудницький І. Історичні есе: У 2 т. – К. – 1994. – Т. I. – 554 с.
5. Маковей О. Вибране. – Львів. – 1956. – 594 с.
6. Маковей О. Записки читателя /Рец. на кн.: Кароль Еміль Француз "Vom Don zur Donau", Берлін, 1889 // "Буковина". – 1897. – 1 (13) січня.
7. Маковей О. Кроваве поле. Нариси. – Львів – К., [Накл. вид. спілки "Нові шляхи"]. – 1921. – 71 с.
8. Маковей О. Лист Б. Грінченку від 27 лютого 1906 р. // Відділ рукопису ЦНБ НАН України ім. В.І. Вернадського. – Ф. III. – № 38660.
9. Маковей О. Листи з Буковини // "Громадська думка". – 1906. – 24 лютого.
10. Маковей О. Під свята. [Стаття]. // "Буковина". – 1896. – 24 грудня (5 січня 1897).
11. Стефанік В. Повне зібрання творів в 3 томах. Т. 2. – К. – 1953. – 220 с.

Ольгерд Іполит Бочковський (1885–1939) – засновник націології

Ім'я Ольгерда Бочковського не дуже відомо серед науковців, та майже не відомо широкому загалу. Він є одним із провідних європейських фахівців з теорії нації та національних відносин. О. Бочковський започаткував новий напрям наукових досліджень – націологію, яку визначив соціологічною дисципліною, що спеціально вивчає модерну, сучасну націю, що є "кінцевим виявом новітнього культурно-історичного процесу".¹

Народився 1 березня 1885 р. на станції Долинська Херсонської губернії (сучасна – Кіровоградська область), у родині службовця залізниці. По закінченні Єлисаветградського реального училища Ольгерд Бочковський протягом двох років навчався на економічному відділенні Петроградської Політехніки та Лісному інституті Ст.-Петербурга. Проте вже у 1905 р. через свої політичні переконання² він знаходиться в еміграції у Чехії, зокрема у Празі.

Напередодні Першої світової війни Ольгерд Бочковський став членом празької групи Української соціал-демократичної робітничої партії та до кінця власного життя так і не змінив політичних поглядів. У роки визвольних змагань в Україні і до 1923 р. він співпрацював з УНР, виконував обов'язки секретаря Української дипломатичної місії у Празі. Брав участь у роботі бюро Союзу Визволення України, працював у його виданнях "Вістник СВУ", "Ukrainische Nachrichten".

Однак суто політична діяльність не приваблювала О. Бочковського. Він відносився до людей, що вважали одним з мінусів української спроби усамостійнення "соціальне недорозвинення українського національного організму, головно

¹ Бочковський О. Вступ до націології. – К.: Генеза, 1998. – С. 18

² Наріжний С. Українська еміграція. Культурна праця української еміграції між двома світовими війнами. Ч. 1. – Прага, 1942. – С. 11.

нестача в ньому відповідно чисельної інтелігенції", отже "національно свідомих мешканців міста"³. Він вірив, що саме шляхом створення потужної культурно-освітньої інфраструктури можна забезпечити національну справу необхідними кадрами в усіх галузях для майбутнього економічного, політичного та культурного усамостійнення України.

1923 р. О. Бочковський атестувався на доцента соціології в Українському Вільному Університеті в Празі. Починаючи з 1924 р. викладав курс соціології, націології та націографії в Українській Господарській Академії в Подебрадах (Чехія),⁴ очолював кафедру соціології на економічно-кооперативному відділі.⁵

Після офіційної відмови уряду Чехословаччини здійснювати матеріальну підтримку вищої школи (1932 р.), О. Бочковський разом з іншими викладачами УГА створює Товариство Прихильників Української Господарської Академії (далі – ТПУГА) в ЧСР з осередком у Празі. О. Бочковський був його другим головою та теоретиком основного гасла організації "Нарід – собі". У своїй однойменній праці він обґрунтовує необхідність існування товариства, розкриває значення основної засади англосаксонської практики self-help (самопомогі) як "підвалини культурного та господарського життя", доводить та переконує про спроможність і готовність української громадськості до "своєрідної національної кооперації", показує вплив девізу "Нарід – собі" на розвиток національного

³ Бочковський О.І. До соціології українського питання// Об'єднання (український скиталець): неперіодичні збірники статей на теми політичні, економічні та культурні. – Відень, 1924. – листопад. – Книжка 1. – С. 9.

⁴ Українська Господарська Академія (далі – УГА) в Чехословацькій Республіці була національною високою фаховою школою, що здійснювала підготовку для України української молоді інтелігенції в господарських та технічних галузях. Офіційна дата створення 28 квітня 1922 р.

⁵ Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. – Фонд 3795. – Опис 5.– Справа 79. – Арк. 148.

відродження поневолених народів (ісландців, фінів, ірландців, каталонців, чехів та ін.)⁶.

Проте життя О. Бочковського не обмежувалося викладацькою діяльністю у стінах УГА. Він часто виступав на різних зборах, конференціях та зустрічах (20 лютого 1935 р. у Республіканському Демократичному Клубі з темою "Національна й територіальна соборність", 28 квітня 1936 р. у Празі з доповіддю "Українська справа й українська еміграція", 23 лютого 1936 р. на відкритті Української народної школи при дитячому притулку в Подєбрадах виступ чеською мовою про роль та значення Т.Г. Шевченка як для українців, так і для цілого слов'янства взагалі, тощо), брав участь в обговоренні актуальних питань (16 березня 1932 р. в УГА виступ "Національна преса – це твердиня нації").

Восени 1936 р. О. Бочковський здійснив подорож Канадою, де виголосив цілий ряд лекцій із досліджуваної ним тематики. Він відвідав Америку як Голова ТПУГА на запрошення канадської організації Українських Самостійників. У провінціях Онтаріо, Манітоба, Саскачеван та Альберта за цей період він зробив понад сто публічних виступів для представників української еміграції на різні національні та українознавчі теми, а також й інформаційно-агітаційні повідомлення про Українську Господарську Академію.

Його робота була визнана, проте по-різному оцінювалася представниками різних течій в українській еміграції. За визначенням чернівецької щоденної газети "Час" із посиланням на Канадійський "Український голос", який доволі докладно висвітлював перебування вченого на Американському континенті, виступи сприймалися аудиторією з великим захопленням.⁷ Крім аудиторних виступів, О. Бочковський виголосив промову по радіо в Едмонтоні до канадійсько-української молоді. Він від-

⁶ Бочковський О. Нарід – собі (Шляхами національної самопомоги серед різних народів). – Прага – Подєбради, 1932. – 44 с.

⁷ Проф. О.І. Бочковський в Америці // Час. – 1936. – 23 вересня. – ч. 2263. – С. 3.

значив, що саме "молодь усіх народів завсігди була каменярем його національного розвитку та поступу. Вона скрізь запалювала ватру національної свідомості серед свого загалу." Звернувся із закликом не "відрікатися від народу своїх батьків" та не "забувати їхню рідну мову", оскільки "це було б саморозкраданням і добровільним зубожуванням нашої культурної спадщини... бо Канада не потребує з'асимільованих мерців духа... Ви... канадійські громадяни, а водночас і внуки українського народу, збагатите нову вашу батьківщину живими традиціями нашого народу... Хай у Ваших серцях Україна з Канадою зіллються в щось одне... Будьте активними канадійськими українцями. Хай Ваше українство не буде лише святочним! Хай воно не виявляється тільки на сходах і на п'ятакі! Хай не обмежиться лише співом "Ще не вмерла Україна" або "Не пора, не пора". Ваше українство повинно бути активно виявлене у щоденному житті. Українцем потрібно бути скрізь... Цим шляхом ідучи, Ви найкраще прислужитеся для Канади і України. Плачайте ж тип нового українського канадійця!"⁸ Цей виступ по радіо викликав жваву полеміку у тогочасних засобах масової інформації з приводу необхідності творення "типу нового канадійського українця".⁹

У результаті поїздки зв'язки між українською еміграцією Старого та Нового Світу стали більш тісними. Частіше у тогочасних газетах європейської української еміграції почали з'являтися новини про життя еміграції з Американського континенту. Цікавим є також той факт, що вже після успішного перебування О. Бочковського у Канаді, сюди на запрошення Інституту ім. П. Могилы в Саскатуні зі своїми публічними виступами прийхав проф. Д. Дорошенко (1937 і 1938 рр.).

⁸ Молодь мусить бути взірцем свідомого й активного українства (пром. проф. О.І. Бочковського до Української молоді в Канаді)// Час. – 1936. – 18 листопада. – ч. 2310. – С. 2.

⁹ Там же.; Вісник: Місячник літератури, мистецтва, науки та громадського життя. – 1936. – Т. 4, кн. 12. – С. 929.; Діло. – 1936. – 11 листопада.

Восени 1937р. О. Бочковський подорожує Францією, де виступав перед українськими емігрантами з лекціями на різні суспільні теми, розповідями про українську еміграцію в Америці.¹⁰ Під час цього візиту відбулися публічні виступи у Бібліотеці ім. С. Петлюри (Париж).

Праці науковця публікувалися багатьма мовами. Серед основних: "Україна і українське питання" (1915), "Поневолені народи царської імперії, їх національне відродження та автономне прямування" (1916), "Фінляндія та фінське питання" (1916), "Про демократизацію сучасної дипломатії" (1917), "Національна справа: статті про національне питання в зв'язку з сучасною війною" (1918), "Націологія і націографія" (1923), "Боротьба народів за національне визволення" (1932), "Вступ до націології" (1934). Для багатьох українців знайомство з роботами Ольгерда Бочковського лише попереду, оскільки переважна їх більшість в Україні не видавалися.

9 листопада 1939 р. Ольгерд Бочковський помер у Празі. Причиною смерті стала тривала і тяжка хвороба.

Ольгерд Бочковський один із представників української еміграції, який у своїх працях представив оригінальне осмислення світового націєтворчого процесу. Протягом свого життя він відстоював та втілював у своїй діяльності ідею, що формування національної самосвідомості українського народу та органічне здобуття державності є найбільш реальним засобом для вирішення питань національності, а демократичний націоналізм дозволить гармонійно розвиватися Українській державі та гідно репрезентувати себе.

¹⁰ Подорож проф. О. Бочковського до Франції// Час. – 1937. – 21 листопада. – ч. 26502. – С. 3.

**Микола Біляшівський:
місце вченого в процесі формування
національної свідомості українського суспільства
наприкінці ХІХ – протягом першої чверті ХХ ст.**

Дослідження процесу формування національної свідомості українського суспільства є надзвичайно цікавою і водночас складною темою, що обумовлено самим визначенням даної наукової категорії.

Спираючись на результати науково-дослідницької роботи, що протягом останнього часу проводилася як співробітниками Інституту історії України НАН України, так і представниками інших наукових установ та осередків, можна переконливо стверджувати, що українська історична наука, так само як література та мистецтво, виступала одним з суттєвих чинників формування національної свідомості українців на рубежі ХІХ та ХХ століть. Найбільш відчутним як для подальшого розвитку історичної науки, так і для мінливої та рухливої буденної національної свідомості українського суспільства, виявився вплив історичних концепцій та поглядів таких істориків як М. Костомаров, В. Антонович, М. Грушевський, Д. Багалій, В. Липинський, Д. Донцов та деяких інших. На жаль, ще й до сьогодні малодослідженим залишається вплив історичних шкіл на визначений процес формування національної свідомості, зокрема, вплив Київської історико-археологічної школи В. Антоновича.

Діяльність цієї школи умовно датується 1870-1917 рр. До її складу належало 14 вчених, ще близько 11 вважали себе прибічниками історичної концепції В. Антоновича, хоча не завжди послідовно відображали це у власних дослідженнях. Серед найближчих учнів та послідовників Володимира Боніфатійовича одне з перших місць належить Миколі Федотовичу Біляшівському (12.10.1867 – 21.04.1926) – відомому архео-

логу, мистецтвознавцю, громадсько-політичному та державному діячеві, дійсному члену ВУАН і почесному члену Академії мистецтв.

Як відомо, підґрунтя національної свідомості суспільства становить національна самосвідомість окремого індивідууму. Для М. Біляшівського усвідомлення змісту національної справи, необхідності служіння своєму народу і його майбутнім поколінням стало сенсом життя. На цей процес вплинуло кілька основних факторів.

Микола Федотович походив з родини, яка поєднала у собі найкращі традиції Буковини, Київщини та Чернігівщини, звідки походили його предки. Найперше та найближче знайомство М. Біляшівського з народним життям відбулося у дитячі роки на Білоцерківщині, коли "взимку – в хаті, літом – на дворі з сільськими хлопцями"¹, а найближчим другом був син сільського паламаря. Закарбувалися у пам'яті хлопця і служба батька священиком при Лук'янівській в'язниці у Києві, щоденне спілкування з в'язнями, ігри на тюремному подвір'ї та карета з ґратами на вікнах, яку використовували як схованку. Під час навчання у гімназії М. Біляшівський познайомився з професором М.І. Петровим, директором Церковно-Археологічного музею, який першим звернув його увагу на пам'ятки української історії та культури, навчив помічати дрібниці, від яких залежало розуміння цілісного явища або процесу, привчив не лише бачити красу народного мистецтва, але й цінити його. Однак, найбільший вплив на формування майбутнього вченого, знавця української культури, хранителя наших національних скарбів, безперечно був В. Антонович. Крім відвідування його лекцій з археології та історії "русских древностей", участі у спільних археологічних експедиціях, для М. Біляшівського велике значення мала сама непересічна особистість Володимира Боніфатійовича.

¹ ІР НБУ ім. В. Вернадського. – Ф.ХХХІ. – Спр. 8. – Автобіографія. – Арк. 2.

Як писав М. Біляшівський в своїй автобіографії, в студентські роки його "національне самоозначення ще не з'ясувалося. Дитинні роки на селі, вплив в гімназії таких учителів як Науменко, Тумасов, Юркевич – все розуміється заклало фундаменту, але не було такого чинника, щоб все те, що дитячі часи в глибині душі ховалося, вийшло на світ, опановало, цілком опановало мною і дало напрям на ціле життя"². Перебуваючи в стінах університету М. Біляшівський не цікавився ні політикою, ні українським національним питанням, не знав в якому стані знаходиться не лише українське суспільство в цілому, але й навіть київське інтелігентське середовище, в якому йому приходилося обертатися. Демонструючи своє байдуже ставлення до національної справи в цей період, вчений відверто згадував випадок, що стався з ним на початку 90-х років XIX ст. і який яскраво ілюстрував, в якому стані перебувала його національна самосвідомість.

Як зазначив М. Біляшівський у власній автобіографії, свої перші замітки про результати археологічних розкопок він розмістив у газеті "Киевлянин"³. Коли стаття про розкопки на Княжій Горі була вже надрукована, М. Біляшівський зайшов до В. Антоновича, щоб обговорити враження та зауваження професора, з приводу її змісту. Перше, що сказав йому В. Антонович, зустрівши свого учня на порозі своєї квартири, було: "із-за вашої статті я мусив пустити до себе в хату цю газету"⁴, що на той час було незрозумілим для молодого архео-

² ІР НБУ ім. В. Вернадського. – Ф.ХХХІ. – Спр. 8. – Автобіографія. – Арк. 14.

³ "Киевлянин" – російська щоденна газета монархічного напрямку, що виходила у Києві протягом 1864-1919 з перервами. Видавав і редагував газету російський історик В. Шульгін. "Киевлянин", стоячи на позиціях російського великодержавного шовінізму, проповідував русифікаторську політику в Україні. // Довідник з історії України (А – Я). – К.: Генеза. – С.308.

⁴ ІР НБУ ім. В. Вернадського. – Ф.ХХХІ. – Спр. 8. – Автобіографія. – Арк. 14

лога, але підштовхнуло його до саморефлексії і вирішення важливої проблеми визначення власного "Я".

Треба відзначити, що на цей процес М. Біляшівському знадобилось лише кілька років. Про це яскраво свідчить той факт, що вже у 1894 році, тобто через 3 роки після згаданої розмови з В. Антоновичем, М. Біляшівський проявив себе як зрілий, національно свідомий громадянин.

Протягом 1894-1898 рр. Миколі Федотовичу прийшлося обіймати посаду завідувача архівом фінансового управління Царства Польського при Варшавській казенній палаті. Майже чотирьохрічне перебування М. Біляшівського на посаді завідувача архівом у Варшаві, характеризувалося активною та достатньо плідною діяльністю, спрямованою на досконале вивчення матеріалів архіву. Як виявилось, архів, яким прийшлося завідувати Миколі Федотовичу, вже був не діючим, через те поточних справ у Біляшівського майже не було. Це дало йому можливість більш докладно вивчати ті матеріали, які містилися в архівосховищах, і згодом виявилось, що архів налічує багатий матеріал історико-економічного та власне історичного характеру щодо України. Саме ця обставина обумовила подальший зміст діяльності М. Біляшівського на посаді завідувача архівом. Усвідомлюючи, наскільки важливими були матеріали Варшавського архіву для вивчення історії України, Микола Федотович намагався робити все від нього залежне, щоб зробити їх більш доступними для істориків. Це бажання призвело до активізації наукових контактів М. Біляшівського з колегами (його кореспондентами в цей період, зокрема, стали В. Антонович, М. Грушевський, О. Єфименко, О. Лазаревський, М. Довнар-Запольський, В. Гнілосиров, В. Доманицький та інші. Використовуючи свій службовий стан, Микола Федотович долучився до справи публікації джерел до історії України-Русі, здійснену М. Грушевським. Як свідчить листування між вченими, Михайло Сергійович неодноразово звертався до Миколи Федотовича з проханням переписати для нього ту чи іншу частину люстрацій, яких йому бракувало, або просив звірити тексти одноіменних документів, які були скопійовані М. Грушевським в архіві

Міністерства юстиції в Москві і одночасно зберігалися в Архіві фінансового управління при Варшавській казенній палаті.⁵

В той же час, М. Біляшівський мав намір здійснити власну публікацію матеріалів люстрацій Руського, Белзького та Волинського воєводств, датованих XVII ст. Стосовно цього наміру він консультувався з М. Грушевським⁶ і майже приступив до реалізації цього плану в співпраці з О. Єфименко⁷, однак з невідомих нам причин видання не відбулось.

Обіймаючи посаду завідувача архівом, М. Біляшівський певну кількість часу витрачав на пошук і підготовку різноманітної довідникової інформації, якої потребували його друзі, колеги, або сторонні особи, що зверталися до архіву. Так, наприклад, В. Антонович звертався до свого колишнього учня з проханням надати певні матеріали з географії українських земель, що входили до складу корони Польської; В. Доманицький просив вислати деякі книжки, а також продивитися *Roczniki Krakowskie* і *Warszawskie* на предмет наявності там чогось "солідного" про Малоросію⁸; В. Тарновський просив допомогти розшукати у "польській столиці" портрет роботи Т. Шевченка з досить нетиповим підписом⁹, який міг стати цікавим експонатом в колекції відомого збирача української старовини.

Одночасно зі службою в Архіві, М. Біляшівський ініціював та взяв активну участь у формуванні першого історико-етнографічного музею на Волині в с. Городок – маєтку барона Ф.Р. Штейнгеля. Перші роки існування цього музею

⁵ Мова йде про листи № 861-873, датовані груднем 1894 – січнем 1896, що припадають саме на варшавський період життя Біляшевського.

⁶ ІР НБУ ім. В. Вернадського. – Ф.ХХХІ. – Оп.2. – Спр. 861. – Лист М.С. Грушевського М.Ф. Біляшевському. – Арк.1

⁷ Ковалевська О. М. Біляшевський та О. Єфименко: до питання наукової співпраці // Історіографічні дослідження в Україні / Відп. ред. Ю.А. Пінчук. – К.: НАН України. Ін-т історії України, 2004. – Вип.14. – С. 405-413.

⁸ ІР НБУ ім. В. Вернадського. – Ф.ХХХІ. – Оп. 2. – Спр. 988. – Лист В.М. Доманицького М.Ф. Біляшевському. – Арк.1.

⁹ Там само.

М. Біляшівський фактично виконував обов'язки директора. Справа створення цього закладу стала настільки йому близькою, що навіть відійшовши від справ, він продовжував цікавитися життям музею практично до 1915 року, коли під час Першої світової війни музей загинув.

Після повернення з Варшави до Києва, М. Біляшівський деякий час працював бібліотекарем у Політехнічному інституті, поки у 1902 р. не був обраний директором Київського міського художньо-промислового і наукового музею, залишившись на цій посаді майже до кінця свого життя – до 1923 р.

Як відомо, ідея створити в Києві національний український музей виникла ще у 80-х роках ХІХ ст. Серед найбільш відомих ініціаторів були В. Антонович та О. Лазаревський. Офіційними організаторами та виконавцями були М. Біляшівський, Д. Щербаківський, В. Хвойка, В. Козловська, Ф. Ернст. Суттєву фінансову підтримку надали родини відомих українських магнатів Терещенків та Ханенків. Підтримку та патронат на державному рівні забезпечили великий князь Володимир Олександрович та київські генерал-губернатори Дрентельм та Ігнат'єв¹⁰.

Справу формування національного музею приходилося починати майже з повного нуля, якщо не враховувати кількох приватних колекцій, переданих до фондів музею його фундаторами та організаторами¹¹. Тому Миколі Федотовичу прийшлося одночасно працювати у трьох напрямках: збирати матеріал (зразки українського народного мистецтва), створювати експозиції та організовувати виставки, науково опрацьовувати зібраний матеріал. Така багатогранна робота була не під силу одній людині і, навіть, групі ентузіастів. Більше того, відсутність достатнього фінансування змушувала дирекцію самостійно шукати шляхи отримання коштів для формування та поповнення колекцій та фондів Музею. З цією метою влаштовувалися ви-

¹⁰ П. Курінний. Історія археологічного знання про Україну. – Мюнхен, 1970 (на правах рукопису). – Репринтне перевидання: Полтава, 1994. – С. 67-68.

¹¹ Там же. – С. 68.

ставки картин відомих українських, російських, польських та інших майстрів¹². Щодо творів українського народного мистецтва, то велике значення для збирання матеріалу та його популяризації мали кустарні виставки 1906, 1909 та 1911 рр. по закінченню яких, частина експонатів залишалася в музеї.

Однак, для якісної підготовки подібних виставок, проблемою стало питання організації наукових експедицій (екскурсій) для огляду величезних територій, оцінки наявного матеріалу та визначення його початкової вартості, як мистецької, так і фінансової. Саме тут Миколі Федотовичу в нагоді стала методика, якою він користувався при дослідженні монетних скарбів на території Київщини, зокрема, та нумізматичних знахідок, в цілому. Ця методика полягала у створенні певного кола кореспондентів з числа місцевих мешканців. Як свідчать колеги М. Біляшівського,¹³ він настільки володів знаннями людської психології, що за лічені години міг перетворити звичайного селянина, шкільного вчителя або священика на зацікавлену справою людину, а згодом на певного дописувача чи навіть співробітника музею.

У фондах Інституту рукопису НБУВ збереглася чимала кількість листів подібного роду кореспондентів з різних регіонів України. В цій масі певний комплекс становлять листи з Поділля. Вони є компактними у часі і чітко прив'язаними до відповідних років, коли в Музеї проводилися виставки українського народного мистецтва. В той же час, серед них існують і більш розтягнуті у часі підбірки листів постійних кореспондентів, зокрема Євфимія Сецинського¹⁴ та Георгія Александровича.¹⁵

¹² Д. Щербаківський. М.Т. Біляшівський і українське мистецтво // Записки історично-філологічного відділу – К.: Українська академія наук. – Кн. IX, 1926. – С. 44-45.

¹³ Там же. – С. 43.

¹⁴ ІР НБУ ім. В. Вернадського. – Ф. XXXI. – № 1693 – 1701. – Листи Сецинського Євфимія Біляшівському М.Ф.

¹⁵ ІР НБУ ім. В. Вернадського. – Ф. XXXI. – № 430-441. – Листи Александровича Георгія Семеновича Біляшівському М.Ф.

Цікаво, що методика, започаткована Миколою Федотовичем, виявилася достатньо плідною та виправданою. Усі фінансові питання (щодо фінансування купівлі деяких речей та відшкодування витрат такого роду співробітників) та питання "інструктажу" (щодо предмету зацікавлення Музею), а також нюанси індивідуального підходу роботи з кореспондентами та їхніми "клієнтами", М. Біляшівський вирішував особисто, застосовуючи форму закритого (приватного) та відкритого листування.

Активна діяльність Миколи Федотовича як керівника Київського міського художньо-промислового і наукового музею вже через п'ять років після відкриття дала вагомі результати. Фінансова ситуація явно покращилася, про що свідчать протоколи засідань попечительського Комітету музею¹⁶, був затверджений постійний штат працівників музею з чітко окресленим грошовим утриманням, значно збільшилися колекції Музею.

Революційні події початку ХХ ст. змусили М. Біляшівського взяти активну участь у політичному житті тогочасного суспільства. 1906 р. його було обрано депутатом до I Державної Думи від Київської губернії. Перебуваючи у складі цього представницького органу, М. Біляшівський входив до складу української фракції, де був обраний членом президії.

У роки Першої світової війни з 1914 по 1917 рр. Микола Федотович, як член Комітету Всеросійського союзу міст Південно-Західного фронту, перебував на території Галичини та Буковини, де займався питаннями надання допомоги місцевому населенню, що постраждало від військових дій, налагодженню та покращенню умов функціонування санітарної служби, організації тимчасових пунктів харчування тощо. В той же час він був уповноважений Російською Академією наук займатися питаннями охорони пам'яток культури.

Врятовані в цей час предмети церковно-культового вжитку та народного мистецтва, завдяки М. Біляшівському та

¹⁶ Державний архів м. Києва. – Ф. 304. – Оп. 1. – Од. зб. 40. – Арк. 3-4.

Д. Щербаківському згодом потрапили до Київського міського музею. Ці експонати, внесені пізніше не тільки до фондів, але й введені до експозиції музею, сприяли формуванню образу єдиного українського мистецтва, демонстрували єдність розвитку української культури, підривали міф про меншовартість західноукраїнського мистецтва. Цьому сприяла і виставка "Народне мистецтво Буковини та Галичини", організована 1917 р.¹⁷

Презентуючи виявлені культурні здобутки Буковини та Галичини, М. Біляшівський у передмові до каталогу вищезгаданої виставки 1917 р., намагався підкреслити, що ці регіони населені українцями (крім південної частини Буковини), які представляють різні гілки "українського племені". Особливості їхньої культури пояснюються цілим рядом факторів, зокрема характером місцевості, кліматом, економічними та загальнокультурними обставинами життя. Вчений зазначав, що чим меншим був матеріальний чи політичний тиск з боку влади, тим вільніше розвивався народний дух, відображений у творах народного мистецтва та предметах побуту¹⁸.

Подальша робота М. Біляшівського як уповноваженого Російської академії наук та члена Всеросійського Союзу міст припинилася в 1917 році у зв'язку з відомими політичними подіями в Україні. На Всеукраїнському національному конгресі (6-8.04.1917 р.) його було обрано членом Центральної Ради від Київської губернії і вже 1 жовтня 1917 р. було призначено головою відділу охорони пам'яток і мистецтва. Микола Федотович був серед фундаторів Українського театру, Українського етнографічного товариства, входив до складу організаційного комітету для створення Української академії мистецтв, очолював кафедру археології та етнографічну комісію Всеукраїнської академії наук.

Перебуваючи на посаді голови відділу охорони пам'яток старовини й мистецтва Секретарства справ освітніх Генерального

¹⁷ Піскун В. Микола Біляшівський: відповідальність – головна риса вченого і державного діяча // Українознавство: Календар-щорічник. – К, 2001. – С. 188.

¹⁸ Там само. – С.7-8.

Секретаріату України, Микола Федотович ініціював ряд проєктів щодо вивчення та розвитку народних промислів, був одним з авторів закону про охорону культурно-історичної спадщини України та постанови про повну реєстрацію архітектурних пам'яток, реставрації Андріївської церкви та Софіївського собору.

Саме через свою активну громадську позицію та небайдуже ставлення до своєї справи, М. Біляшівський не міг залишитися осторонь подій, що розгорнулися у квітні 1918 року навколо трьох портретів, написаних рукою Тараса Шевченка. Суть справи полягала у тому, що М. Біляшівському стало відомо про продажу портрету першого ректора Київського університету Св. Володимира Михайла Максимовича, портрету його дружини – Марії Максимович, датованих 1859 роком, та портрету пані Масевської, написаного 1843 року Т. Шевченком. За непокоєний тим, що ці унікальні твори "можуть потрапити не до українських інституцій"¹⁹, М. Біляшівський підготував подання на ім'я Народного міністра освіти з проханням виділити 6000 карбованців на купівлю цих портретів. Того ж дня аналогічне подання було підготовлено від імені міністра освіти до Ради народних міністрів, в якому підтримувалося прохання про асигнування відповідної суми, а також зазначалося, що ці портрети будуть призначені Національному Музею. Наполегливість голови відділу охорони пам'яток старовини й мистецтв призвела до того, що вже через десять днів він робив офіційне повідомлення власнику портретів, сину Михайла та Марії Максимовичів – Олексію: "Портрети купуємо. Жду відповіді на лист"²⁰. Як свідчать помітки на згаданих портретах, їх доля, завдяки участі М. Біляшівського, була вирішена більш, ніж вдало. Портрети з власності родини Максимовичів перейшли до власності Всеукраїнського історичного музею ім. Т.Г. Шевченка (м. Київ), потім стали власністю Галереї картин Т.Г. Шевченка (м. Харків), згодом знову повернулися до Києва, у Центральний музей Т.Г. Шевченка, нині Національ-

¹⁹ Alma mater. – К., 2000. – С. 319

²⁰ Там само. – С. 20.

ний музей Тараса Шевченка. Така стурбованість М. Біляшівського долею творів Т. Шевченка була обумовлена не лише сумніним ставленням Миколи Федотовича до своїх посадових обов'язків, але й особливим ставленням до особистостей та творчості Тараса Шевченка й Михайла Максимовича.

Революційні події 1917-20-х років, встановлення в Україні радянської влади обернулися для Музею, який продовжував очолювати М. Біляшівський, ще більшими проблемами. Реальною стала загроза повного знищення цієї установи. Хтосьна, якими зусиллями Миколі Федотовичу вдалося у лютому 1919 року добитися видачі посвідчення, згідно з яким Музей було звільнено від обшуків та реквізицій²¹. Але цього виявилось не достатньо. Очевидно нова влада по-іншому дивилася на Музей та його призначення. Листування між М. Біляшівським та Д. Багалієм²², датоване початком 20-х рр. демонструє не лише наявність величезної кількості господарських, фінансових і навіть ідеологічних проблем навколо Музею, але й те, з яким боєм сприймав і намагався вирішувати ці проблеми його директор.

Зокрема, в листі від 31 жовтня 1922 року Микола Федотович писав, що становище музею "з всіх боків кепське". У цей час сильно захворіли Д. Щербаківський²³ (і навіть налаштувався йти з музею) та інша співробітниця музею – В. Козловська, суттєво загострилася і власна хвороба М. Біляшівського, яка дуже підірвала його і без того слабке здоров'я. Важка ситуація залишалася із фінансуванням музею. Грошей, які виділяла держава, вистачало лише на виплату мізерного утримання

²¹Удостоверение, выданное музеем комиссаром по охране культурно-просветительных учреждений и организаций. – Державний архів м. Києва. – Ф. 304. – Оп. 1. – Од. зб. 50. – Арк. 1-2.

²² Багалій Дмитро Іванович – визначний український історик, архівознавець і громадський діяч. Протягом 1922-29 рр. був головою Харківської науково-дослідної кафедри історії української культури.

²³ Щербаківський Данило Михайлович – український мистецтвознавець, завідувачий етнографічним відділом Київського міського музею; друг та однодумець М. Біляшівського.

співробітникам і на здійснення дрібного ремонту. Але понад усе М. Біляшівського лякала можливість "великого нещастя" через попсовану трубу, яка з'єднувала Музей з водопровідною магістраллю. У випадку пожежі, як писав директор, не було б можливості "дістати й кухлика води"²⁴.

Найбільш вражає лист М. Біляшівського від 25 жовтня 1923 року. Його зміст говорить про велику стурбованість М. Біляшівського майбутньою долею Музею: "Тепер кампанія проти нашого музею, яка велась увесь час, прийняла рішучий характер – Музей хочать розвалити. ... Тепер проект такий: залишити тільки відділи археологічний, етнографічний та історико-побутовий і ще "Старий Київ, а решту забрати в другі музеї – себто забрати художній – де зібрані образи художників-українців, або малювавших Україну (у тому числі і Шевченко), забрати художньо-промисловий (порцеляна українських фабрик, а особливо – срібні церковні речі). Ви розумієте – як тільки діло розбирання Музею почнеться – кінець Музею. Звертаюся до Вас і прошу – не дайте розвалити інституцію, яка пережила стільки пригод і заховала своє обличчя. Це буде справжній розгром єдиної української інституції... Була велика помилка з нашого боку, що Музей як наукова інституція, не був прилучений до Академії наук"²⁵.

Як видно з тексту листа, за цими рядками стоїть стурбованість не лише існуванням Музею, але й долею української культури та її надбань в цілому. М. Біляшівський дуже добре розумів чим може закінчитися протистояння офіційній владі та її рішенням, однак незважаючи на це, продовжував шукати шляхів, які б щонайменше зашкодили "детищу" усього його життя. Найімовірніше, що хвилювання, пов'язані із захистом Музею, призвели до подальшого погіршення стану здоров'я Миколи Федотовича і примусили його залишити директорсь-

²⁴ ІР НБУ ім. В. Вернадського. – Ф. І. – Спр. 45568. – Лист М. Біляшівського Д. Багалію від 31.10.1922 р. – Арк. 1-3.

²⁵ ІР НБУ ім. В. Вернадського. – Ф. І. – Спр. 45569. – Лист М. Біляшівського Д. Багалію від 25.10.1923 р. – Арк. 1-3.

ку посаду у 1923 році. Однак, залишаючись його співробітником, М. Біляшівський разом із Д. Щербаківським брав активну участь в організації та проведенні виставки українських килимів 1924 року, продовжував археологічні розкопки на Княжій Горі під Каневом і цікавився будь-якою справою, пов'язаною з Музеєм, аж до своєї смерті у 1926 році.

Таким чином, коротко оглянувши деякі аспекти життя та діяльності М. Біляшівського, можна твердити, що він належав до тієї категорії національно свідомих представників української інтелігенції, які попри усілякі життєві негаразди, коштом власного життя чи здоров'я, розшукували, вивчали, популяризували, зберігали пам'ятки нашої національної історії та культури. Однак найважливішим було те, що своїм власним прикладом вони виховували покоління українців, яким небайдуже було не лише їхнє власне майбутнє, але майбутнє їхніх нащадків. М. Біляшівський назавжди залишиться серед плеяди видатних представників української інтелігенції, хто мав вплив на українське суспільство, на його національну самосвідомість.

Олексій Петрович Новицький
в українському національному русі
1900-1910-х років

Кінець XIX – початок XX ст. в українському національному русі позначені посиленням інтересом українців, які проживали за межами етнічної батьківщини, до вітчизняної історії та культури. Непересічне значення у процесі формування національної самосвідомості у цей час мала багатогранна діяльність ученого, громадського діяча Олексія Петровича Новицького.

В історії вітчизняної науки та культури першої третини XX ст. О.П. Новицький (1862-1934) відомий як академік Всеукраїнської Академії наук, голова Всеукраїнського археологічного комітету, автор понад 200 наукових праць. Сфери діяльності О.П. Новицького – історія, музеєзнавство, мистецтвознавство, літературознавство. Серед різноманітних наукових інтересів ученого винятковим було зацікавлення Україною, хоч народився він і виріс у Сибірську і більшу частину життя прожив у Росії.

Інтерес до української історії та культури О.П. Новицький мав ще із студентських років, з великою шанобливістю ставився до свого українського походження, рідною мовою вважав українську.

Наукові дослідження вченого початку XXст. зосереджені на вивченні давньоруського мистецтва. У 1907 р. на приватних колективних Курсах з історії мистецтв та літератури в Москві О.П. Новицький читає лекції з історії мистецтва Південної Русі, водночас викладає курс "Древнерусская церковная и гражданская архитектура" у Народному університеті.

Активній участі О.П. Новицького в українському національно-культурному русі сприяє налагодження тісних контактів з київськими науковцями, діяльність у "Товаристві слов'янської культури". Саме навколо цього осередку згуртувалась українська громада Москви. За участі О.П. Новицького при Товаристві в

цей час організовано українську секцію. Основною метою діяльності цієї секції було сприяння культурному розвою широких кіл українського громадянства Москви, ознайомлення московського громадянства з українством. Планувалось проводити різноманітні наукові заходи: засідання, з'їзди, експедиції, читати публічні лекції, влаштовувати бібліотеки та музеї, видавати українською мовою наукові праці. Окрім цього О.П. Новицький пропонує систематизувати мистецьку спадщину України, що в різні історичні періоди була вивезена з місця її походження і знаходилась у Москві, вважає за необхідне описувати український матеріал з мистецтва, що у великій кількості є в бібліотеках, музеях, храмах столиці Російської імперії¹.

Діяльну участь у роботі секції вчений бере в 1911 р. з нагоди ювілею Т.Г. Шевченка (50 роковин з дня смерті) як член Комітету по організації вшанування пам'яті Великого Кобзаря. Старанням О.П. Новицького до ювілею було влаштовано дві виставки: одну – для Виставкового комітету, іншу – за дорученням Російського історичного музею. Завдяки великій, наполегливій праці ученого на виставці, що відкрилась в Москві 18 березня було представлено близько 200 робіт Т.Г. Шевченка. Експозиція поділялась на десять відділів, у яких експонувалась оригінальна малярська спадщина Т.Г. Шевченка, літературні твори та їх переклади на інші мови, ілюстрації до них, музичні твори на поезію Великого Кобзаря, біографічні матеріали про Т.Г. Шевченка тощо. За експозицією виставки було опубліковано "Каталог Шевченковской виставки в Москве по поводу пятидесятилетия со дня смерти" (М., 1911). До Москви були запрошені провідні українські актори М. Заньковецька, М. Садовський, П. Саксаганський, організовано співочий гурток "Кобзар".

Глибоко досліджуючи спадщину Т.Г. Шевченка – художника, О.П. Новицький починає публікувати свої праці в часо-

¹ Інститут рукопису Центральної наукової бібліотеки ім. В.І. Вернадського НАН України (далі – ІР ЦНБ ім. В.І. Вернадського НАНУ). – Ф. 279, № 802, арк. 3.

писах Києва та Львова. З нагоди ювілею Кобзаря наукове товариство ім. Т.Г. Шевченка у Львові у 1914 р. видало його працю "Шевченко як маляр" і обрало вченого своїм дійсним членом. О.П. Новицький був одним з перших дослідників образотворчої спадщини Т.Г. Шевченка, зробив вагомий внесок у становлення шевченкознавства².

З 1912 р. за ініціативи української секції при московському "Товаристві слов'янської культури" почав виходити щомісячний науково-літературний та суспільно-політичний журнал "Украинская жизнь" (1912-1917 рр.) До складу редколегії журналу входили М. Грушевський, М. Біляшівський, Ф. Вовк, М. Сумцов, О. Новицький та інші відомі діячі української культури. Головним завданням часопису стало "служеніє интересамъ и нуждамъ 30-милліоннаго украинского народа и ознакомление общества съ украинскимъ национальнымъ движением"³. Серед найважливіших завдань журналу – ознайомлення російського суспільства з історією та культурою українського народу, висвітлення подій в Україні, літературні огляди, бібліографія. В журналі публікувались також матеріали з мистецтва, причому перевага надавалась питанням теорії мистецтва. Вже у першому номері часопису О.П. Новицький подає огляд "Праць"⁴ XIV археологічного з'їзду, що відбувся у Чернігові в 1908 р. Напрямок досліджень цього наукового форуму був спрямований на виявлення своєрідності, національної значущості українського мистецтва. Визначенню специфічних рис в архітектурі була присвячена доповідь О.П. Новицького "Риси самобутності в українській архітектурі"⁵, виголошена на з'їзді.

² Тархан-Бережа З. Олекса Новицький – дослідник і популяризатор творчості Тараса Шевченка // Образотворче мистецтво. – 1987. – № 5. – С. 21-23.

³ Украинская жизнь. – 1912. – № 1. – С. 1.

⁴ Новицький А. Труды XIV археологического съезда в Чернигове 1908 г. // Украинская жизнь. – 1912. – №1. – С. 135-137.

⁵ Новицький А. Черты самобытности в украинском зодчестве // Труды XIV Черниговского Археологического съезда. – М., 1911. – Т. 2.– С. 59-72.

З часу свого виникнення журнал "Украинская жизнь" став ініціатором обговорення такого актуального теоретичного питання, як проблема національного стилю в українському мистецтві, що було пов'язано із зростанням національної самосвідомості, пошуком етнічної ідентичності вітчизняної культури. На сторінках видання розгорнулась дискусія авторитетних фахівців щодо цієї теми. Серед ряду статей, присвячених цій ключовій проблемі, публікуються і розвідки О.П. Новицького "По поводу статьи "Украинский архитектурный стиль"⁶, "Еще о возрождении украинского архитектурного стиля"⁷ та "Деревянная церковная архитектура Галиции"⁸. Автор говорить про проблему використання давніх традицій у сучасній архітектурі, зазначає, що кожна споруда відповідає своїй добі і призначенню. Старі форми не можуть застосовуватись в новітньому будівництві без відповідної трансформації. О.П. Новицький закликає творчу інтелігенцію всебічно вивчати народну культуру з тим, щоб створювати справді національні пам'ятки архітектури.

На сторінках журналу висвітлювались різноманітні проблеми вітчизняного мистецтвознавства, зокрема питання популяризації пам'яток мистецтва. У рецензії на працю В. Щербаківського "Дерев'яне будівництво і різьба на дереві" (перший випуск серії "Українське мистецтво", що побачив світ у 1913 р. і викликав широкий резонанс як в Україні, так і поза її межами) вчений підкреслює цінність опублікованого матеріалу, водночас зазначає про необхідність його ґрунтовної систематизації⁹.

⁶ Новицький А. По поводу статьи "Украинский архитектурный стиль" // Украинская жизнь. – 1912. – № 11. – С. 71-72.

⁷ Новицький А. Еще о возрождении украинского архитектурного стиля // Украинская жизнь. – 1913. – № 9. – С. 40-45.

⁸ Новицький А. Деревянная церковная архитектура Галиции // Украинская жизнь. – 1914. – №11-12. – С. 39-43.

⁹ Новицький А. Українське мистецтво. Дерев'яне будівництво і різьба на дереві. В. Щербаківський // Украинская жизнь. – 1914. – №5-6. – С. 117-118.

Проживаючи у Москві, О.П. Новицький не лише теоретично вивчав українське мистецтво, а й сприяв збереженню та примноженню національної культурної спадщини України. Показовим є те, що саме до нього 2 жовтня 1917 р. звернувся від імені Центральної Ради М. Біляшівський з проханням надати допомогу в ідентифікації та поверненні в Україну національних історичних реліквій¹⁰.

Про тісні зв'язки О.П. Новицького з українським мистецьким середовищем свідчить факт підготовки ним у 1916 р. першої виставки українських художників у Москві. Вагомою була і науково-освітня діяльність О.П. Новицького. В 1917-18 рр. "Український Шкільний союз" у Москві організовує лекції О.П. Новицького з історії українського мистецтва для української громади. Лекції читаються українською мовою.

У 1918 році О.П. Новицький переїжджає з родиною до Криму, а з 1922 року розпочинається Київський період його життя, цілком пов'язаний із дослідженнями у галузі українського мистецтва.

Багатогранна діяльність О.П. Новицького: наукова, пам'яткоохоронна, освітня сприяла утвердженню національної самосвідомості українців як на етнічній території, так і поза її межами.

¹⁰ ІР ЦНБ ім. В.І. Вернадського НАНУ. – Ф. 279, №1024, арк.1.

"М. Гоголь – російський українець: національний аспект творчості та особистості"

Процес відродження національних культур – української і російської – закономірно приводить сучасних науковців до потреби переосмислення ролі і місця великих особистостей, талант яких розвинувся на теренах обох культур, однак, за радянських часів трактувався найчастіше як російський, чи у кращому разі – інтернаціональний. Питання "українства" Гоголя, його любові та нелюбові до України, її мови, в респі-респіт, самоідентифікації письменника як росіянина, чи малороса є одним з найбільш дискусійних і, водночас, привабливих для дослідників.

Творчість Гоголя належить двом культурам, двом народам. І не тільки творчість, а й сама його душа, адже письменник неодноразово сам заявляв, що має дві душі – українську та російську. Цікавим є те, що у кількох випадках письменник назвав свою вроджену душу не "українською", чи "малоросійською", а саме "хохлацькою", демонструючи чи то такий притаманний українцеві комплекс меншовартості, чи то навпаки – деяку браваду у відповідь на закиди російських критиків. Тут варто згадати написання прізвища письменника англійською мовою, вжито у заголовку книги Юрія Луцького, а саме – Nohol (поряд з більш вживаним Gogol). [1]

У працях П.В. Михеда [2, 3] автор звертає увагу читачів на те, що Гоголь багато в чому був завершителем руху українських інтелектуалів і церковних діячів, які бачили в Росії можливість створення могутньої цитаделі православного світу і усвідомлювали себе носіями месіанської традиції апостола Андрія. "Гоголь. Виходець з України, був останнім з когорти зодчих православної імперії," – пише П. Михед. У цьому статусі він постає в першу чергу у "Вибраних місцях переписки з друзями". Той же автор вказує на те, що сучасники письменника вбачали у апостольстві Гоголя саме його етнічне походження.

Стриманий і толерантний С. Аксаков, висловлюючи своє враження від "Вибраних місць", пише: "Я не знатиму, що мені заперечити людині, яка скаже: це – хохляцька штука – широко замахнувся, не впорався з величністю художнього виконання другого тому, та й удав із себе проповідника християнства" [4]. В узагальненні Аксакова проглядається уявлення росіян про історію поведінкового коду українських інтелектуалів у Росії.

"Вибрані місця", як програма багаторівневого зовнішнього та внутрішнього перетворення суспільства, на погляд Ю. Липи [5], взагалі є типовим виявом характеру "української психеї", для якої властивий нахил до будови суспільної утопії. А у статті О. Ковальчука "Авторська сповідь М. Гоголя" (своєрідність бачення світу "*українською людиною*") [6] (підкреслення – А.Т.) театральність гоголівського слова трактується саме як властива "українській людині", що особливо чітко проступає у тяжінні до пафосного, драматичного, знову ж таки, саме у "Вибраних місцях".

Тяжіння до гармонії, таке характерне для українського етносу, також відчувається у творах Гоголя. Поряд з гармонією краса для "української людини" – найвища цінність. Є. Маланюк, характеризуючи духовний світ українця, вказав на особливе "місце краси в нашій духовності" [7]; стосовно ж Росії чітко висловився М. Бердяєв: "Россия не любит красоты, боится красоты, как роскоши, не хочет никакой избыточности" [8]. З утвердженням краси також пов'язаний і творчий та життєвий ідеал Гоголя. Шлях служіння красі яскраво відображається у таких висловах письменника: "Служба Тому, Кому усе має служити на землі, йде туди ж угору, до Верховної Вічної Краси" і "Щоб я трохи був у стані проспівати Гімн Красі Небесній", де Краса виступає як одна з граней, а, можливо, і тотожностей Божественного.

Повертаючись до спостережень П. Михеда [2], можемо сказати, що національний фактор чітко означився в українській і російській гоголіані 90-х років. Особливу активність і наступальність виявили, зрозуміло, саме українські науковці, оскільки вперше отримали можливість говорити на цю тему. Сьогодні

вже озвучено пропозицію називати "гоголівським" синхронний період розвитку української літератури. "ми назвали, – пише В. Яременко, – статтю "Гоголівський період української літератури" не на противагу "Нарисам гоголівського періоду російської літератури" М.Г. Чернишевського, а для суголосності, оскільки й ми повинні ствердити, що Гоголь – один з найбільш українських письменників, які розбудили "в нас усвідомлення нас самих", як Шевченко. Так і Гоголь". [9]

З іншого боку, сучасні російські літературознавці іноді прагнуть взагалі позбавити Гоголя від його приналежності до українства. Так, В. Белінський у свій час радісно сповістив, що лише у "Мертвих душах" Гоголь "цілком звільнився від малоросійського елемента і став російським національним поетом у всьому просторі цього слова", а наш сучасник, І. Виноградов зазначає: "Треба сказати, нічого "національного", власне українського, що б викликало особливу любов до рідного краю, Гоголь в цих картинах не бачив". А також висловлює припущення про близькість картин ярмарку до баченого Гоголем у Любеку [10].

У Юрія Барабаша, на противагу, знаходимо таке твердження: "Творчість Гоголя... я визначив би як російськомовну гілку української культури" [11].

Вартим уваги є цікаве зауваження Юрія Луцького [1]. Який нагадує, що Гоголь – найвидатніший не-росіянин у російській літературі ХІХ ст., однак, не єдиний: наприклад, Пушкін та Лермонтов мають також неросійське походження. Він був серед тих українців, які шукали кар'єри в Росії, адже на той час тільки вона їй могла її запропонувати. Ранні твори Гоголя мали великий успіх у російських та українських читачів. Сучасні йому українські письменники, що писали українською, вітали його і наслідували (зокрема, й Шевченко називав Гоголя своїм другом і братом). І у вже згадуваній праці приводить також вислів П. Куліша: "Заговоривши про Малоросію мовою, загальноприйнятною для обох племен, з одного боку, (Гоголь – А.Т.) показав своєму рідному племені, що у нього є й було прекрасного, а з іншого – відкрив для великоросів свій характерний і поетичний наріз, знаний доти в літературі тільки з

карикатур" [12]. А Михайло Драгоманов зазначив, що Гоголь "усюди zostався українцем по духу... Це плачевне діло, що вплив Гоголя на ... малоруську літературу виявився меншим, ніж на великоруську... (його – А.Т.) нам цуратися нічого, бо це один з найславніших українців і один з найдужчих поетів всесвітніх" [1; 14].

І все ж таки, творчість Гоголя є багато в чому продовженням традиції української літературної культури бароко і народної поезії. Пафос високого, до якого особливо тяжіє українське слово, багатомірність фарб, характерів, звуків, карнавальна, комічна стихія, яка отримала у Гоголя досконалі художні форми, є тому незаперечним підтвердженням. У своїй статті "На порозі как бы двойного бытия" В. Скуратівський пише: "Гоголь – это прежде всего братский союз двух культур – русской и украинской, их чрезвычайно твёрдый сплав. Гоголь... прямой наследник своеобразнейшего украинского культурного двоемирия, издавна соединяющего воедино внешне несоединимое, несводное" [13], і хоча термін "братської" любові все ще ріже слух будь-якому українцеві, заперечувати вплив обох культур на талант Гоголя було б, як мінімум, не коректно.

Звичайно, крапка у цьому питанні ще далеко не поставлена і дискусії щодо значимості української компоненти таланту Гоголя ще точитимуться не один рік, і це, врешті, створює благодатне підґрунтя для нових відкриттів у гоголезнавстві. Однак, опираючись на останні дослідження, можемо з впевненістю заявляти не тільки про наявність української компоненти у творах Гоголя та в його особистості, але й про її визначальну роль.

1. Луцький Ю.О. Страдництво Миколи Гоголя, знаного також як Ніколай Гоголь: пер. з англ. – К.: Знання України, 2002. – С. 114.
2. Михед П.В. Пізній Гоголь і бароко: українсько-російський контекст. Монографія. – Ніжин: ТОВ "Видавництво "Аспект-Поліграф", 2002. – С. 208.
3. Михед П. Способи сакралізації художественного слова в "Выбранных местах из переписки с друзьями" Н.В. Гоголя (заметки к новой эстетике писателя)/ Гоголезнавчі

студії. Випуск другий. Ніжин, 1997. – С. 54-63. 4. Аксаков С. История моего знакомства с Гоголем. – С. 166. 5. Липа Ю. Призначення України. – Львів, 1992. – С. 156. 6. Ковальчук О. "Авторська сповідь" М. Гоголя (своєрідність бачення світу українською людиною)/ Гоголезнавчі студії. Випуск другий. Ніжин, 1997. – С. 13-21. 7. Маланюк Є. Книга спостережень. – К., 1995. – С. 94. 8. Бердяєв Н. Судьба России. – М., 1990. – С. 14. 9. Яременко В. Гоголівський період української літератури. – В кн.: Гоголь М. Тарас Бульба. – К., 1998. – С. 177. 10. Виноградов И.А. Гоголь – художник и мыслитель: христианские основы мировоззрения. – М., 2000. – С. 17. 11. Барабаш Ю. Почва и судьба. Гоголь и украинская литература: у истоков. – М., 1995. – С. 82. 12. Куліш. Вибрані твори. – К., 1969. – С. 485-486. 13. Скуратовский В. На пороге как бы двойного бытия./ Гоголезнавчі студії. Випуск другий. – Ніжин, 1997. – С. 65.

Письменник – пророк: культурологічна місія Миколи Хвильового

Пророк за біблейською термінологією – провісник волі Божої, отже, той, хто говорить не від власного імені. Користуючись правом, обов'язком і змогою особливого одкровення, пророк пророкує майбутнє, або, вдаючись до театральної термінології, у нього провідна, найкраще виписана роль. Від того, чи здійсниться потім його пророцтво, залежить, фальшивий він пророк чи істинний [7, 155-156].

Кожен великий митець теж до певної міри пророк. На відміну від реальних пророків, які приходять і відходять, щезаючи у сирій каламуті людського безпам'ятства, істинний митець залишається у вічності, – почасти ще й тому, що оперує не зафіксованими поняттями та дефініціями, а – прикровенними й символічними образами, які відкривають людям образ майбутнього, але не цілісний образ. Цілісність – це міф, адже часткове і наше знання [7, 156]. *Пророки* повертають національній свідомості ідеї незалежності, духовності, національного самоствердження, єдності з європейською цивілізацією, національної закарбованості не у вузькородовому, а в космічному. У національному контексті роль пророка є важливою, оскільки він "бере на себе місію одмінити чи замінити (через Логос – Слово) світ, зруйнувати стару модель життя і витворити нову [7, 157]". Але вона є і трагічною водночас, позаяк масова свідомість вимагає не істини, "а доступнішого" і тому "схильна вдовольнитися ілюзіями"; "юрба хоче, щоб її обмановали – і вона завжди одурена [7, 165]". Тому народ не визнає пророків, відчужує їх (це майстерно доведено Л. Українкою у драмі "Кассандра").

Отже "життя грає пророком, а не пророк життям [7, 165]"; пророк без мучеництва – не пророк. *Трагічність* – найважливіша прикмета пророцтва, прикмета, якою доля наділила і М. Хвильового, основоположника нової течії в українській літературі ХХ століття – течії *активного романтизму*, чи *романтики вітаїзму*.

Літературна спадщина М. Хвильового велика і жанрово різноманітна: розпочав як поет (поезії, поеми, ліричні етюди), писав сатиричні оповідання, трагедійно-романтичні повісті і новели, романи, теоретичні трактати, полемічні памфлети і публіцистичні статті [5, 102]. Найхарактернішими рисами творів Хвильового будь-якого жанру є: 1) їх мистецька, публіцистична, суспільна, політична цілісність; 2) сугестивність образів; 3) багатощий людський типаж; 4) динамічність панорами життя; 5) психологічна складність; 6) романтично-трагедійна дійсність; 7) напружений динамізм образу; 8) ліричний супровід. Та, на жаль, довгий час в офіційному радянському літературознавстві творчість М. Хвильового була представлена як прикрий негативний епізод, що належить до периферії і цілковитого забуття [5, 18]. Зараз вже немає сумніву, що "все це, безумовно, мало пряме відношення до сталінської програми викорінення України з України, до планомірного нищення адміністративною системою національного як такого, що протистоїть стандартизації та уніфікації народів [7, 82]".

Близькі друзі і колеги письменника зазначали, що М. Хвильовий відзначався "універсальністю" [4, 3]; містерійністю, дивовижністю характеру [5, 20]: "...все в ньому приваблювало – тому й молоді тягнулися до нього [10, 69]"; колосальною інтуїцією [10, 72]; жвавістю, швидкістю, динамічністю: "Хвильовий завжди бігав (він і пізніше не ходив, а бігав) вулицями міста... у короткій обшарпаній шинелі, в обмотках і до краю зношених черевиках, у солдатській ватяній шапці [10, 21]"; темпераментністю, запальністю [4, 3]; безкомпромісністю [4, 8]; магічною індивідуальністю [10, 18]; негамовністю [5, 66]. Недарма О. Ющенко зазначав: "Як вдало обрав собі літературне ім'я цей бунтівливий юнак: Хвильовий! Воно відповідало його характеру, відбивало все недовгочасне життя письменника [10, 31]".

"Нестримний і категоричний у полеміці", М. Хвильовий опинився у центрі тогочасних літературних дискусій та шаленої боротьби літературних угруповань, однак своїми памфлетами він не так вгамовував пристрасті, як розпалював їх [4, 4]. Уже у перших своїх памфлетах М. Хвильовий виявляє супро-

тив – реакцію проти підступних заходів партії щодо денаціоналізації свого народу та русифікації.

Хвильовий – автор "Сентиментальної історії", "Я (Романтики)", "Вальдшнепів" та ін. – у своїх творах замислюється над такими питаннями, як: 1) забуття гуманістичних ідей суспільного життя; 2) збайдужіння людей один до одного, невинуватена жорстокість людини, а, отже, і її деморалізація; 3) ігнорування людиною моральних принципів людського буття; 4) деформація основних засад суспільного прогресу; 5) втрата людиною свого "я", своєї індивідуальності, що призводить до машинізації людини, навіть до її стандартизації; 6) відчуженість особистості; 7) складна ситуація пристосування людини до нової суспільно-економічної реальності, її прагнення влаштуватися у цьому житті, бути прийнятим до нового суспільства, навіть ціною власного приниження, роздвоєння і в кінці кінців й нищення самого себе; 8) проблема зневіри і песимізму людини, її душевного знесилення; 9) занепад творчої енергії, чи "духовна імпотенція" нації; 10) утрата віри, зневіра людини. Саме тому, здається, атмосфера насильства, часто безпричинного, ірраціонального, якогось збайдужіло-буденного, визначальна для багатьох творів М. Хвильового [1, 60]. Герой тут переважно розгублений, роздвоєний, розп'ятий між однаково сильними пристрастями й однаково дорогими ідеями [1, 60-61].

Як влучно зазначила В. Агєєва, подолання цієї роздвоєності для героя можливе лише через акт насильства над жінкою, здебільшого над матір'ю [1, 61]. Героєм письменника бракує твердості, мужності. Матеревбивство – той найрадикальніший крок, який уможливає для героїв Хвильового досягнення жаданої цілісності й мужності [1, 61].

Зрозуміло, що у М. Хвильового ці психологічні аспекти корелюють з ідеологічними. Письменник переводить особисту, родинну драму протистоянь поколінь в ідеологічний план. Убивство матері можна розуміти і як "символ зречення нації задля комунізму" [1, 65]. Давши образ чекіста-українця, який стає маніяком задля торжества вищої ідеї, М. Хвильовий створив винятковий твір української літератури, дав потужний си-

мвол ницості і згубності комуністичної ідеї, задля торжества якої син підіймає руку на матір [7, 204]. Очевидно, має рацію Лесь Танюк, твердячи, що, показавши у такий спосіб те, що комуністична ідея стає ідеєю соціальної божевільні, "Хвильовий заслуговує не посмертної хули, а довічного пам'ятника" [7, 204]. Не можна, зазначав Л. Танюк, виховувати націю на дистильованій перевареній воді, бо це позбавить націю імунітету опору. "Україна не рай і не казка, і міт про виключну накинутаість наших темних сторін треба відкинути геть. Ми, тільки ми самі цілком і повністю відповідаємо за те, що з нами діється... горе нам, сліпоруки, які не хочуть нести відповідальність перед Богом і нацією абсолютно за все [7, 204]".

Не треба доводити, що М. Хвильовий добре розумів це і намагався повернути втрачену культуру та духовність зневірених і знесилених нації, а, отже, виробити у неї "імунітет морального спротиву, безкомпромісно і відверто вказуючи на національні недоліки: "...ми самі собі створюємо перешкоди в соціалістичному будівництві [9, 415]"; "...українська інтелігенція почуває, що в масі своїй вона не здібна побороти рабську природу, яка північну культуру завжди обожнювала і тим не давала можливості Україні виявити свій національний геній [9, 419]"; "...просто неможливою стає та атмосфера, якою оточують наші головоляпи, той революційний кадр, котрий безпосередньо будує українську радянську культуру [9, 417]"; "треба бути послідовним: або ми визнаємо національне відродження, або ні. Коли визнаємо, той робимо відповідні висновки... [9, 418]"; "...якщо ми визнаємо українське відродження доконечним, неминучим етапом, то ми ...повинні поширити матеріальну базу для виявлення культурних можливостей молодій нації... [9, 419]".

Він твердо пророкував *українське національне відродження* і те, що 1) "український націоналізм не дає і не дасть спокою... російському "мракобісню", адже в його особі виїде "на історичну арену молодий прогресивний фактор"; 2) українське суспільство зміцніє і здолає "російський месіянїзм" і "великодержавний шовінізм"; 3) в країні будуть створені умови для того, щоб "молоді сили" змогли "виявити свою творчу потенцію".

Однак способи прочитання "Я (Романтики)" на цьому не закінчуються, адже культурологічна місія Хвильового віддзеркалювалась і у творах митця. Можливо, вбивство матері є вбивством, нищенням *національної культури*, тиском сталінізму на культуру, оскільки "українська культура – це упередметнена у життєвих сенсах одинока жінка-мати, яка втратила все, крім Віри, Надії, Любові [3, 248]". *Культура* завжди була цементом, який укріплював націю. Культура є передусім захист прав людини, захист особистості. Культура – це чуття свободи і незалежності. Саме тому скрізь агресивне варварство намаглося і намагається потіснити культуру – себто те, чим вона не володіє [7, 84]. Але "варвари" і досі не збагнули, що культура живиться суто родовими джерелами, що б'ють ізнизу, з-під землі [7, 185]. Є очевидним, що "погляд на Україну, як на край шароварів, вишиванок і писанок, де всі тільки те й роблять, що радісно славлять партію, танцюють гопака і після чарки співають "малоросійських" пісень, уже не відповідає дійсності. Сьогодні ми – народ з величезними потенційними можливостями, який виборює право на свою волю і незалежність [7, 188]".

Найвиразніше аналіз суспільно-політичної і морально-психологічної ситуації у країні М. Хвильовий подає у "Вальдшнепах", романі нового типу, романі політичної тези, чи політичної концепції в образах. Тому нерідко багато тез із роману перегукуються з політичними думками, які Хвильовий розвивав у памфлетах.

Трагедія України й української нації, за Хвильовим, у тому, що їй бракує цілеспрямованості і твердості, натомість маємо "м'якотілість", "закобзарену психіку" і "кастровану інтелігенцію" (знов відсутність атрибутів чоловічості!) [1,65]. "Ти, Дмитрій Карамазов, великий боягуз і страшенно безвольна людина", – дає характеристику головному героєві "Вальдшнепів" Аглая. Дмитро Карамазов і сам звинувачує себе і свою націю за м'якотілість і відсутність мужності – рис автентично чоловічих. І як цілком слушно зауважила Віра Агеева, "винна в цій м'якотілості українська жінка" [1, 61]. Очиститись, звільнитись від цього комплексу інфантильності, незрілості, недорослості героєві можна лише через вбивство матері чи дружини, реальне чи

символічне [1, 64]. Очевидно, вбивство жінки, матері для героїв Хвильового означало звільнення від почуття вини за те, що вони – чоловіки – не виправдовують жіночих сподівань. Адже жінка для чоловіка – це те *дзеркало* [1, 305], яке, з одного боку, обов'язково мало збільшувати доблесті конкретного чоловіка, інакше він би втратив самоповагу і здатність до звершень (за Віраджинією Вулф), а з другого боку, водночас, мало бути і критичним, осудливим, не відриватись від реальності для того, щоб підштовхувати мужчину до активної, кипучої діяльності. Тож у "Дзеркалі – жінці" чоловік бачить не тільки свої доблесті, але й свої недоліки, а може навіть і нищість. Але "дзеркало-жінка" – це той dokonечно потрібний образ іншої, без якого мужчина не зміг би себе ідентифікувати [1, 305]. Проте, здається, чоловікові легше розбити ту "дзеркало – жінку", ніж постійно намагатися відповідати її вимогам. Але часто буває так, що після нищення, вбивства жінки герої почувають себе нікчемними людьми, адже знищено і *планку* (що встановлювала "дзеркало-жінка"), до якої їм слід було намагатися тягнутися. Із вбивством жінки щезає мета чоловічого існування.

Між іншим, схожу ситуацію переживає і герой п'єси М. Куліша "Патетична соната". Звільнившись від роздвоєності пострілом у свою мрію і любов Марину, Ілько Юга просто не зміг вижити в цій іпостасі бунтаря, що зрікся всього, у цьому "павутинні мрії", "десь загубившись на горішці між небом і землею"; отже він – "звичайний тип химерного мрійника" [6,301].

Хіба не "химерними мрійниками" виявилися і герой "Я (Романтики)", і Дмитро Карамазов з "Вальдшнепів", і Анарх із "Санаторійної зони"?! Це настільки очевидне, що жодні доводи тут не потрібні. А "результат тобі відомий: наскок, руїна, кров і смерть товаришів – мертва пауза у творчому змаганні революції і автор цієї паузи – я... [6, 301]". Буває і так, що найсильніші з героїв продовжують жити в ім'я тієї ж *мети*, але тепер уже безповоротно втраченої (тому, здається, М. Куліш і написав два фінали "Патетичної сонати": один з яких – реальний (чоловіки занадто слабкі, щоб лишатися жити!), а другий – вимисел (людська свідомість воліє ілюзії!), якого прагла свідомість Куліша.

Та що тут казати про М. Куліша, коли і сам Хвильовий був великим романтиком і мрійником! У творчості це насамперед мотив *блакитної далечини*, *"загірної комуни"*, *"тихих озер загірної комуни"*, а, отже, мотив мрії, поривання в невимовну благість людського єднання у правді, красі й щасті; вищий ступінь емоціоналізації неясного соціалістичного ідеалу [2, 12]. Хоча пізніше М. Хвильовий побачить, як деформуються омріяні ідеали; він, як і Д. Карамазов, дійде "жахливої думки", що "виходу немає"; і сповнений сумнівів і самокартання зволіє вже іншого мотиву – мотиву "чорного трибуналу комуни".

Важливо також простежити за тим, як у творах М. Хвильового фемінний світ протиставляється маскулінному: *жіночий світ* – діяльний, повноцінний, вболіваючий (наприклад, Ганна, дружина Д. Карамазова), сповнений енергії, сили, завзяття та активної діяльності (наприклад, Агляя); ознаками *чоловічого світу* є його недосконалість, безплідність інфантильної віри, безнадійність служіння революційним ідеалам (перебільшена орієнтація завжди впливає негативно!). Для підтвердження візії Хвильового заслуговує на увагу той факт, що, окреслюючи основні властивості українського менталітету, О. Донченко і Ю. Романенко, окрім індивідуалізму, інтровертності українця, емоційно-естетичної домінанти, толерантності, монарності (безнадійної втраченості, закинутості у буття, за М. Гайдеггером), виділяють й екзекутивність українців [3, 217-265]. Екзекутивність, як драма української психокультури, полягає у тому, що "жінка перебирає роль гаранта стратегічних інтересів, керуючи і маніпулюючи слабким і безвольним чоловіком. Робить вона це, звичайно, на жіночий лад: уникаючи порушення узвичаєного середовища, з гнучкістю і наполегливістю, але без зайвої (чоловічої!) революційності. Нібито щось відбувається, але нічого не змінюється. По-іншому їй не може бути в соціумі, де жінки виконують і роль чоловіків, і свою власну, а самі чоловіки розглядають себе як органічну ланку затишку, створеного жінкою [3, 231]". Ця "чоловіча екзекутивність" обертається деструктивними наслідками для українського соціуму: репродуктивність, консерватизм чуттєвості, поміркований традиціоналізм, обмеженість у

сфері пізнання, безплідне самопіднесення, нерозвиненість соціального мислення, родинно-материнський конформізм, пасивізм, проекція внутрішньої агресії на себе, суб'єктно-ідеалістична імпотенція, монарність життя, зоологічний індивідуалізм – і не тільки серед чоловіків, а й серед жінок [3, 226-235, 292-301]. Екзекутивною реакцією на внутрішні соціально-економічні та політичні проблеми стало те, що "сита Європа отримала безліч прибиральниць, чорноробів, водіїв, кухарів та повій з України [3, 234]". Що це і чому говорить жіноче "так" там, де треба сказати чоловіче "ні"? [3, 234].

Неможливість реформи – вдосконалення чоловіків і крах спроб очищення героїв через вбивство в ім'я якоїсь ідеї Хвильовий демонструє і в "Санаторійній зоні". І Анарх, і Карамазов почуваються зайвими людьми у світі, який їм не вдалося змінити [1, 66]. Образ "*зайвої людини*" – це теж прояв монарності буття: пустота, нікчемність, власна зайвість, а звідси і потяг до руйнування, вбивств, жага помсти, невоситимий нарцисизм і любострастя [3, 199].

А "жертвовність", яку герої так безкомпромісно продемонстрували, вбивши, фізично чи символічно, близьких їм людей, – теж є ознакою комплексу неповноцінності, "торжества легенди над реальним життям". Як цілком слушно зазначав Л. Танюк, "українцєві легше оголосити голодування, відмовитись від посади, лягти під танк тоталітаризму, – ніж вибудувати чітку прагматичну логіку *перемоги* [7, 198]".

Отже М. Хвильовий у своїх творах вказує на явні недоліки, риси-вади, що іманентно притаманні чоловікам. Недарма він пророкував чи сподівався на появу *нового культурно-національного типу сильної цілісної особистості*. Але виникає питання: як міг Хвильовий наважитися показати всю неповноцінність чоловічого світу? Очевидно, має рацію Л. Танюк, твердячи, що Хвильовий та його прибічники (М. Куліш, "тендітний" П. Тичина) самі хворіли на вищезазначений комплекс: підписавши присуд діячам автокефальної церкви, культурі старого кшталту, яку репрезентували Могилянський, Старицька-Черняхівська, Андрій Ніковський, вони вважали, що існує якась інша культура, представниками якої є безпосередньо вони, і тому вони – перші. Це і був, як

зазначав Л. Танюк, той трагічний центропуїзм, ілюзія того, що з них, нових, починається Всесвіт культури [7, 197]. "Сьогодні ми знаємо з усією очевидністю, що лідери ВУСППу самі кували гвіздки для власного розп'яття, цькуючи неокласиків, ваплітян та "іже з ними [7, 76]"; уроки 30-х років полягають у тому, що від родового тіла культури не можна відривати жодної клітини, жодної частки [7, 197].

Але все це, звичайно, не виключає того, що здобутки М. Хвильового в аспекті нації, а культури і поготів, мали не останнє значення. Хвильовий, Зеров і чи не все їхнє мистецьке покоління самозречено, хоч і не завжди успішно, боролись із комплексом меншовартості, периферійності, домашньо-вжитковості, що прикривався тоді закличками до демократизму, до боротьби за народні ідеали [1, 303].

"Хвильовізм", як система ідей, не є витвором кабінетного теоретика-доктринера, а ідейним відображенням сучасної дійсності в Україні. Сучасний рух опору в Україні є найкращим доказом живучості й актуальності ідей Хвильового [8, 9]. Головна пророча візія Хвильового – державна самостійність України неминуха – через шість десятиліть здійснилась [2, 12]. Інша річ, що нинішня Україна не така, якою вона уявлялась Хвильовому. Не випадковою і немарною виявилась ідея європейської орієнтації України. І тут Хвильовий може бути для нас дуже повчальним, схиляючи нас до засвоєння не зовнішніх форм європейського життя, часом розкладкових, а вічної культурної та інтелектуальної спадщини, духу творчості. І немає потреби доводити, наскільки актуальним є застереження Хвильового від заішнотизованості "московським диригентом", від інерції багатосотлітнього самовдоволеного й агресивного рабства [2, 12]. Говорячи про пророчу візію письменника, І. Дзюба зауважував: "А як бути з "азіатським ренесансом"? Він відбувся і відбувається, хоч і не зовсім у тих формах, що уявлялися Хвильовому. Але почасти і в них-таки. Хіба не справдилася його думка про те, що енергія революційного (та і культурного) руху вигасає у Європі, а з більшою силою спалахує в Азії? [2, 12]".

Отже, насправді слова Хвильового виявилися пророчими. І. Дзюба наголошував: "Я далекий від того, щоб екстраполю-

вати на сучасність візії Хвильового 20-х років минулого століття. Але вчимося в нього жити Україною, мислити Україною, шукати шляхи України у світ [2, 12]"

Тому, не будемо тут говорити про міру здійсненності всіх версій і пророкувань Хвильового, адже це питання потребує спеціального, здається, психологічного дослідження, а зазначимо те, що Хвильовий залишався відвертим до кінця і мав таку мужність *безкомпромісно і відверто вказати на національні недоліки задля пробудження національної ідеї, яка в ХХ столітті зазнала страшної деформації*, якої ні до нього, ні після нього не мав ніхто (і хтозна чи матиме [2,11]).

1. Агєєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: Монографія. – К.: Факт, 2003. – 320 с.
2. Дзюба І. Микола Хвильовий: "Азіатський ренесанс" і "психологічна Європа" // Слово Просвіти. – 10 – 16 листопада 2005. – ч. 45 (318). – С. 11- 12.
3. Донченко О., Романенко Ю. Архетипи соціального життя і політика (Глибинні регулятиви психополітичного повсякдення): Монографія. – К.: Либідь, 2001. – 334 с.
4. Жулинський М.Г. Микола Хвильовий. – К.: Тов-во Знання Укр., 1991. – 32 с.
5. Костюк Г. Микола Хвильовий. Життя, доба, творчість // Хвильовий М. Твори в п'яти томах. – Н.-Й. – Балтімор – Торонто, 1984. – Т. I. – С. 15 – 106.
6. Куліш М. П'єси / М. Куліш. – К.: Наук. думка, 2001. – 368 с.
7. Танюк Л. Монологи (театр, культура, політика) / Худож.-оформлювач О.Г. Жуков. – Харків: Фоліо, 1994. – 383 с.
8. Хвильовий М. Твори в п'яти томах. – Н.-Й. – Балтімор – Торонто: Укр. вид-во Смолоскип ім. В. Симоненка, 1984. – Т. I. – 438 с.
9. Хвильовий М. Твори в п'яти томах. – Н.-Й. – Балтімор – Торонто: Укр. вид-во Смолоскип ім. В. Симоненка, 1983. – Т. IV. – 662 с.
10. Ющенко О. Зоря Миколи Хвильового: Публіцистика, поезії. – К.: Смолоскип, 1997. – 96 с.

Короткі відомості про авторів

Бойко Надія – кандидат філологічних наук, науковий співробітник Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України

Дітчук Оксана – аспірантка Львівської Державної музичної академії ім. М.В. Лисенка, концертмейстер кафедри академічного співу Львівської Державної Музичної академії ім. М. Лисенка

Задорожна Ольга – аспірант кафедри української літератури НПУ ім. М.П. Драгоманова

Зиновійва Юлія – старший науковий співробітник МВДУК, магістрант Національного університету "Києво-Могилянська академія"

Каневська Ірина – аспірантка Інституту української археографії та джерелознавства ім. М. Грушевського НАН України.

Кірієнко Ольга – завідувачка музею М. Старицького, аспірантка Інституту української археографії та джерелознавства ім. М.С. Грушевського НАН України

Ковалевська Ольга – кандидат історичних наук, доцент, науковий співробітник Інституту історії України НАН України

Набок Світлана – науковий співробітник МВДУК, здобувач Інституту політичних та етнонаціональних досліджень НАН України

Соколовська Клавдія – кандидат історичних наук, доцент НАОУ кафедри українознавства

Студенець Наталія – кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник відділу Образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, етнології та фольклористики ім. М.Т. Рильського НАН України

Терлецька Анна – аспірантка Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України

Циганок Надія – викладач кафедри українознавства факультету підготовки фахівців з гуманітарних питань Національної академії оборони України, пошукувач КНПУ ім. М. Драгоманова

Шумейкіна Алла – аспірант кафедри української літератури НПУ ім. М.П. Драгоманова

Зміст

Вступне слово	3
Бойко Н. <i>Хмельниччина в художньому дискурсі М. Старицького та І. Нечуя-Левицького</i>	6
Зиновієва Ю. <i>"Сербські народні думи та пісні" у перекладі М. Старицького</i>	16
Кірієнко О. <i>Громадська діяльність Михайла Старицького; дослідження на основі фондової колекції МВДУК</i>	22
Набок С. <i>Епістолярна спадщина М. Старицького у фондовій колекції МВДУК</i>	31
Соколовська К. <i>Роль М. Старицького у становленні українського професійного театру в Єлисаветграді</i>	38
Циганок Н. <i>Творчий доробок М. Старицького – Безцінний дар української нації</i>	50
Дігчук О. <i>Перші українські професійні піаністки Галичини</i>	58
Задорожна О. <i>Актуальні питання формування національної свідомості у доробку Осипа Маковця</i>	66
Каневська І. <i>Ольгерд Іполит Борковський (1885-1939) – засновник націології</i>	72
Ковалевська О. <i>Микола Біляшівський: місце вченого в процесі формування національної свідомості українського суспільства наприкінці ХІХ – протягом першої чверті ХХ ст.</i>	77
Студенець Н. <i>Олексій Петрович Новицький в українському національному русі 1900-1910 років</i>	90
Терлецька А. <i>М. Гоголь – російський українець: національний аспект творчості та особистості</i>	95
Шумейкіна А. <i>Письменник–профок: культурологічна місія Миколи Хвильового</i>	100
Короткі відомості про авторів	110

