

# КУЛЬТУРА УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ



«Либідь»

# КУЛЬТУРА УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ

*Затверджено  
Міністерством освіти України  
як навчальний посібник  
для студентів гуманітарних  
факультетів вищих  
навчальних закладів*



КИЇВ  
«ЛИБІДЬ»  
1994

*Розповсюдження та тиражування  
без офіційного дозволу видавництва  
заборонено*

## ПЕРЕДМОВА

*Автори: В. М. Русанівський (керівник авт. кол.)  
Г. Д. Вервес, М. В. Гончаренко, Я. Д. Ісаєвич, М. П. Кодак  
Л. М. Новиченко, П. П. Толочко, О. К. Федорук*

*Рецензенти: чл.-кор. АН України О. Г. Костюк,  
д-р філол. наук М. К. Наснко*

Головна редакція літератури з українознавства  
та соціогуманітарних наук

Головний редактор *М. С. Тимошик*

Редактор *С. О. Герейло*

К 90 **Культура українського народу: Навч. посіб-  
ник/В. М. Русанівський, Г. Д. Вервес, М. В. Гончаренко  
та ін.— К.: Либідь, 1994.— 272 с.**

ISBN 5-325-00471-9

У навчальному посібнику висвітлено основні етапи розвитку культури українського народу — від Київської Русі і до наших днів, зроблено спробу по-новому розглянути історію культури у суголосі з проблемами становлення нації, державності, у контексті з національно-визвольним рухом, з боротьбою українського народу за незалежність. Від християнства, від перших писемних пам'яток, через епоху утворення братства та Києво-Могилянської Академії, національне відродження, одухотворене генієм Т. Г. Шевченка, новітні рухи ХХ ст. — такий шлях осмислення культури українського народу як самобутнього явища у світовій цивілізації.

Для студентів гуманітарних факультетів вищих навчальних закладів.

К 0503020902—027 ВЗ-23-5-93  
224—94.

ББК 63.3 (4 УКР)я 73

ISBN 5-325-00471-9

© В. М. Русанівський, Г. Д. Вервес,  
М. В. Гончаренко та ін., 1994

Щоб збагнути характер народу, слід пізнати його історію, ті матеріальні та духовні скарби, які постали внаслідок творчої діяльності. Проте між матеріальними й духовними проявами культури немає чіткої межі. Якщо народ має високорозвинену літературну мову, то це означає, що він зумів подолати неминучу в історії кожної нації економічну і політичну роз'єднаність. Якщо народ прагне пізнати сутність людського буття, то це так чи інакше знаходить відбиток в архітектурі, орнаментиці, в різних видах декоративного мистецтва. Особливості навколишнього середовища відлунюють у народній пісні, а вона вплітається в художньо-образний світ авторської поезії; домінуючі барви пейзажу формують особливості народної символіки тощо.

З огляду на обсяг навчального посібника, його автори розглянули тільки провідні тенденції та явища з історії української культури, залишивши для багатотомного видання, яке готується, висвітлення субкультур, культур етнічних груп з їх діалектними і регіональними особливостями. Нової оцінки і переоцінки вимагають видатні діячі української культури, багатьох взагалі треба піднести з забуття. Відкинуто той стертий і заляжений шаблон, яким послуговувалась велика кількість вчених, котрі поділяли всіх історичних діячів на два табори — або революційні демократи, або буржуазні націоналісти. У цю схему насильно втискували всіх, відсікаючи цим ідейне багатство, художнє розмаїття їх творчості, її змістову багатозначність.

Деякі культурні діячі України десятиліттями були тавровані ярликами, що вважались єдино вірною, остаточною і вичерпною характеристикою творчості, світогляду та історичної ролі того чи іншого суспільного діяча. Імена М. Драгоманова, М. Скрипника, М. Хвильового та багатьох інших — цьому приклад. Історична об'єктивність вимагає справедливості.

Автори розділів «Культура і нація» — *М. В. Гончаренко*; «Джерело: культура Київської Русі» — *П. П. Толочко*; «Наростання творчої енергії: українська культура в XIV — XVI ст.» —

О. К. Федорук; «Державність і культурні традиції у XVII — XVIII ст.» — Я. Д. Ісаєвич; «Нове духовне і національне пробудження: кінець XVIII — перша половина XIX ст.» — В. М. Русанівський; «Геній і нація: Т. Г. Шевченко і розбудова української культури у XIX ст.» — Л. М. Новиченко; «Пробуджена генієм: українська культура другої половини XIX ст.» — Г. Д. Вервес; «Ритми культури і аритмія епохи: кінець XIX — друга половина XX ст.» — М. П. Кодак вперше без ідеологічного тиску у такій органічній сув'язі культурно-історичного контексту подали і розглянули тисячолітній простір набутого українським народом досвіду в галузі культурного розвитку.

Тематична, видова та жанрова багатогранність української культури знайшла відображення в списку рекомендованої літератури, в якому представлені не тільки «офіційні» вітчизняні видання, а й ті, що тривалий час були заборонені або вийшли поза межами України, зокрема в діаспорі.

Знання народом своєї культури, її історії, досягнень і особливостей — не тільки показник його духовної зрілості та інтелігентності, це важлива передумова і стимул подальшого його поступу. Цьому, будемо сподіватись, прислужиться і пропонуваній навчальній посібник.

оболонці, але з чітко окресленим національним спрямуванням, про що свідчить славетне «Писаніє» І. Вишенського (1597). Вона народилась серед українців, на захист України і була відображенням її настроїв. Уже в період свого зародження ідея набувала рис масовості, загальнонародності. Це не стільки заклики прозорливих одинаків, перших хоробрих, скільки по-чуття тисяч, мільйонів.

З плином часу українська ідея стає виразнішою політично, наповнюється новим змістом, набуваючи прикмет спільності, універсальності. Поряд виникають питання про історичну долю нації, самої України. Альтернатива цій ідеї ще досить міцно вбита в свідомість, а то й підсвідомість значної частини українців. Українська ідея (і в цьому одна з її характерних особливостей) не мала ніколи месіанського спрямування, вона не обґрунтовувалась посиланням на біологічні властивості народу. На відміну від російської, українська ідея поставала поза межами таких ідеологічних доктрин. Прагнення стати на чолі людства, обійняти позицію гегемона його культурного розвитку не захоплювали кращих діячів української культури.

Ідею національного визволення українська інтелігенція не розглядала як надбання чи історичне призначення лише для свого народу. Вона вважала, що всі народи рівні і мають однакове право на свободу. І тому гаряче підтримувала визвольну боротьбу інших гноблених. Шовінізм чужий українській суспільній думці, її мистецтву. Коли О. Пушкін писав: «Трепещи, Кавказ, Ермолов едет...», то у Т. Шевченка звернення до народів Кавказу: «Борітеся, поборете, вам Бог помагає...» — наснажене іншим змістом. Ми наводимо цей приклад не для протиставлення двох великих поетів, а зіставлення ідей поневолення та ідей свободи.

Друга особливість трактування цієї проблеми — поєднання національних аспектів з соціальними. Поза сумнівом, тут далися знаки наша героїчна історія і дух козацтва, зокрема Січі, що відіграла на певних етапах вирішальну роль в національно-визвольній боротьбі, в якій хоч і була певна соціальна диференціація, але не такої глибини, як про це говорили кон'юнктурні історики.

Однією з іпостасей української ідеї стало її мовно-художнє буття. В мові вона існувала як об'єктивна даність, як реальний вираз етичних норм, які спадковані від матері і батька, від народження на світ. Однак так відбувається на рівні буденної свідомості. В сфері суспільній та науковій українську мову необхідно було захищати, відстоювати право на існування. Так чинили ідеологи українського народу протягом не одного століття. На жаль, це доводиться робити ще й сьогодні, з тією лише різницею, що переконувати в необхідності відстоювати

мову потрібно українців. Так парадоксально проявляється українська ідея в сфері мови.

Близьким до цього був прояв української ідеї в сфері художній, вона не зводилася до права українців мати свою літературу, театр, образотворче мистецтво. Необхідно було не просто «створити» українське мистецтво, але й піднести його на рівень мистецтва світового, відкрити канали взаємобміну, збагатити його тематично, жанрово, започаткувати і дати розвиток новим видам і формам. Але прагнучи всього цього, слід уникати епігонства, еклетики, механічних запозичень і забезпечувати та дбати про національну своєрідність, стильову специфіку, яка давала право називатися не лише мистецтвом України, а українським мистецтвом у колі культур народів світу. Цей рівень реалізації української ідеї, на наш погляд, здебільшого досягнутий, хоча це той випадок, де межі немає.

Щодо науки, то тут центр ваги падав на українську суспільну думку. Від викладачів Києво-Могилянської академії, письменників, полемістів і до сучасних діячів культури українська ідея набувала різних аспектів тлумачення залежно од історичного контексту. Про її інтерпретацію Т. Шевченком, І. Франком, М. Драгомановим, В. Винниченком та іншими йтиметься далі. Українська ідея ще не стала етапом становлення духовної зрілості українського народу, вона існує і буде існувати аж до повного утвердження незалежності України.

Розглядаючи якісні особливості української культури, не можна поминути таку її рису, як гуманізм. Звичайно, культура *гуманістична* за своїм походженням, призначенням, своєю природою, інакше вона була б не здатна виконувати свою роль. Однак гуманізм кожної національної культури має специфічні риси і форми.

Як і в кожній культурі, в українській можна знайти окремі явища антигуманні, аморальні, але вони ніколи не превалювали, а тим паче не набували уваги суспільства. Кількість їх мізерна. Переважна більшість духовних цінностей, створених українцями, засвідчують гуманістичний світогляд народу.

Українському народу досить часто доводилось у жорстокій і кривавій боротьбі відстоювати свою свободу. Свою, але не відбирати її у інших. Він не виступав у ролі агресора, завойовника, поневолювача інших народів. І це, звичайно, позначилося на гуманістичному характері його культури. (Та в дечому історично для нього це несприятливо, бо ослаблювало прагнення до незалежності.) В усьому на першому місці були не войовничість як така, а *дух гуманізму*, віра в пріоритет моральності, що ідеалами наповнюють українську культуру. Є в ній і досить багато творів фольклорних і створених професійними митцями, які прославляють звитяжність воїнів, оспівують героїзм бойо-

вого подвигу. Але це про героїв-захисників Вітчизни, а не завойовників близьких чи далеких світів.

Любов до ближнього, співчуття до бідного, жертвність заради іншого, утверджені християнством, мали глибинні традиції.

Були грізні періоди в історії українського народу, коли уривалось його терпіння, він вдавався до кривавої розправи з гнобителями. Тоді послідовники Максима Залізняка і Устима Кармелюка різали все те, «що паном звалось». Однак це — окремі сторінки багатостраждальної історії, а не весь її літопис. Духові людяності й культури, якщо говорити про ставлення до його ворогів, притаманна вбивча іронія, глузування, дотепне висміювання дуки, глитая, всіляких багатіїв. Заклик до сокири, що іноді лунав в Україні, — це крайній захід, спричинений не пануванням інстинктів над культурою загнаних у безвихідь, а соціальною політикою тих, які опинились в екстремальній ситуації, що загрожувала загибеллю нації. Гуманізм не сумісний з помстою, але він не передбачає і всепрощення, рабську покору, безпам'ятство. Саме таким він і постає в творах славетних українських художників, у філософських роздумах видатних мислителів України, у спадщині І. Котляревського, Т. Шевченка, Панаса Мирного, Лесі Українки.

Особливо виразно заявляє про себе і така риса української культури, як її багате на художні форми фольклорне підґрунтя. Кожний народ створив свій фольклор. Щоб не впасти в національну самозакоханість, не будемо стверджувати, що український фольклор якийсь особливий, надзвичайний, але не поминем можливості наголосити, що він надзвичайно *багатий*. За підрахунками дослідників, тільки ліричних пісень записано 150—200 тис. Це, до речі, наслідок дії і зовнішніх, і внутрішніх факторів розвитку культури. Відсутність державної підтримки, постійна заборона на національну мову і літературу, професійне мистецтво, відсутність друкованих видань змусили творчі сили нації шукати інших, переважно усних шляхів вираження і передачі своїх дум і почуттів. У найтяжчі часи соціального і духовного гніту, особливо до появи Т. Шевченка і плеяди видатних діячів української культури, народна творчість висувала своїх Шекспіра і Вольтера, Бетховена і Моцарта, зокрема в особі степових гомерів — кобзарів, хоча імена багатьох залишилися невідомими. Така діалектика розвитку духовної культури, коли заходи придушення її призводили до несподіваних позитивних, протилежних задумам гнобителів, наслідків.

Щодо впливу на народну творчість національного характеру, психологічних рис українців, то, напевно, вони ніде так повно і адекватно не відбилися, як у фольклорі.

На завершення розмови про національну самобутність куль-

тури зазначимо таке. Пишучи про неї, легко захопитись її красою і привабливістю та переоцінити національне за рахунок загальнолюдського. Всіляка крайність, абсолютизація національної специфіки української культури несумісні з науковою об'єктивністю. І акцентуючи властивий українцям гумор, співучасть, тонку чуттєвість, вразливість натури, любов до природи, що найповніше виступає у мистецтві, не слід вважати ці риси притаманними лише українцям. Адже все це зустрічаємо і в культурі інших народів, та в нашій ситуації йдеться про органічний неповторний сплав цих рис (так, наша самокритичність гумору з певною приправою смутку чи про вдатність виражати усі грані гумору у піснях тощо).

Становлення української нації супроводжувалось становленням її культури, ці процеси відбувались паралельно, взаємопроникливо. Так, зростання національної свідомості, соціально-класове розшарування, диференціація способу життя, виникнення різних політичних, ідеологічних та інших орієнтацій в середовищі єдиної нації викликали належні зміни, диференціацію, суперечності, збіги і розходження в колі національної культури.

Розвиток української культури, як це засвідчує наше дослідження, багатоплановий, багатовимірний і різнобічний. Вона зростала в кількісному і якісному аспектах, збагачувалась ідейно і формально, все різноманітнішими ставали її функції, арсенал понять і категорій, кількість аспектів і точок зіткнення до інших культур світу, ускладнювалась і диференціювалась структура. З плином часу поновлювалась загальнонаціональна мистецька скарбниця, історична спадщина, накопичені тисячоліттями духовні цінності як основа творчості народу відігравали все значнішу роль в прогресі культури. Якщо умовно поділити її на два головні шари — фольклорно-традиційний і професійний, що формується у пізні періоди становлення нації, то можна помітити, що ці складові культури посідали різні місця, мали своє значення на різних етапах культурної еволюції. Роль професійного пласта в процесі становлення нації зростала порівняно з фольклором, але в той же час останній залишався невичерпним ідейно-естетичним джерелом професійної культури.

Культура народу не постає одразу в усій повноті її складових. Навіть сягаючи вершин свого розвитку, вона не в усьому виступає симетричною єдністю своїх елементів, які залишаються на всіх етапах культурної еволюції однаково значущими. Окремі елементи представлені в ній у «знятому вираженні», як складові знакової системи, що позначали явища світогляду і психології первісних уявлень народу. Давно відійшов у минуле той синкретично-міфологічний шар у культурі, з якого виро-

стали пізніші її форми, але зразки пракультури моделі, символи присутні в українському фольклорі, в традиціях і звичаях українського народу. Це стосується зразків, образів і форм народної творчості пізніших періодів культурного розвитку. Роль цих елементів у сучасній культурі, здебільшого в художній, в способі мислення інша, але їх значення у визначенні національного колориту винятково важливе.

Як і у будь-якій культурі, в українській є давніші галузі (мова, мораль, релігія, фольклор) і новіші — театр, література, архітектура, наука і найновіші — сучасні засоби масової комунікації, окремі види і жанри мистецтва — кіно, відео, звукомюзика і т. д. Кожна культура прагне до гармонійного розвитку всіх своїх складових, бо нація виражає своє інтелектуальне багатство, різноманітність своїх почувань і естетичних уявлень, свій психологічний лад через усе багатство видів і жанрів, через посередництво безлічі культуротворчих засобів. Культура безмежна, бо необмежені і вічно мінливі потреби і інтереси людей у пізнанні, освоєнні і перстворенні світу. Тут бере початок потяг людини до духовної багатоманітності, естетичної завершеності, інтелектуальної глибини і наукової точності. Цей процес розвитку культури, яким би суперечливим він не був в умовах демократії (хай історично й обмеженої) і вільного розвитку нації, відбувається шляхом еволюції, яка не виключає періодів піднесення й спаду.

На жаль, українська культура, як це засвідчує її історія, мало знала сприятливих періодів через відсутність соціальної свободи для її творців і носіїв, що позначилось на рівні, якості і темпах розвитку в цілому і окремих галузях зокрема. Це перешкодило вільному прояву в ній тієї характерної закономірності еволюції культур, коли відносна нерівномірність розвитку її галузей через певний час змінюється відносною рівномірністю і гармонією.

На певних етапах історичного розвитку української культури на передній план висувались то її самодіяльно-фольклорні жанри, то література, то суспільно-політична, релігійно-філософська думка, то наука. Це обумовлювалось зміною соціально-економічних та духовних запитів суспільства, еволюцією культурних інтересів, поглядів та естетичних смаків. Але зміст, провідний напрям цих сфер не залишався незмінним. Так, є підстави твердити, що в філософії колись переважали ідеалістичні напрями, зумовлені як домінантою релігійного світогляду, так і невисоким рівнем розвитку природничих наук. Однак не завжди внутрішні закономірності еволюції визначали зміни в пріоритетах культури. Важливим фактором цього саме в українській культурі були зовнішні щодо неї моменти, наприклад, заборона української мови і літератури, відверта і

прихована русифікація тощо. У радянську добу в 60—80-ті роки провідну роль у культурі відігравали природничо-технічні науки, до певної міри відставало кіно й образотворчі види мистецтва, суспільні науки, право та політична культура.

Різкий крен у бік переважного розвитку техніки і природознавчих дисциплін в порівнянні з гуманітарними галузями — виразна прикмета розвитку культури у всіх країнах світу в наш час. Причин цьому багато і тут немає можливості їх розглядати. Підкреслимо лише те, що гострі соціальні і політичні конфлікти, холодна війна, гонка озброєнь, демографічний вибух стали в цьому визначальними. Культурна політика, яка ґрунтується на раціональних, вивірених наукою принципах управління культурою в демократичному суспільстві, може дещо усунути дисгармонію в розвитку однаково важливих для людства, його виживання як гуманітарної, так і науково-технічної культур.

Є істотна різниця між культурою незалежної нації і культурою нації колоніальної. Слід також розрізнити вільну культуру поневоленої нації (Сковорода, Шевченко, Леся Українка) і заангажовану культуру цієї ж нації (легіони кон'юнктурників у радянський період).

Чим відрізняється культура підлеглої від культури вільної нації? Така ж різниця є між мисленням, уявленнями і діями громадян вільної і колоніальної держав. І це помітно у всьому — в піснях, які співають люди, у фільмах, які вони переглядають, у їх моралі, суспільній думці, філософських ідеях, які поширюються в інтелектуальних колах, і т. п. Культура вільного суспільства спрямовується не партіями, не міністерствами і бюрократичними структурами, не цензурними заборонами, а найосвіченішими інтелектуальними центрами — творчими спілками, академіями, незалежною пресою і телебаченням, видатними лідерами науки, провідними митцями, які усі разом і кожний зокрема, всі, в чомусь спільно і кожний по-своєму, виражають назріваючі тенденції в духовному житті суспільства, дають імпульси народженню нового, висувують і обґрунтовують нові, творчі ідеї, нові парадигми, які узагальнюють акумульовані знання. Вони першими помічають ті явища, що зароджуються в культурі і спричиняють в ній зміни та життєдайні процеси, сприяють її оновленню. Вони — генератори ідей та першорухії духовних процесів.

Культура вільного демократичного суспільства в соціальному значенні доступна всім. В інтелектуальному значенні доступність її цінностей залежить від здатності індивіда їх засвоїти, від рівня його освіти, виховання, але йдеться про її відкритість, відсутність соціальних бар'єрів до пізнання її скарбів. Відомо, що партійна і державна еліта мала змогу дивитись усі закордонні фільми, для них перекладалась художня та інша література, до речі, все це

робилось приховано, з порушенням міжнародних конвенцій. Навіть в побуті (інтер'єри квартир, автомобілі, зарубіжна сантехніка і т. п.) вона відгороджувалась од громадян своєї держави.

Незалежна культура йде за логікою життя, піднесвільна — за примхами кон'юнктури; творці першої прагнуть визнання народу, творці другої — шукають схвалення і винагород влади. Незалежна культура сповідає свободу мислення і творчості, заангажована прислужує панівним верствам. Творці першої сповідають принципи, хай і різні, але незалежні, творці другої — принципово безпринципні; перша відкрита для істини і добра, друга — для них закрита; перша формує таланти і творить художні шедеври та дає великі наукові відкриття; друга — плодить посередність і культивує пустоцвіти. Вільна культура орієнтована на майбутнє, її спадщина переходить від покоління до покоління, кон'юнктурній суджене забуття, і плоди гинуть раніше їх творців.

Нарешті, у вільному суспільстві культура — не пасинок держави. Її матеріально підтримують з усіх джерел, які мають бажання її фінансувати. Усім державним, громадським та іншим інституціям і усім членам суспільства відкриті двері для її підтримки. Це гарантує вільний розвиток і оберігає культуру від переходу на комерсализацію, а це шлях втрати національної культури.

Однією з основних рис незалежної культури є її динамізм, вільне, ніким не стримуване змагання різних, часто протилежних за своїми цілями, ідейними спрямуваннями шкіл, течій, стилів, об'єднань, груп і т. д. За умов, коли їх незгоди, полеміка не виходять за рамки толерантності, це змагання винятково сприятливе, воно стимулює пошук кращого, досконалого, відшліфовує думку, поглиблює аргументацію. Боротьба за свою аудиторію, широку публіку, за увагу глядачів і читачів — могутній стимул для пошуку логічної ясності наукових ідей, естетичної вишуканості художніх форм, широти узагальнень і глибини філософських інтерпретацій. Від виручої духовної атмосфери вирає культура суспільства і саме суспільство.

Висвітлення розвитку української культури вимагало використання ряду основних положень наукової методології, зокрема:

*історичний підхід до культури*, який передбачає врахування своєрідності, якісної визначеності не лише ідейного змісту, але часто і форми культури на кожному історично значущому етапі її поступу. Тому українська культура Київської Русі не тотожна культурі XVII ст., а українська радянська культура якісно відмінна од усієї української культури дожовтневого періоду.

Розгляд культури в розгорнутому суспільно-історичному контексті виключає підхід до культури як до замкнутого

соціального організму, що формувалася лише на власному ґрунті і не знає взаємовпливів і запозичень. Українська культура оригінальна і національно своєрідна система, однак протягом всієї історії вона збагачувалася здобутками інших культур, засвоюючи з них ті цінності, які додавали щось нове до її власних набутків, не руйнували її цілісності, а зміцнювали її як стійку національну єдність;

науково-об'єктивну оцінку різних часто ідейно протилежних течій та напрямів в культурі, яка відкидає як крайнощі концепції єдиної надкласової національної культури, наскрізь демократичної за своїм характером, так і твердження про націоналістичну «зіпсованість» феодальної чи буржуазної культур, які ніби перекреслювали будь-яку їх цінність і позитивне значення; у створенні української культури, як, до речі, і культури будь-якого народу, брали участь всі класи, всі соціальні прошарки суспільства, що, звичайно, не виключає конкретно-історичної критичної оцінки цього вкладу;

тезу про нерівномірність розвитку духовної культури, про відсутність одночасного прогресу всіх її галузей і напрямів.

Дослідження історії розвитку духовної культури повинно включати принаймні три головні аспекти:

— ідейно-змістовий (еволюція світоглядної моделі народу, методи і стилі її відтворення даною культурою, розвиток уявлень про людину, її діяльність, ідеали, становлення і зміни в етичних поглядах та принципах естетичної свідомості суспільства тощо);

— інституціональний (дослідження установ, форм і засобів, що забезпечують відтворення та організацію культурного життя, його нормальне функціонування, спрямування його провідних процесів);

— структурний (історичні типи і форми культури та їх світоглядні орієнтації — первісна, феодальна, буржуазна і т. д.; їх суперечності та рушійні сили; складові культури (наука, мораль, релігія та інші види мистецтва, їх особливості, взаємодія).

Об'єктивне дослідження історії української культури прагне повноти її висвітлення. Багато чого ми ще не знаємо, ще не вивчили. На жаль, в минулому багато дослідників, вивчаючи українську культуру, обмежувались здебільшого протокольною оцінкою фактів, переліком імен та культурних цінностей, не даючи їм всебічної характеристики, не розкриваючи їх місця в контексті світової культури, їх ролі в розвитку інших культур. Підкреслювався благодіючий вплив на українську культуру культур інших народів, зворотний вплив вивчався куди менше або взагалі ігнорувався. Українська культура під пером цих авторів поставала збідненою, обезкровленою.

Здобувши незалежність, Україна зробила вибір на користь загальнолюдських цінностей — справжнього гуманізму, гармонізації відносин між колективом і особистістю, між державою і її громадянами, рівних можливостей людей, поліпшення якості життя, вирішення питань зайнятості й освіти, тобто створення умов для вільного розвитку особистості, прояву і підтримці в ній природного бажання творчості.





## ДО ВИТОКІВ: КУЛЬТУРА КИЇВСЬКОЇ РУСИ

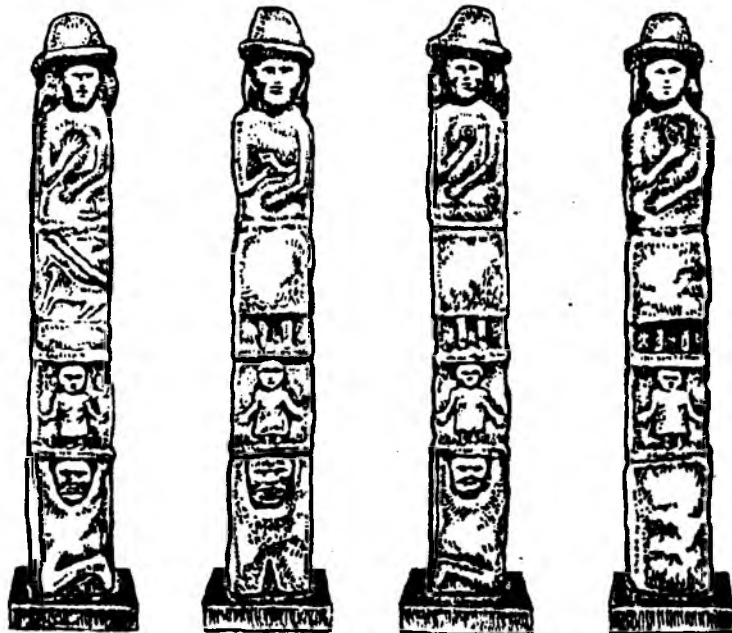
Культура Київської Русі (IX — XIII ст.) відзначалась поступальним безперервним розвитком. Багато її галузей — прикладне мистецтво, дерев'яна архітектура, народна творчість — мали глибокі вікові традиції. Мистецтво русичів являло собою не лише органічну потребу побуту, бажання оздобити багатоманітний світ речей, які оточували людину, але й відображало її світосприйняття, систему поглядів і смаків.

Феномен незвичайного злету культури Київської Русі пояснюють тісними її зв'язками з Візантією, Хазарією, країнами Центральної й Західної Європи. Їх вплив на культурний поступ Русі був справді значним, але не вирішальним. Щоб зерна інших культур, насамперед візантійської, могли дати рясний посів в новому середовищі, вони мали лягти в добре підготовлений ґрунт. Саме таким був «духовний ґрунт» східних слов'ян, який увібрав місцеві багатівкові традиції, збагачені культурами сусідніх народів.

Антропоморфні і зооморфні фібули Середнього Подніпров'я (VI — VII ст.), танцюючі чоловічки у вишитому одязі на срібних бляшках Мартинівського скарбу (VII — VIII ст.), різьба як оздоба ідола Святовита (VIII — IX ст.) із Збруча, зображення фантастичних звірів і птахів на окутті рогів тура (X ст.) із Чорної Могили у Чернігові мали певний сакральний зміст у системі язичницьких вірувань. Різні сцени на Збруцькому ідолі відображають уявлення східних слов'ян не лише про земний світ, а й про небесний та потойбічний. Як засвідчили археологічні дослідження І. П. Русанової і Б. О. Тимощука, Збруцький ідол стояв у центрі святилища на кам'яному п'єдесталі, який мав близько 8 м у діаметрі. Подібні «храми ідолівські» виявлені у Києві на Старокиївській горі, у Бакоті на Дністрі, на Житомирщині. Крім чотирилікого Збруцького ідола, відомі трилікі і однолікі, кам'яні і дерев'яні боги. Усі вони мають людську подобу, в багатьох модельовані голова, обличчя, кінцівки.

На керамічних вазах (IV ст.) черняхівської культури із сіл

Лепесівка і Ромашки відображена календарна символіка. Плоскі широкі вінчики лепесівських ваз поділені на 12 секторів-місяців, кожний з яких має свою орнаментальну символіку землеробського змісту. Ці посудини призначались для новорічних ворожінь та заклинань. У процесі дослідження виробів слов'янського і давньоруського художнього ремесла виявлено багато таких мистецьких традицій, які сягають корінням ще в скіфську епоху.



Збруцький ідол. X ст.

Відомий з віриний стиль, представлений предметами прикладного мистецтва з території України (VI — III ст. до н. е.), що склався під впливом культур Греції і Близького Сходу, помітно проступає в київських фібулах, змійовиках, браслетах-наручах, галицьких керамічних плитках, чернігівській різьбі по каменю.

Споріднений із давньоіранським і міфологічний світ східних слов'ян. Окремі східнослов'янські і давньоруські язичницькі боги близькі до іранських не лише функціонально чи зображувально, але й за фонетичним звучанням. *Сімаргл* з пантеону Володимира Святославича нагадує іранського бога *Сенмурва*. Ця подібність, напевне, з'явилася, в скіфську добу, яка характеризувалась тісними контактами місцевих праслов'янських й прийшлих іранських племен.

Важливим елементом культури народу є державність. Саме

вона виступає основним рушієм етнічної і культурної інтеграції населення. Перша держава східних слов'ян — Київська Русь, що склалася наприкінці VIII — IX ст. на основі спілки племен. Спочатку, як і в процесі подальшого розвитку, вона зазнавала впливу державного устрою Хозарського каганату та Візантії. Від них Русь запозичила окремі елементи державної структури й титулатури. Разом з тим слід мати на увазі, що державотворчий процес східних слов'ян мав власні глибинні традиції. На території України вони сягають VI — V ст. до н. е. Це грецькі міста-держави у Північному Причорномор'ї й скіфська держава з центром на Нижньому Дніпрі. Звичайно, було б помилкою проводити між двома різночасовими політичними структурами прямий генетичний зв'язок, як це іноді роблять; але було б також помилковим заперечувати будь-яку спадкоємність між ними. Незважаючи на те, що скіфська й антична державності становили стосовно корінного населення України явище *генетично зовнішнє*, у своєму розвитку вони органічно входили в його життя.

Вивчення слов'янських культур на межі першої половини I тис. н. е. (зарубинецької і черняхівської), формування яких відбувалося у тісній взаємодії з римською цивілізацією, свідчить, що ряд їхніх елементів відродилися і набули подальшого розвитку в період Київської Русі. Це висока культура плужного землеробства, керамічне та емалеве виробництво, традиції житлобудування.

Глибинна закоріненість традицій помітна також у народній творчості, літературі, музиці. Язичницькі пісні і танці, фольклор, весільні та поховальні обряди, епічні легенди та перекази справляли величезний вплив на розвиток давньоруської духовної культури, становили її невід'ємну складову частину. Відгомін язичницьких вірувань яскраво проступає в «Слові о полку Ігоревім» та інших літературних творах.

Археологічні та писемні джерела засвідчують, що стародавнє населення України не було етнічно й культурно однорідним упродовж тисячоліть. Міграції тоді стали звичним явищем, але вони ніколи не призводили до повної зміни населення. Значна його частина продовжувала жити на своїй предковичній території, особливо це стосується землеробів лісостепу. Не переривалась й історична пам'ять регіону, його культурний генофонд передавався в спадок новим поколінням.

Отже, в давньоруській культурі немає галузі, розвиток якої б не спирався на багатовікові, іноді тисячолітні традиції.

На етапі завершення формування державності Київської Русі її культура збагатилася новими елементами. Найважливішим серед них стала *писемність*, поширення якої в східнослов'янському світі значно передувало офіційному вве-

денню християнства. Археологічні джерела дають можливість визначити час опанування неупорядкованим письмом IX ст. Болгарський письменник початку X ст. Чорноризець Храбр писав, що слов'яни раніше «не имеху книгъ, но чрътами и резами чьтеху и гадаху, погани суще, крстивше же ся, римськими и грѣцькими письмены нуждахуся словенскоу речь безъ устроения... и тако бешу много лѣта». Пізніше слов'яни мали *дві* азбуки — глаголицю і кирилицю, одна з яких винайдена слов'янським просвітителем Кирилом. Більшість дослідників схиляється до думки, що це була *глаголиця*. Кирилиця, згідно з І. Срезневським і С. Георгієвим, виникла на ґрунті грецького уставу VI — VIII ст., доповненого слов'янськими літерами. В порівнянні з глаголичною азбукою кирилиця була простішою і доступнішою в написанні й набула поширення в Болгарії та на Русі.<sup>1</sup>

Раннє озайомлення на Русі з писемністю засвідчує літописне повідомлення про знахідку Кирилом у Корсуні (Херсонесі) Євангелія і Псалтиря, написаних «руськими письмены». Підтвердження цього — договори Русі з греками, один з екземплярів був складений слов'янською мовою. Договір 911 р. натякає на руський звичай писати духовні заповіді, а одна із статей договору 944 р. вимагала, щоб послі або купці, які прибували з Русі до Цареграда, мали при собі не золоті і срібні печатки, як практикувалось раніше, а спеціальні грамоти, підписані князем. Серед доказів раннього існування писемності на Русі стоїть і знахідка корчаги другої чверті X ст. з Гньоздовського кургану, на якій виявлено напис «гороужца» або «гороушна». Дослідники вважають, що це назва посудини для гірчиці або гірчичної олії.

Особливий інтерес становить так звана «софійська» абетка, виявлена С. О. Висоцьким на стіні Михайлівського вівтаря Софійського собору у Києві. Вона складалася із 27 літер: 23 — грецьких і 4 — слов'янських: *Б, Ж, Ш, Щ*. Найпростіше пояснення цієї знахідки — невдала спроба відтворити кириличний алфавіт (до такої думки схиляються деякі вчені) — не може вважатись коректним. Хоча графічно букви аналогічні кириличним, та це не кириличний алфавіт, який складався із 43 літер. Не може він вважатись і азбукою із 38 букв, про яку згадує Чорноризець Храбр.<sup>1</sup> На думку С. Висоцького, «софійська» азбука відображає один із перехідних етапів східнослов'янської писемності, коли до грецького алфавіту почали додавати букви для передачі фонетичних особливостей слов'янської мови.<sup>1</sup> Не виключено, що перед нами алфавіт, яким користувалися на Русі ще в часи Аскольда та Діра.

<sup>1</sup> Див.: Висоцький С. Азбука з Софійського собору у Києві та деякі питання походження кирилиці // Мовознавство 1974. № 4. С. 74—83.

Після офіційного введення християнства на Русі утверджується кирилична система письма. Нею написані всі відомі твори XI і наступних століть: «Остромирове євангеліє», «Ізборники Святослава» 1073 і 1076 рр., «Слово о законі і благодаті» митрополита Іларіона, «Мстиславове євангеліє», «Повість временних літ» та інші.

Згадані твори — не єдині пам'ятки, на підставі яких можна скласти уявлення про характер і рівень поширення писемності на Русі. Великий додатковий матеріал для цього дають археологічні розкопки, які виявляють численні вироби з написами. Це — шиферні прясла, керамічний та металевий посуд, ливарні формочки, плінфа. Зміст написів різний, але найчастіше вони засвідчують приналежність або ім'я господаря речі: «княжа», «Спасова», «княжо естъ», «Мстислава корчага», «Давыдова чара», «Гюрьгева», «Гаврило», «Молодило», «Янька въдала пряслень жирце» та ін. Іноді написи вказують на вміст посудини — «Ярополче вино», «Гороухца»; містять побажання — «Благодатнша плона корчага сия»; засвідчують ім'я майстрів — «Макосим», «Людота», «Костантин».

Розкопки в Новгороді та інших містах Північної та Північно-Східної Русі (Пскові, Старій Ладозі, Старій Руссі, Твері, Смоленську) виявляють «берестяні» грамоти, які датовані переважно XII — XIII і наступним століттями. Це листування жителів міст і їх сільськогосподарської округи з приводу різних господарських справ: купівля землі, лихварські угоди, боргов'язов'язання, духовні на випадок смерті, повідомлення про урожай тощо. Як свідчить аналіз «берестяних» грамот Новгороду, де їх виявлено вже близько 700, письмо відігравало помітну роль в житті не лише заможних, але й рядових міщан. Постає слушне запитання чи мав феномен «берестяних» грамот поширення в Південній Русі? Безперечно, мав. Так вважати дають підстави знахідки кістяних стилів у Києві, виявлення перших грамот у Звенигороді. Напевно, знайдуться вони і в інших південноруських містах, але сподіватися на масове їх поширення не доводиться.)

Своєрідною компенсацією «берестяних» грамот в Південній Русі є давньоруські написи XI — XIII ст., зроблені прихожанами і клирошанами на стінах культових споруд. Найбільше їх у Софійському соборі Києва. Виявлені і досліджені С. Висоцьким, вони значно поповнили коло писемних джерел про події давньоруської історії<sup>1</sup>. Запис 1032 р. про народження у Ярослава Мудрого сина Всеволода проливає додаткове світло на проблему раннього заснування і побудови Софії. Під 1054 р. повідомляється про смерть «царя нашего» Ярослава Мудрого.

Запис про мир на Желяні під Києвом представляє нам його учасників — великого київського князя Святополка Ізяславича, Володимира Мономаха — князя переяславського і Олега Святославича — князя Чернігово-Сіверської землі. Окремий великий напис сповіщає про продаж Боянної землі і внесення десятини до Софії. Не виключено, що ця купча стосується і легендарного співця Бояна, про якого згадує «Слово о полку Ігоревім». Покаянний напис на стіні Михайлівського собору Видубицького монастиря — «господи, помози рабу своєму Стефану, грешившему паче всѣх и дѣлом, и помышлением», — очевидно, пов'язаний з ігуменом Печерського монастиря, пізніше єпископом Володимира-Волинського Стефаном.)

Аналіз церковних графітів виявив, що їх авторами були представники усіх соціальних верств: ченці, попи, купці, княжі люди, прощенники, професійні писарі. Разом із «берестяними» грамотами і написами на ужиткових речах графіті засвідчують посить широке розповсюдження грамотності на Русі. Підприємства про освіту з часу введення християнства взяли на себе держава і церква. За князювання Володимира Святославича в Києві вже існує державна школа, в якій навчалися або, як пише літопис, «постигали учение книжное» діти «нарочитой чади» — найближчого оточення князя. «Учение книжное» — не просто грамотність, а пізнання усіх наук. Як вважав Б. Греков, дітей «нарочитой чади», тобто старших дружинників, князівської адміністрації, бояр, брали в школи не для того, щоб зробити з них паламарів і священників, а для того, щоб виростити з них освічених людей і державних діячів, здатних підтримувати спілкування з Візантією та іншими країнами<sup>1</sup>.

Школа для підготовки освіченого духовництва була відкрита Ярославом Володимировичем у Новгороді. «Повість временних літ» повідомляє, що Ярослав «прииде к Новугороду, собра от старост и поповых детей 300 учити книгам». У 1086 р., згідно з повідомленням літопису В. Татищева, дочка Всеволода Ярославича Янка заснувала при Андріївському монастирі школу для дівчат. «Собравши же младых девиц неколико, обучала писанию, також ремеслам, пению, швенюю и иным полезним знаниям». У 1968 р. на схилах Старокиївської гори вдалося виявити невелике шиферне прясло з чітким і грамотним написом «Янька въдала пряслень жирцѣ». Не виключено, що перед нами автограф Янки Всеволодівни, подарований одній із своїх учениць.

Крім державних та церковних шкіл, існувало й приватне навчання. Так, Феодосій Печерський здобував освіту в невели-

<sup>1</sup> Див.: *Высоцкий С.* Средневековые надписи Софии Киевской. К., 1976.

<sup>1</sup> Див.: *Греков Б.* Киевская Русь. М., 1953. С. 405.

кому місті Курську, де він вчився в «єдиного учителя» і, за словами літописця Нестора, досить швидко осягнув усі «грама-тикия».

Про існування школи в Софійському соборі Києва свідчать численні графіті, нанесені в різних частинах будівлі її учнями. Один із них увічнив своє ім'я: «Пищанъ писалъ в дяки ходилъ ученикомъ». Новгородський хлопчик Онфим лишив для нащадків свої школярські вправи на бересті.<sup>1</sup>

Продовженню і поглибленню освіти сприяли бібліотеки, які створювались при монастирях та церквах. Великими любителями книг були також давньоруські князі. Ярослав Мудрий заснував бібліотеку Софії Київської; його син Святослав наповнив книгами кліті своїх князівських палат; князь Миколай Святоша витрачав на книги всю свою казну і дарував їх Печерському монастирю. Великим книжником літописи називають волинського князя Володимира Васильовича (XIII ст.). Власні книжкові зібрання були також у деяких освічених ченців. Багато книг мав один із учнів Феодосія Печерського Григорій. Помітивши, що його книги почали красти, та щоб не вводити злодіїв у спокусу, Григорій передав частину свого зібрання «властелину града», іншу продав. Згодом він уклав нову бібліотеку.

На Русі було багато книгозбірень, але перша і найбільш значна утримувалась при Софії Київській. Заснування її у 1037 р. стало видатною подією в культурному житті Київської Русі і не випадково вона так детально схарактеризована у літописі. Складаючи похвалу Ярославу Мудрому за будівничу діяльність, поширення християнства, літопис особливо підкреслює його любов до книг. Він не тільки сам читав часто «в ноци и в дне», але й «собра писцѣ многы и перекладаша от Грекъ на словѣнское письмо. И списаша книги многи... положи в святѣй Софѣи церкви, юже созда самъ». Літописець, вважаючи Ярослава достойним продовжувачем справи свого батька, відзначає, що «Володимерь землю взора и умягчи, рекше крещеньем просвѣтивъ. Сей же насѣя книжными словесы сердца вѣрных люди и а мы пожинаемъ ученье приемлюще книжное».

За студійським монастирським статутом бібліотека перебувала у віданні спеціального брата-бібліотекаря. Братія згідно з його розпорядженням повинна була приходити у певний час для читання книг. Частина братчиків займалась їх переписуванням. Про «книжное строение» дуже добре розповідається в «Печерському патерику». Так, чернець Печерського монастиря Іларіон «бѣше бо книги хитрь писати, по вся дни и ноци писаше книги в кѣлии блаженного отца Феодосия». Сам же Феодосій, наспівуючи псалми, праяв нитки, необхідні для зшивання книг: «рукама прядушу волну». Літописець Никон «многажды же.

сѣдѣшу и дѣлаюшу книги... прядушу нити, иже на потребу такому дѣлу».

Найбільша книгописна майстерня, де сиділа велика кількість писарів, подібних печерському Іларіону, відома при Софії Київській. В ній працювали писарі як духовного звання, так і миряни. М. Розов, досліджуючи книги бібліотеки Софії Новгородської, встановив, що із понад 100 писарів, які залишили свої автографи на книгах, близько половини були писарями-ремісниками. За підрахунками вчених, книжковий фонд Київської Русі складав щонайменше 130—140 тис. томів. Крім Києва, центрами переписування книг були Новгород, Галич, Чернігів, Володимир-Волинський, Переяслав, Ростов, інші міста.

Настійна потреба у книгах сприяла виникненню на Русі своєї галузі ремесла, до якої було залучено багато людей. Крім книгописців і палітурників, над книгою трудилися редактори, перекладачі, художники, майстри пергаменту, ювеліри. Книга на Русі, як і в усій середньовічній Європі, коштувала досить дорого. Як свідчать візантійські джерела, за одну книгу в XI—XIII ст. можна було купити великий міський будинок або 12 га землі. Напевно, не меншою цінністю вважали книгу і в Київській Русі. Автор залишеного тексту до знаменитого «Мстиславового євангелія» (близько 1115 року), яке було переписане поповичем Олексою і майстром Жаденом, зауважив, що «Цену же євангелія сего един Бог ведає». Текст Нового завіту поданий у два стовпці красивим уставом на 213-ти аркушах, початкові (заглавні) рядки тексту оздоблені золотом, прикрашені великими буквами і художніми заставками. Крім того, книгу прикрашають чотири мініатюри Євангелістів. Якщо додати до цього дорогоцінний оклад із срібла, оздоблений золотими кіотцями із зображеннями святих, виконаними в техніці перегородчатої емалі, то зауваження згаданої приписки не видається перебільшенням, бо оклад «Мстиславового євангелія» частково виготовлявся у Царєграді, куди книгу возив княжий тіун Наслав, а завершувалась робота над ним у Києві.

Волинський князь Володимир Васильович придбав для спорудженої в місті Любомлі церкви молитовник за 8 гривен кун. Цих грошей вистачило б для купівлі отари овець в 40 голів.

Які книги зберігались у бібліотеках Києва, Чернігова, Переяслава, Галича, Володимира або вийшли із книгописних майстерень? Літописи підкреслюють їх церковний характер: ними повчалися «верные люди» і «наслаждалися ученьем божественным». Хто часто читає книги, той веде бесіду з Богом. Кожний, хто почитає пророчі настанови, євангельські і апостольські

<sup>1</sup> Памятники русской литературы XII—XIII веков. СПб, 1872. С. 29—32.

проповіді, життя святих отців, той велику користь має для душі.

Напевне, більшість перекладених книг були церковними. Необхідність в них пов'язана із запровадженням на Русі християнства. Одна за іншою виникали нові єпископії, засновувались монастирі, споруджувались приходські храми і навіть у найвіддаленіших землях Русі потрібні були «святі письмена». Але поряд з церковними перекладалась, безперечно, світська література, історичні, природничі, філософські твори, юридичні трактати, белетристика. Це, насамперед, «Хроніка Георгія Амартола», «Хроніка Георгія Сінкелла», «Історія іудейської війни» Йосифа Флавія, «Християнська топографія» Козьми Індікоплова, «Джерело знання» Іоанна Дамаскіна, «Повість про Акира Премудрого» тощо. Не пізніше XI ст. на Русь потрапив оригінальний твір болгарського екзарха Іоанна «Шестоднев», в якому подані тлумачення біблійних оповідей про шість днів створення світу. Серед перекладної літератури помітне місце на Русі посідав збірник «Бджола», перекладений з грецької мови на руську у XI — XIII ст. Витяги з нього знайдемо і в літописних творах. «Повість про Акира Премудрого», як вважають дослідники, перекладалась із сирійської мови на давньоруську. Ці факти підтверджують, що Київська Русь мала зв'язки з країнами Сходу, переймала східну мудрість і філософію. На наявність безпосередніх контактів Русі з Сирією вказує Печерський патерик, він повідомляє, що у початі князя Миколи Святоши перебував вчений, лікар «сирієць» або «сурянин»<sup>1</sup>.

У давньоруських школах і бібліотеках виховалось багато видатних літописців і літераторів, богословів і філософів, публіцистів. Імена деяких із них за умов, коли авторство не набуло ще свого поширення, дивом дійшли до нас. Літописці Никон Великий, Нестор, Сильвестр, митрополит-публіцист Іларіон, єпископ Кирило Туровський, митрополит-ідеаліст Клим Смолятич, Данило Заточник та інші. У «Посланні, написаному Климентом, митрополитом руським, Фомі пресвітеру» Клим Смолятич висловлює велику повагу до вчених людей Києва — «их же есть самовидец».

Одним з найвідоміших центрів культурного життя Київської Русі був Софійський собор у Києві — митрополича резиденція. Тут укладений перший давньоруський літописний звід 1037—1039 рр.; написано і проголошене митрополитом Іларіоном знамените «Слово о законі і благодаті», яке вражає глибиною національної свідомості і блиском ораторського хисту; розроблені основи першого збірника законів Київської Русі — «Руська правда»; створено «Ізборник Святослава» 1073 р.; написано

незвичайне за своєю ідеологічною спрямованістю «Послання митрополита Кліма Смолятича до пресвітера смоленського Фомі» і багато інших славетних творів. «Ізборник» 1073 р., переписаний із болгарського перекладу кінця IX — початку X ст., став першою руською енциклопедією, яка увібрала найширше коло питань, до того ж не тільки богословських та церковно-канонічних, але й з ботаніки, зоології, медицини, астрономії, граматики, поетики, філософії. «Ізборник» 1073 р. переконував читачів, що душа й тіло є дві субстанції, котрі в єднанні становлять сутність людини.

У галузі освіти на Русі роль Софії Київської важко переоцінити. Книги, які виходили із її стін, ставали основою для створення нових бібліотек, зокрема й великої бібліотеки Печерського монастиря, який з кінця XI ст. став найбільшим осередком культурного життя Київської Русі. Згодом у кожному єпископському місті, а також у великих монастирях, за прикладом Софії Київської, виникли свої книгописні майстерні, які вкупі з бібліотеками сприяли розвитку давньоруського літописання.

Це явище видатне не лише в культурному поступі Київської Русі, але й усієї середньовічної Європи. Академік XVIII ст. Г. Міллер, вражений широтою літописної інформації і рівнем її систематизації, писав, що Нестор і його наступники створили систему руської історії, яка настільки повна, що жодна інша нація не може похвалитись таким скарбом.

Літописання на Русі виникло рано. Б. Рибаків та інші дослідники відносять першопочатки історичної писемності до часів князя Аскольда, а саме до 60—80-х років IX ст. Виділяється так званий «Літопис Оскольда», сліди якого збереглися в Никонівському літописному зводі XVI ст. (Невдала спроба Брайчевського реконструювати літопис IX ст. за рахунок перенесення до нього інформації, яка стосується доби Володимира Святославича). Систематичне літописання за Аскольда ще не велось. Можемо говорити лише про поодинокі записи.

Більше є підстав відносити літописну традицію в X ст., на чому наполягали М. Тихомиров, Б. Рибаків, Л. Черепнін. Вважають, що це був історичний твір, який підводив підсумки діяльності Володимира Святославича і його попередників. Не виключено, що створювався він при десятиррочній церкві, а його автором був Анастас Корсунянин.

О. Шахматов виділив літописний звід 1039 р., написаний при Софійському соборі в Києві, що згодом одержав назву найдавнішого Київського зводу. Закінчувався він великою статтею, в якій вміщена похвала будівничим і просвітителям та великому Ярославу Мудрому.

У 70—80-х роках XI ст. літописання переноситься до Деся-

<sup>1</sup> Див.: Патерик Киевского Печерского монастыря. СПб, 1911. С. 83.

тинної церкви, а також Києво-Печерського монастиря, де в 1078 р. створюється ігуменом Никоном самостійний літописний звід. Никон виступав не тільки редактором матеріалів, зібраних до нього, а й автором основного тексту літопису з 1039 по 1078 рік. Ще один літописний звід XI ст. (1095) пов'язують з діяльністю ігумена Києво-Печерського монастиря Іоанна. В ньому виразно прозвучав заклик до єднання князів для боротьби з половцями.

На початку XII ст. в Києво-Печерському монастирі створюється літописний звід, названий його автором Нестором «Повістю временних літ». Дослідники однотайно вважають «Повість...» видатною історико-літературною пам'яткою, вона увібрала не лише весь досвід історичної писемності попереднього часу, а й піднеслася до рівня європейської думки, традицій візантійської культури. У вступі до «Повісті...» Нестор розгорнув широку картину світової історії, показав місце слов'ян і Київської Русі в системі тогочасного світу, ствердив прогресивну філософську ідею взаємозв'язку і взаємообумовленості історії всіх народів, рішуче засудив міжкнязівські усобиці. Вражає широка ерудиція Нестора. Він постійно звертається не тільки до Біблії, а й до численних візантійських хронік. Помітний вплив на Нестора справила візантійська хроніка X ст. Георгія Амартола.

«Повість временних літ» доведена Нестором до 1110 р.; за Мономаха-Мстислава двічі редагувалася — у 1116 р. ігуменом Видубицького монастиря Сильвестром; у 1118 р. — Мстиславом Володимировичем або його послідовником, завдяки чому в ній з'явилася норманська концепція давньоруської історії, що суперечила реальним подіям. «Повість...» стала основою майже усіх давньоруських літописів, найкраще збереглася в двох літописних списках — Лаврентіївському (1377) та Іпатіївському (поч. XV ст.). Останній складається також із Київського (1200) і Галицько-Волинського (кінець XIII ст.) літописних зводів. Київський звід уклав ігумен Видубицького монастиря Мойсей, літописець великого київського князя Рюрика Ростиславича, Галицький — книжник Тимофій і його послідовники.

Крім Києва літописання процвітало в Новгороді, Чернігові, Переяславі, Галичі, Холмі, Володимирі-Волинському, Володимирі на Клязьмі, Ростові та інших містах Русі. В XII — XIII ст. поряд з традиційними з'являються нові форми історичних творів: сказання, сімейні та родові хроніки, військові повісті, життєписи князів. Характерною особливістю літописання доби феодальної роздрібності є його вузькоземельна прив'язаність. Обшири удільних літописців обмежувалися переважно територією свого князівства. Виняток — київське літописання, яке і в цей час зберігало загальнооруський характер.

Вивчення хронології літописів дає підстави твердити, що

вона ґрунтувалася переважно на «константинопольській» ері, яка час від «створення світу» до «різдва Христового» визначала 5508 р. Окремі статті датуються «олександрійською» або «антіохійською» ерою, що становила 5500 р. Різними були і стилі літочислення, тобто визначення початку року. В більшості літописних зводів користувалися двома стилями — березневим та ультраберезневим, який був на один рік старший. Зустрічається, хоча й рідко, ще вересневий грецький стиль літочислення.

Поряд з історичною писемністю на Русі набула поширення й розвивалася оригінальна література: агіографічна, філософсько-публіцистична, художня. Природне підґрунтя її — усна народна творчість: епічні й ліричні пісні, перекази, легенди, заговори і заклинання. Особливе місце посідали тут пісні-билини, в яких історія народу відтворена досить поетично й натхненно. Відомі билини Київського і Новгородського циклів. В них оспівуються богатирі Ілля Муромець, Добриня Никитич, Альоша Попович, селянин-орач Микула Селянинович — безкорисливі захисники Руської землі, «вдов и сирот». Найпоширеніші твори — «Ілля Муромець та Соловей-розбійник», «Ілля Муромець й ідолице», «Добриня й Змій», «Добриня Никитич та Альоша Попович» тощо.

Оригінальна літературна творчість XI—XIII ст. представлена невеликою кількістю творів, більшість з яких не дійшла до нас. Але й за збереженими пам'ятками, кожна з яких — шедевр давньоруської літератури, можна зробити висновок про високий рівень письменства Київської Русі.

Глибоке враження на читача справляло «Слово о законі і благодаті» митрополита Іларіона. Проголошене близько 1050 р. в Софії Київській, воно стало своєрідним маніфестом самосвідомлення руського народу, перед яким відкривалось велике майбутнє. За Іларіоном, київські князі «не въ худѣбо и невѣдомѣ земли владѣчствоваша, но въ Русьскѣяже вѣдома и слышима есть всѣми четырьми конци земли»<sup>1</sup>. Оглядаючи християнські діяння княгині Ольги і Володимира Святославича, він порівнює їх з візантійським імператором Константином Великим і його матір'ю Оленою. Ярослав Мудрий, за славетним оратором, став наступником батька, будівничим великого міста і знаменитого храму. «Слово...» завершується звертанням до Ярослава Мудрого, який, як Соломон після Давида, «великий дом Божий святой Божьей премудрости создал на святость и на освящение твоему городу, который украсил всякой красотой».

Своєрідною відповіддю на запити давньоруського життя дру-

<sup>1</sup> Розов Н. Синодальный список сочинений Илариона — русского писателя XI в. // *Slavia. casopis pro Slovanskou filologii*. 1963. roc. 32. Ses. 2 S. 164.

гої половини XI ст. був «Ізборник Святослава» 1076 р. Велике місце в ньому посідає повчання про те, «яко подобаєть человеку быти», тобто якими правилами необхідно керуватись людині в житті. Вперше в давньоруській суспільній думці визначається наявність суперечностей в реальному житті. Невелика кількість багатих розкошує, тоді як «большая часть мира сего в ништете есть». При цьому праведні і бідні живуть мало, а багаті «многия лета». «Ізборник» 1076 р. закликає і багатих, і бідних до загальної любові і взаємного всепрощення.

Видатним публіцистом вважають великого князя Володимира Мономаха, перу якого належить відоме «Повчання...» дітям. Головна його ідея — дума за долю Русі, яку роздирали міжкнязівські чвари; заклик піклуватися про свою рідну землю та її мешканців. Князь не повинен покладатись на своїх безпосередніх підданих, на тіунів та отроків, він мусить сам стежити за всім, у поході перевіряти сторожу, не дозволяти дружинникам розоряти села й житниці. Князь мусить знати іноземні мови, як його батько Всеволод, який, «дома сидя, знал пять языков, в том ведь честь от людей из иных земель». «Повчання...» закінчується спогадами Володимира Мономаха, що фактично є першим зразком давньоруської мемуарної літератури.

Виходець з чернігівської землі ігумен Данило на початку XII ст. відвідав «святі місця» Палестини, прожив там два роки і все побачене детально описав у творі «Хождения Данила». Вважається, що цей твір — кращий не лише в давньоруській, але й у європейській середньовічній літературі, де подається опис географічних, політичних і природничих свідчень про Палестину. Мета паломника Данила полягала в тому, щоб «не ложно, но истине, яко видех, тако и написах о месте святых». Його подорожні нотатки нагадують довідник, викладений доступною мовою без всіляких повчань і ораторських вправ. Зроблено це свідомо, з огляду на широкого читача. «Аз написах не хитро, но просто», — зауважив Данило. Певно, ця простота, а ще ідея руського патріотизму спричинились до значної популярності твору і його поширення на Русі.

Серед церковної літератури виділяється «Чтение о жизни и погублении... Бориса и Глѣба» Нестора Печерського — розповідь про життя і смерть молодших Ярославичів. Борис і Гліб прийняли смерть з мученицькою покірністю і тим самим, на думку Нестора, прихильника принципу старшинства на Русі, явили собою приклад християнської смиренності, гідний наслідування.

Митрополит Клим Смолятич, відрекomenдований літописцем як філософ і книжник, яких до того не було на Русі, у «Послани

У тексті «Ізборника» багато розкішних заставок, заглавних букв, виконаних золотом та фарбами. На берегах книги — знаки зодіака: Діва, Стрілець, Рак, Єдинорог тощо.

Аналогією до групового портрета сім'ї Святослава є мініатюри із «Трійського псалтиря» (1078—1087), написаного в кінці X ст. для трійського архієпископа Егберга. Пізніше книга перейшла у власність Гертруди — дружини великого князя Ізяслава Ярославича. Псалтир доповнений кількома вихідними мініатюрами. На одній із них — портрет сина Ізяслава і Гертруди — Ярополка та його дружини Ірини, а також самої Гертруди, яка припала до стопи св. Петра. Високою майстерністю відзначаються мініатюри «Різдво Христове», «Розп'яття», «Христос на троні», «Богоматір на троні».

«Юрієве евангеліє» в порівнянні з «Остромировим» і «Мстиславовим» скромніше, стриманіше. Написане у 1120—1128 рр. для Новгородського Юрієвого монастиря Федором «Угринцем», прикрашене 65 заглавними буквами та заставками, виконаними з неабиякою фантазією та майстерністю. Ініціали намальовані у формі людей, фантастичних звірів, птахів, а плетиво рослинного орнаменту повторює сюжети на київських браслетах-наручах, чернігівських кам'яних рельєфах тощо.

Чудовою пам'яткою мистецтва «книжного строенія» є Радзивілівський літопис, оздоблений 618-ма кольоровими мініатюрами, виготовленими у XV ст. з давньоруських оригіналів кінця XII — початку XIII ст. Як вважає Б. Рибаків, який здійснив зіставлення мініатюр з текстом літопису, багато з них пов'язані не тільки з Володимирським лицевим зводом 1212 р., але й рядом Київських лицьових літописів. Дякуючи пензлю невідомих художників, котрі володіли лаконічною і об'ємною мовою символів, ми маємо можливість зазирнути в історичну дійсність X — XIII ст. Південноруським художникам належать мініатюри «Хлудівського псалтиря», «Хроніки Георгія Амартола», «Добрилового евангелія».)

Науково-природничі уявлення в Київській Русі, як в інших країнах середньовічної Європи, перебували під впливом «Шестоднева» Іоанна, ексарха болгарського, а також трактатів Козьма Індикоплова. На думку останнього, земля — це чотирикутник, який омивається з усіх сторін океаном, а всередині має два моря — Середземне і Каспійське й дві затоки — Перську й Аравійську. За океаном — теж земля, оточена стіною, що переходить в небосхил. Звичайно, це фантастична будова землі і неба. Із географічного опису в «Повісті временних літ» можна зробити висновок, що Нестор землю уявляв по-іншому. Говорячи про спадщину трьох синів легендарного Ноя, він перерахував майже всі країни Європи, Азії та Північної Африки, їх моря, острови. В детальному описі шляху «із Варяг в Греки»

він підкреслює, що із Варязького моря можна припливти до Риму, а від Риму в Понтійське (Чорне) море, в яке впадає річка Дніпро, котра системою річок та озер пов'язана з тим же Варязьким морем.

Широка виробнича діяльність, розвиток ковальського, ювелірного, склоробного, керамічного та інших ремесел зумовили освоєння знань в галузі фізичних і хімічних властивостей матеріалів. Торгівля, монументальне будівництво, літочислення сприяли розвитку математичних та астрономічних наук. Згідно з дослідженнями Ю. Афанасьєва і Б. Рибаківа, на Русі була відома формула обчислення площі кола.

Певних успіхів досягли народна медицина, лікарське ремесло. В Печерському патерику розповідається про двох київських «лічців»-професіоналів кінця XI — XII ст. — Агапіта і Вірменина, які користувались великою популярністю серед людей Києва. Застосовували на Русі і хірургічне лікування. Про це, можливо, промовляють знахідки медичного інструментарію, зокрема пінцетів та ножів. З літопису ми дізнаємося, що київському князю Святославу Ярославичу видаляли пухлину — «рѣзанье желе», щоправда, операція не вдалася.

Важливий елемент давньоруської духовної культури — музика. Вона була поруч з людиною від її народження до самої смерті. На Русі великого поширення набули обрядові пісні, танці, скомороші ігри, гусярські розспіви. Ми вже згадували славетного Бояна, який жив при дворі Святослава Ярославича і вихваляв діяння князів; «Славутним певцем» називає галичанина Мітуса літопис під 1241 р. Скоморохи-затійники — професійні актори і музиканти. Вони виступали при княжих дворах, на міських площах, велелюдних святкових зібраннях. Про розвиток музично-театрального мистецтва Русі розповідають фрески Софії Київської. На одній із них зображено оркестр із семи виконавців, які виграють на флейті, трубі, лютнях, гусях, органі. Деякі дослідники вважають, що тут представлений візантійський інструментальний ансамбль; Є підстави говорити про візантійський характер іконографії музикантів, що ж до самих інструментів, то тут можна посперечатися. Адже подібні за формою музичні інструменти побачимо на мініатюрах Радзивілівського літопису, на срібній чаші XII ст. із Чернігова, київських пластинчастих браслетах-наручах із Києва. В розповіді Печерського патерика про слокуси Ісаакія мовиться, що біси «ударіша в сопѣли, в гусли и в бубны и начаша имъ играти»<sup>1</sup>. Великим любителем музики і театралізованих дійств був Святослав Ярославич, при дворі якого, крім вже згаданого співця Бояна, напевно, була труппа музикантів і скоморохів. Про це ми

довідуємось із «Житія Феодосія Печерського». Коли печерський старець увійшов до храму, то перед ним постала картина театрального дійства: «И се видѣ многыя играюща прѣдъ нимъ: овы гуслиныя гласы испушающе, другыя же гласы поюще, и инѣмъ замарыныя писки гласяще, тако всѣмъ играюще, и веселяще, яко же обычаи естъ прѣдъ князьмъ»<sup>1</sup>. Жили музики і скоморохи й при дворі Святополка Окаянного. Літописець, засудивши князя за вбивство братів Бориса і Гліба, зауважує: «Лють бо граду тому, в немъ же князь унь, любя вино пити съ гуслими и с младыми свѣтныкы»<sup>1</sup>.

У «Слові о багаче і Лазаре» (XII) йдеться про гульбище багатіїв — «жития обнощная» — супроводжувались «весельем многим», з «гуслими и свирельми», «воплями и песнями». Скомороші танці та ігри, що беруть початок з язичницької доби, мали величезне поширення на Русі, хоча і засуджувалися руською православною церквою. У повчаннях і проповідях вони називаються «поганськими», або «сатанинськими», обрядами. Музичні інструменти — гудки, гусли, сопілки — знаходять під час археологічних розкопок, зокрема в Новгороді. В Києві під час розкопів виявлені костяні кастаньети.

Із введенням християнства на Русі поширився хоровий спів — одно- і багатоголосий. Наші пращури знали нотну систему, так звану крюкову та кондокарну нотації, що засвідчує високий рівень розвитку давньоруської музичної культури.

Архітектура Міст і сіл Київської Русі представлена насамперед дерев'яними спорудами. Археологічні дослідження Києва, Новгорода, Старої Ладоги, Пскова, Звенигорода, інших давньоруських міст виявили численні залишки зрубних будівель, а також різні конструктивні деталі — карнизи, наличники, коньки, колонки, одвірки тощо. Вони свідчать про багатий архітектурний декор жител давніх русичів (X — XIII ст.). Окремі з них — справжні шедеври народної архітектури. Такими, очевидно, були будинки заможних верств населення, які згадані в писемних джерелах під назвою «хороми». Останні склались із кількох зрубів, які утворювали цілісний комплекс приміщень — «сіни», «істба», «кліть». У великих містах князівсько-боярські і купецькі «хороми» мали два і більше поверхи. На верхніх розміщувалися «сіни», які, згідно з описом літописної статті 983 р., становили собою галерею на стовпах, а також «тереми». Житло бідноти — однокамерні будинки площею до 20 м<sup>2</sup>. На півдні Русі вони зводились, переважно, за допомогою каркасно-стовпової конструкції, що обмазувалась глиною і білилась подібно до української хати.

<sup>1</sup> Изборник: Сборник произведений литературы Древней Руси. М., 1969. С. 132.

<sup>1</sup> ПСРЛ. Т. 1. Стб. 140.

<sup>1</sup> Памятники русской литературы XII — XIII вв. СПб., 1877.



Із дерева зводились укріплення давньоруських міст — кліті, заборол, башти, а також церкви. Літописи не часто згадують про будівництво дерев'яних храмів, але в архітектурному силуеті міст і сіл вони посідали чільне місце. Свідчення літопису про 600 київських храмів, які знищені пожежею 1124 р., підтверджують це. Дерев'яними були, зокрема, перші Софійські собори у Києві і Новгороді, церкви часів Володимира Святославича, що споруджувались на зруйнованих язичницьких капищах. Усі сільські храми також будувались із дерева. Традиційна дерев'яна архітектура згодом втратила в Київській Русі свою престижність. Вихід держави на міжнародну арену, контакти з візантійською культурою, а потім і впровадження християнства обумовили виникнення монументальної кам'яної архітектури. Саме з нею київські князі асоціювали державну могутність країни, а також власну велич. Вони прагнули жити в палацах не гірших, ніж візантійські імператори, а Київ прикрасити храмами, які б не поступалися царградським.

У питанні появи в Києві і на Русі зокрема монументального зодчества існує своєрідний стереотип, за яким його історію ведуть від християнства та будівництва першої кам'яної споруди — Десятинної церкви (989—996). Аналіз літописних даних про палаці княгині Ольги, а також відкриття монументальної ротондоподібної будівлі в центрі найдавнішого київського дитинця, що старша за Десятинну церкву принаймні на 50 років, суттєво коригує цю усталену думку. Факти доводять, що Київська Русь ще до офіційної християнізації перебувала на такому рівні розвитку, який дозволяв їй переймати архітектурні впливи сусідів. В кінці X — початку XI ст. для зведення кам'яних споруд на Русі склалися необхідні умови. Йдеться, зокрема, про високий технічний рівень давньоруського ремесла, його зростлу спеціалізацію. Давньоруські майстри виявились вдатними учнями і порівняно швидко оволоділи новими професіями, пов'язаними з монументальним будівництвом.

Перші кам'яні будівлі на Русі з'явилися під орудою візантійських зодчих. Масштабні роботи щодо створення ансамблю монументальних споруд князівського центру в Києві розгорнулись в кінці X — початку XI ст. За негривалий час були побудовані два палаці (розмірами 45×11 м) з видовженими фасадними галереями. Матеріали розкопок, а також мініатюри Радзивілівського літопису засвідчують, що київські князівські палаці були двоповерхові, з аркадами і службовими приміщеннями на нижньому поверсі і житловими на верхньому. Центральна і, можливо, бокові частини будівель завершувались високими баштами з чотирикутними дахами, вкритими черепицею. Разом з теремами часів княгині Ольги палаці стали окрасою міського центру Києва.

Центральною будівлею ансамблю «міста Володимира» була Десятинна церква. Вона належала до хрестокупольних візантійських храмів; стіни — з каменю та плинфи, внутрішній простір перекривався зводами у формі хреста, над яким підносився небозвід, що підтримувався підпружними арками, опертими на чотири центральні стовпи; зі сходу мала напівкруглі виступи-вітарі. Триніфне ядро оточене галереями, поділеними на кілька приміщень. Із західної сторони підносились дві башти, які у ансамблі з багатоглавим завершенням надавали Десятинній церкві особливої урочистості. Сприяв цьому і рельєф, на якому спорудили храм, — Старокиївська гора. Кам'яниця високо підносилась над дерев'яними кварталами і зрубними валами Київського дитинця, її бані добре проглядалися не тільки з Подолу, але й Задніпров'я.

Після завершення будівництва, згідно з літописом, церква була прикрашена іконами, дорогоцінним посудом, хрестами, які Володимир вивіз із Херсонеса і спадкував як посаг за принцесою Анною.<sup>1</sup> Підлога була викладена майоліковими плитами та мозаїкою, стіни розписані фресками і прикрашені мозаїчними панно. Крім того, в інтер'єрі храму широко використовувались кам'яні архітектурні деталі, мармурові колони, шиферні різні плити, карнизи. В оздобі Десятинної церкви було багато мармуру, що дало підстави сучасникам називати її «мраморяною». Згідно з літописом, Десятинний храм будували грецькі майстри. Володимир «помысли создать церковь пресвятыя Богородица и послав приведе мастеры отъ Грек». Ю. Асеев вважає, що вони походили з візантійської провінції. Зразком для київського храму стала Фароська церква Богородиці Великого палацу в Константинополі<sup>1</sup>.

Урочисто-святкова архітектура церковної споруди вражала прихожан, ще язичників, зачаровувала їхні душі. Перший кам'яний храм Київської Русі став останнім оплотом героїчних захисників Києва в грудневі дні 1240 р. Літописець повідомив, що через велику кількість киян, які зібралися на хорах, обвалилося склепіння, поховавши усіх, хто шукав порятунку від татар. Зруйнували загарбники храм за допомогою стінобитної машини.

Новий етап розвитку монументальної архітектури на Русі репрезентують будівлі «міста Ярослава» у Києві. В цю добу давньоруське зодчество набуває чітких національних рис. Це засвідчує такий шедевр архітектури першої половини XI ст., як Софійський собор (1037). Величні і гармонійні архітектурні форми, пишне внутрішнє спорядження храму захоплювали сучасників. Митрополит Іларіон — свідок спорудження собору — писав:

<sup>1</sup> Див.: Колюч А. Древнерусское зодчество конца X — начала XII вв. М., 1987. С. 176.

«Церква дивна и славна всѣмъ округнимъ странамъ, яко же ина не обряцется въ всемъ полунощи земнѣмъ отъ вѣстока до запада»<sup>1</sup>. Враження, яке справляє собор на людину сьогодні, досить точно висловив Б. Греков: «Переступивши поріг Софії, ви одразу потрапляєте в атмосферу її грандіозності і блиску. Величні розміри внутрішнього простору, строгі пропорції, розкішні мозаїки і фрески підкорюють вас своєю досконалістю, перш ніж ви встигнете роздивитись усі деталі і зрозуміти все те, що хотіли сказати творці цього найбільшого витвору архітектури і живопису»<sup>2</sup>.

Видатна пам'ятка світового зодчества Софія Київська давно вже стала об'єктом дослідження істориків, археологів, мистецтвознавців, істориків архітектури, епіграфістів. Кожне нове видання про цю пам'ятку зацікавлює не тільки спеціалістів, але й широку громадськість. Під час розкопок в храмі, реставрації фресок, розшифровки написів, вивчення композиції зображень дослідники відкривають багато таємниць. А скільки приховано ще!

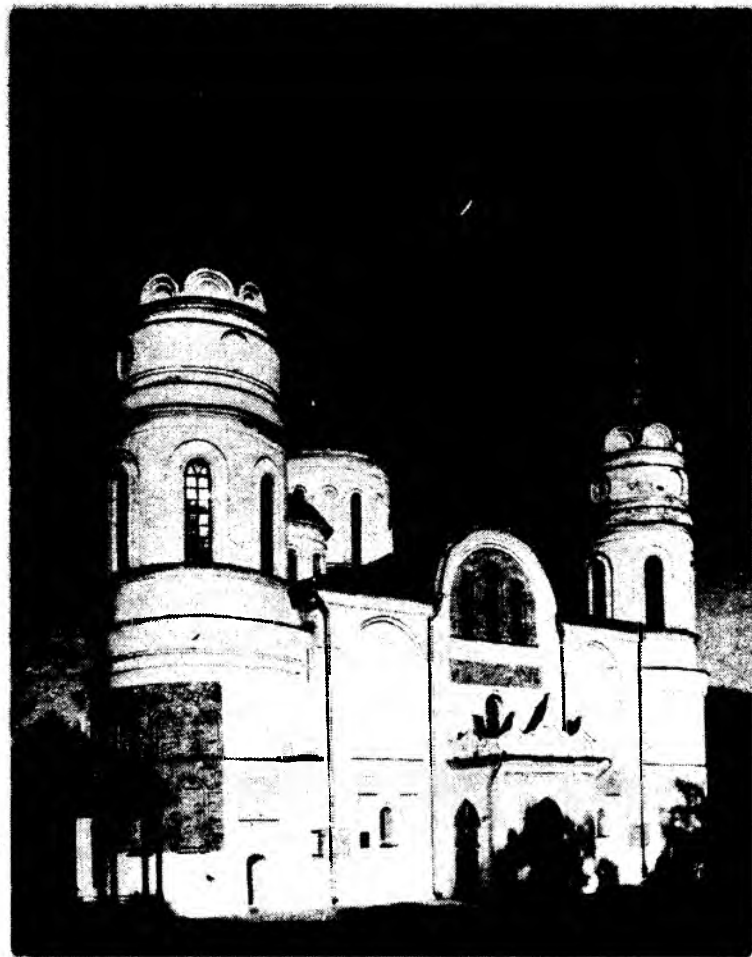
Софія Київська — величезна п'ятинефна хрестовокупольна споруда з 13-ма банями, оточена з північної, західної та південної сторони двома рядами відкритих галерей. Із заходу, між зовнішніми галереями до собору були прибудовані дві башти, широкі гвинтові сходи підносили на церковні хори або «полаті».)

Архітектура собору урочисто-святкова, в екстер'єрі це підкреслювалось ритмом різномасштабних елементів — від аркад відкритих галерей до високої центральної бані, яка вінчала пірамідальну композицію будівлі, в інтер'єрі — об'ємно-просторовим вирішенням. Напівзатемнені бокові анфілади першого ярусу немов би переростали у високі двоповерхові аркади центральної частини храму, над якими розкривався підкупольний простір, яскраво освітлений 12-ма вікнами барабана.

В архітектурно-художньому ансамблі Софії особливу роль відігравало внутрішнє опорядження. Різноманіття мозаїк, фресок, що вкривали стіни, стовпи, арки, висотний простір, відкоси віконних проїм — все це вражало пишнотою, дивними образами, до того ж не тільки релігійними, але й світськими. На південній і північній стінах центрального нефу розміщене було зображення родини Ярослава Мудрого, на західній (що впала) — портрет самого засновника храму. У баштах зображені сцени полювання, приборкання диких коней, дійства скоморохів, музикантів, танцюристів. Особливим інтересом користуються фрески світського змісту, які розповідають про візит княгині Ольги до Константинополя, прийом її візантійським

<sup>1</sup> Див.: Розов Н. Синодальный список сочинений Илариона — русского писателя XI в. С. 168.

<sup>2</sup> Див.: Греков Б. Киевская Русь. С. 373.



Спаський собор у Чернігові. Бл. 1036 р.

імператором, відвідини іподрому тощо<sup>1</sup>. Довкола Софії Київської на честь святих патронів Ярослава і його дружини Інгігерди були засновані монастирі з храмами Георгія та Ірини. Розкопки довели, що конструктивно вони нагадували зведений собор, але мали менші розміри. В їх опорядженні широко

<sup>1</sup> Див.: Высоцкий С. Светские фрески Софийского собора в Киеве. К., 1989. С. 164—200.

застосовували мозаїку, фресковий живопис, різьблений камінь, майоликову плитку.

Крім Києва, монументальне будівництво першої половини XI ст. проводилося й в інших містах Київської Русі. У Полоцьку і Новгороді, за прикладом Софії Київської, зводяться одноіменні собори (1045—1050). У Чернігові, за велінням брата Ярослава Мудрого Мстислава розгорнулось будівництво єпископського



Михайлівський Золотоверхий собор у Києві. 1108 р.

Спаського собору, архітектурою спорідненого з Десятинною церквою. Він становив величну тринефну восьмистовпну споруду, увінчану п'ятьма банями. До північно-західного кута приставала башта, яка нагадувала Софійські, з протилежного — розташовувалась хрещальня. Центральний неф храму був відокремлений од бокових двоярусними аркадами на мармурових колонах з капітелями іонійського ордера. Відсутність галерей надає споруді видовжених пропорцій у напрямі схід-захід. Хрещата форма внутрішніх стовпів, не характерна для візантійського зодчества, в майбутньому стане типовим елементом давньоруської та української архітектури. Інтер'єр Спаського собору розписаний фресками, фасади оздоблені орнаментом, викладеним із плінфи.

У другій половині XI ст. культове будівництво набуває поширення в багатьох давньоруських містах. В цей час засновуються монастирі й саме в них зводяться нові кам'яні храми. У Києві це собори Дмитрівського (пізніше Михайлівського Золотоверхого), Михайлівського Видубицького, Печерського,

Кловського монастирів. Був вироблений новий тип монастирського храму, який став типовим згодом для всієї Русі XII ст. Першим його взірцем був Успенський храм Печерського монастиря (1078) — хрестовобанна, шестистовпна тринефна споруда увінчана однією банею. Зі сходу нефи завершувалися гранчастими апсидами, на заході був притвор, над яким розташовувалися хори. Інтер'єр храму прикрашали фрески і мозаїки,



Успенський собор Києво-Печерського монастиря. XI ст.

різьблені плити, фасад декоровано неглибокими нішами. За записами у Печерському патерику Успенський собор будували грецькі майстри. Його надзвичайна популярність на Русі спричинилася до того, що за його подобою почали зводити храми і в інших містах. Так, Володимир Мономах побудував аналогічний храм у Ростові: «вземъ мѣру божественная тоя церкви Печерской, всѣмъ подобиемъ създа церкви въ градѣ Ростовѣ»<sup>1</sup>. У Києві близький до

<sup>1</sup> Памятники русской литературы XII — XIII вв. СПб., 1872. С. 122.

Успенського за архітектурою Михайлівський Золотоверхий храм (1108). Його фасади були розчленовані пілястрами, прикрашеними меандровими фризами. Декор внутрішньої частини складався з мозаїк та фресок, різьблених плит шиферу. Із новацій слід відзначити оригінальний метод зведення башти із сходами на другий поверх. Вона майже повністю вписана в західний притвор храму.

Масштабне монументальне будівництво в останніх десятиліттях XI ст. розгорнулось на Переяславщині. За свідченням літопису, у Переяславі близько 1089 р. споруджено єпископський двір. Архітектурною його домікантою став Михайлівський храм, оздоблений мозаїками і фресками, ма-йоліковою плиткою. Поруч стояв єпископський палац, інтер'єр якого не поступався своєю пишнотою. Крім мозаїк і фресок, в його опорядженні широко застосовували мармур, інкрустовані шиферні плити. Двір оточувала кам'яна стіна, в ній були в'їзні ворота з надбрамною церквою св. Федора. Захоплення літописця викликала споруда, яку він називає «строенье банное камено», але вона і досі лишається загадкою для дослідників.

Вплив київського архітектурного стилю досить помітні в князівсько-монастирських храмах XII ст. міст Суздаля, Новгород, Чернігова. Особливо велике будівництво розгорнулося у Новгороді, де були зведені Микола-Дворищенський храм (1113), церкви Антонієвого (1117) і Юріївського (1119) монастирів. Вони нагадували Успенський собор Києво-Печерського монастиря, але мали і свої місцеві особливості.

Починаючи в 30-х років XII ст. культова архітектура Київської Русі набуває нових рис. У зв'язку з посиленням політичної ролі удільних князівств зростали їхні столиці. У кожній розгортається монументальне будівництво, що диктувалося як престижними міркуваннями, так і практичними. Кількість культових монументальних споруд помітно зростала, але їхні розміри зменшились, а опорядження стало менш вишуканим. Шестистовпні храми поступаються місцем чотиристовпним. Зникають башти, а замість них сходи вбудовують в товщу стін. Розміри хорів стають також невеликими, вони розміщуються тільки над нартексом. Іншою стала й техніка кладки стін. Відтепер набула поширення тільки порядкова система кладки, видозмінюється і формат та товщина плінфи.

У Південній Русі в XII ст. набули значного розвитку Київська, Чернігівська і Переяславська архітектурні школи, які об'єднуються одним стильовим напрямом. Характерними пам'ятками цього періоду є храм Федорівського монастиря (1131), церква Богородиці Пирогощі (1132) на Подолі, Кирилівська (1146) і Василівська (1183) церкви у Києві; Юріївська (1144) у Каневі; Борисоглібський (1128) і Успенський (40-ві роки XII ст.)



Церква Пантелеймона у Галичі. XII ст.

храми у Чернігові. Для них характерна спільна конструктивна схема, стиль архітектурного вирішення фасадів тощо. Будівлі були розчленовані пілястрами з напівколонками, декоровані аркатурними поясами, хрестами та нішами. Інтер'єри оздоблені фресковим живописом.

Окремо розглянемо Борисоглібський собор у Чернігові<sup>1</sup>. Шестистовпний, одноглавий храм, прикрашений пілястрами з напівколонками і аркатурними поясами та розписаний фресками. Виділяють його серед інших, насамперед, капітелі та кутові камені

<sup>1</sup> Реставрований архітектором М. В. Холостенком.

порталу, виготовлені із вапняку. Вони мають оригінальну різьбу, в якій поєднано зображення фантастичних звірів із плетивом рослинного орнаменту. За характером малюнка чернігівські капітелі перегукуються з блокамінною різьбою Володимиро-Суздальської Русі і Галичини, різьбою по дереву Новгороду.

Монументальні споруди Галичини повністю зведені із світло-сірого вапняку. За Ярослава Осмомисла формується князівський двір, до якого входив блокамінний Успенський собор (1157), палац та інші будівлі. Центральний храм Галича не зберігся до наших днів. Архітектурно він подібний до церкви Св. Пантелеймона (близько 1200 р.). Вона тринефна, чотиристовпна, побудована із блоків вапняку, добре підігнаних один до одного. Апсиди розчленовані напівколонками з капітелями коринфського ордера. Над ними — аркатурний пояс. Цікаві за вирішенням перспективні портали церкви, заглиблені в товщу стіни і прикрашені романською різьбою. Західний — центральний — портал оздоблений колонками з коринфськими капітелями. Блокамінні храми споруджувались й в інших містах Галичини. Літопис свідчить, що в Холмі місцевим зодчим і різьбярем Авдієм була зведена церква Св. Іоанна. Її фасади прикрашали скульптурні маски, кольоровий розпис, позолота, вставлені вітражі.

Наприкінці XII — початку XIII ст. монументальна архітектура Русі збагатилась ускладненням зовнішніх форм. Будівлі цього часу мають висотні композиції, нагадують башти. Особливу увагу архітектори приділяли профільованим пілястрам і порталам, складний і розвинутий профіль яких гармонує з пілястрами. В цих елементах відчутний вплив давньоруської дерев'яної архітектури.

У Києві та на Київщині були побудовані храми — Трьохсвятительський (1189), Св. Василя (1190) в Овручі, Апостолів (1197) у Білгороді. Не виключено, що будував окремі з них відомий київський архітектор Петро Милоніг, який служив при дворі великого київського князя Рюрика Ростиславича. Він прославився спорудженням гідротехнічної системи, яка мала запобігти руйнуванню дніпровськими водами церкви Св. Михайла Видубицького монастиря. Захоплений опис цієї події залишив літописець Мойсей. «Заложи сѣну камену подъ церковью святого Михаила у Днѣпра, иже на Выдобичи. Они же мнозѣ не дерзьнуша промислити отъ древнихъ... Изобрѣте бо подобна дѣлу художника». Новий архітектурний стиль найвиразніше проявився у Пятницькій церкві (початок XIII ст.) в Чернігові<sup>2</sup>. Це чотиристовпна споруда з трилопасним стрільчастим завершенням. Усі фасади розчленовані складнопрофі-



Пятницька церква у Чернігові. XII—XIII ст.

льованими пілястрами, аркатурними поясами, поребриком, нішами. Перспективні портали церкви заглиблені в товщу стін. Всередині вона розписана фресками, мала майолікову підлогу.

Придніпровський архітектурний стиль кінця XII— поч. XIII ст. справив помітний вплив на архітектуру міст Смоленська, Полоцька, інших центрів Русі. Як вважає Ю. Асеев, новий стильовий напрям близький до західноєвропейської готики<sup>1</sup>.

З культуровою архітектурою тісно пов'язані такі види мистец-

<sup>1</sup> ПСРЛ. Т. 2. Стб. 709—714.

<sup>2</sup> Реконструйована архітектором П. Д. Барановським.

<sup>1</sup> Див.: Асеев Ю. Стили архитектуры Украины. К., 1989. С. 21.

тва, як живопис, художня різьба, майоліка. На ранньому етапі монументальні споруди Київської Русі в своєму інтер'єрі мали поєднання мозаїки і фрески, пізніше пануючим стало фрескове опорядження. Про високий рівень монументального живопису свідчить ансамбль розписів Софії Київської. Мозаїчні зображення прикрашали головний вівтар і купол собору. Нагорі, в круглому медальйоні діаметром 4,1 м, розміщена півфігура Христа-Пантократора (Вседержителя) з піднятою десницею і суворим поглядом. На ньому пурпуровий із золотом хітон та голубий плащ. Фон медальйона золотавий. Біля Христа — чотири архангели у святковому вбранні візантійських імператорів. У руках вони тримають лабари і уособлюють сторожу «небесного царя». У міжвіконних простінках барабана — зображення дванадцяти апостолів, а в парусах — чотирьох євангелістів. На стовпах передвівтарної арки розміщена сцена «Благовіщення», виконана смальтою золотавої, синьої, білої, червоної барви. Прекрасний образ Марії. Вона земна і реальна. В руках тримає веретено та пражу. У великих очах — смуток і ледь помітна усмішка, що надає її образу особливої щирості та людяності.

(В апсиді центрального вівтаря зображена велична постать Богоматері-Оранти (висота 5,45 м), це зображення позначено вишуканістю ліній, монументальністю, соковитістю барв, незвичайною гармонією колориту. Оранта — в пурпуровому мафорії із золотими складками, в синьому хітоні і червоних чобітках. З-під пояса звисає біла хустка, світла пляма якої немовби підкреслює оригінальне кольорове вирішення всієї постаті. Широкий поміст, на якому стоїть Оранта, має золотистий фон і прикрашений дорогоцінним камінням. Народ вважав Оранту Софії Київської захисницею Києва і Русі і називав її «нерушимою стіною».

Під Орантою розташована композиція «Євхаристія» (причастя апостолів), а ще нижче — «святительський чин», один з найкращих взірців давньоруського монументального живопису. Лиця «отців церкви» вражають глибоким психологізмом, зокрема лик Іоана Златоуста; майстерно виконані також постаті Василя Великого, Григорія Ниського, Григорія Чудотворця. В підпружних арках розміщені мозаїчні реалістичні зображення сорока севастійських мучеників.

(Мозаїчні панно Софії Київської набрані із смальти 177-ми кольорових відтінків на яскравому золотистому фоні.

Фрески прикрашали стіни собору, стилістично вони близькі до мозаїк. Це був єдиний задум майстрів. На фрескових панно — три цикли малюнків: євангелічні, біблійські, житійні. Світський сюжетний живопис, який розміщений у західній частині храму, — унікальне явище, не характерне для візантійських церковних канонів. Йдеться про урочисту композицію, яка зображує за-

сновника собору Ярослава Мудрого і його родину, а також живопис башт.

Важливим елементом художнього опорядження храму є орнаменти, переважно рослинного характеру, ними оздоблені всі стіни і стовпи собору, віконні арки, вони нагадують орнаменти книжкової мініатюри.

Пишне, урочисте внутрішнє опорядження мав храм Ми-



Фреска з Софійського собору в Києві. XII ст.

хайлівського Золотоверхого монастиря у Києві. Його мозаїки за схемою композиції нагадували софійські: Оранта, «Євхаристія», «Святительський чин». Собор було зруйновано в 30-ті роки XX ст., але дещо з нього вдалося врятувати. Це «Євхаристію», зображення Дмитрія Солунського, Стефана, Фадея. У порівнянні з софійськими, мозаїки Золотоверхого храму динамічніші, персонажі реалістичніші. Апостоли зображені без німбів, що робить їх подібними до простих людей. Кольористика мозаїк яскрава, малюнок позначений чорними, зеленими та червоними лініями.)

На думку Д. Айналлова та інших дослідників, в створенні мозаїк Михайлівського Золотоверхого собору взяв участь видатний київський художник кінця XI — початку XII ст. Алімпій.

Тенденції, що окреслились в мозаїках та фресках Михайлівського Золотоверхого храму, знайшли чіткий вияв у фресковому живопису Кирилівської церкви, для якого характерні поліхромність малюнків, освітлених тонкими «пробілами», динамічність зображення. Особливою майстерністю позначені

фрески на тему «Страшного суду», серед яких виділяється композиція «Ангел збиває небо». Драматизм події добре підкреслений кольоровим вирішенням: рожева постать ангела вимальована на темно-синьому тлі.

«Святі воїни» на центральних стовпах храму психологічно цікаві; в одному літньому воїні з сивою бородою, на думку Ю. Асеева, хочеться бачити владного київського князя Всеволода



Воїн. Фреска з Кирилівської церкви у Києві. XII ст.

Ольговича<sup>1</sup>. Великий інтерес у плані виявлення земних реалій у церковних канонічних розписах становлять сцени із життя Кирила Олександрійського, розміщені у південній апсиді. На одній з них — «Кирило вчить цесаря,» — очевидно зображений давньоруський князь, про що може свідчити, зокрема, вбрання цесаря, яке має аналогію з давньоруським. На іншій — «Кирило у човні» — можна побачити давньоруську лодію.

Цікавий фресковий живопис XII ст. виявлено у 1970 р. в церкві Спаса на Берестові у Києві. Це велика жанрова сцена «Явлення Христа учням на Тіверіадському озері», яка відтворює відому легенду про те, як Христос допоміг Петру, Хомі, Якову, Ісааку і Нафанаїлу піймати повні сіті риби. Вона вражає легким і вільним малюнком, виконаним без

попереднього накреслення, і нагадує прозору акварель. Оригінальна манера письма, стриманість колориту і незвичай-

ний динамізм композиції свідчать про велику майстерність її автора. Відсутність аналогій цій композиції в інших пам'ятках Києва дала підстави Г. Логвину висловити припущення, що в її створенні брали участь переяславські майстри, запрошені Володимиром Мономахом<sup>1</sup>. Підтвердити або спростувати цю гіпотезу могли б розписи переяславських храмів, але вони не збереглися. Не дійшли до нас і розписи Південної Русі кінця XII — початку XIII ст. Із розкопок храмів Апостолів у Білгороді і Св. Василя в Овручі довідуємось, що ці споруди прикрашали золотофонні фрески, подібні до мозаїчного золотого тла раннях культових споруд Київської Русі.

Творів давньоруського іконопису збереглося дуже мало, ними прикрашалися храми, каплиці, палаци, помешкання бояр і купців. Перші ікони спочатку завозилися із Візантії і Болгарії, згодом виготовлялись на Русі. Найвідомішою іконописною майстернею XI — XII ст. була Печерська. В ній працював славетний Алімпій, який навчався у цареградських майстрів. «Печерський патерик» відзначає, що цей художник «ікони писати хитрь бе зело»; з Алімпієм у розписі ікон брали участь його учні, виконуючи замовлення багатих людей. Ряд дослідників пов'язують з київською іконописною школою твори «Ярославська Оранта» (зберігається у Третьяковській галереї), «Устюзьке Благовіщення», «Дмитрій Солунський» (знайдено у місті Дмитрові) і композицію «Свенська Богоматір». Ікона «Ярославська Оранта» за манерою виконання перегукується з мозаїками храму Михайлівського Золотоверхого монастиря і, на думку дослідників, може належати пензлю Алімпія<sup>2</sup>. Рештки іконописної майстерні виявлені під час розкопок 1938 р. на території колишнього Михайлівського Золотоверхого монастиря в Києві, а також у Новгороді.

У Києві склалася іконографія Св. Бориса і Гліба. Уявлення про неї дає ікона «Борис і Гліб» кінця XIII — початку XIV ст., що експонується у Київському державному музеї російського мистецтва. Із Новгорода походженням ікони «Архангел» кінця XI ст., а також «Устюзьке Благовіщення» XII ст., які за художньою манерою близькі до фресок і мозаїк Михайлівського храму. Цікава ікона XIII ст. «Покрова», що походить з Галичини (зберігається в Київському державному музеї українського мистецтва). Незвичайна іконографія галицької «Покрови», яка не має аналогій на Русі, змусила дослідників припустити, що це копія із оригіналу ікони Влахернської церкви в Константинополі. Цікава за технікою виконання іконка з Княжої гори в Києві.

<sup>1</sup> Див.: Логвин Г. Возрождение фрески XII в. // Искусство. 1971. № 8.

<sup>2</sup> Див.: Антонова В., Мнева Н. Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII в. М., 1963. С. 52; Логвин Г. По Україні: Стародавні мистецькі пам'ятки. К., 1968. С. 38.

<sup>1</sup> Див.: Асеев Ю. Мистецтво стародавнього Києва. К., 1969. С. 159.

Напевне, з київським іконописом пов'язана й відома «Володимирська Богоматір». Вона з'явилась на Русі разом з іконою «Пирогощі» на початку XII ст. і прикрашала храм Бориса та Гліба у Вишгороді. Згодом (1155) її вивіз Андрій Боголюбський до Володимира-на-Клязьмі, де вона й набула цю назву. Цей неперевершений взірець візантійської ікони справив значний вплив на давньоруську іконописну традицію. ]



Апостоли Петро і Павло.  
Ікона XI—XII ст.

Серед пам'яток художнього різьблення по каменю, що прикрашали храми і палаци, найбільшу увагу привертають плити, виготовлені в техніці орнаментального і тематичного рельєфа. Одинадцять з них збереглося на хорах Софії Київської, вони вкриті вишуканою художньою різьбою рослинно-геометрич-

ного орнаменту, доповненою геральдичними зображеннями орлів та риб. Зразком для київських майстрів кінця X — початку XI ст. правили різьблені вироби із праконеського мармуру, що простежується на прикладі шиферного саркофага із Десятинної церкви. За характером орнаментальних мотивів він має багато спільного із мармуровим саркофагом Ярослава Мудрого, але виготовлений у Києві вітчизняними майстрами.



Ікона з чорного сланцю. Розп'яття. Київ. XII—XIII ст.

Цікавою пам'яткою давньоруської пластики є барельєф, на якому зображена Богоматір Одигітрія з дитям на руках. Він знайдений в руїнах Десятинної церкви і, як вважають дослідники, був виготовлений місцевим майстром для оздоблення фасаду собору. Збереглися різьблені шиферні плити в Спась-



кому соборі Чернігова. Їх орнамент складається із ромбів і кіл й нагадує стилістично кавказьку різьбу.

Винятковий інтерес становлять чотири шиферні плити з тематичними рельєфами: дві — із Михайлівського Золотоверхого монастиря і дві — із Києво-Печерського. На михайлівських плитах зображені «святі воїни», покровителі київських князів: Георгій Побідоносець та Федір Стратилат на одній, святий Меркурій і Дмитрій Солунський — на другій. Рельєфи виконані дуже майстерно, зображення вершників водночас і декоративні, і динамічні. На плитах, знайдених у Печерському монастирі, передані популярні тоді на Русі античні сюжети. На одній із них зображено Геракла в двоборстві з левом, на іншій — Діоніса на колісниці, запряженій двома левами. Близькими до Софійських були плити з огорожі Успенського собору Печерського монастиря. Визначним досягненням давньоруських різьбярів по каменю є виготовлення невеличких іконок. Найчастіше на них зображені перші руські святі Борис і Гліб, Дмитрій Солунський, Богородиця, Спас, Св. Миколай тощо. Популярним був сюжет «Увірування Фоми»; мініатюрна іконка цієї тематики зберігається в Державному історичному музеї України. Вона вирізана із світлозеленого каменю — стеатиту і позолочена. На лицьовому боці рельєфу зображено дві постаті: Христос показує свої рани Фомі, а Фома нахилився до Спасителя. Лице, руки, ноги, одяг тонко пророблені, пластичні.

У Високого рівня розвитку досягло в Київській Русі ужиткове мистецтво. Орнаментальні композиції, більшість елементів сягають язичницьких часів, використовувались на предметах побуту, прикрасах, зброї, металевому та керамічному посуді, різьбі по кості. Найпоширенішими мотивами були: коло — символ сонця, хвилясті лінії, які символізували воду, фантастичні звірі й птахи; дерево життя; рослинне плетиво.

Незвичайні декоровані вироби художнього ремесла, виготовлені в техніці емалі та черні. Вишуканістю рослинного орнаменту і загадковістю сюжетної композиції позначені срібні окуття двох рогів тура (X ст.), виявлені під час розкопок Чорної Могили в Чернігові. Крилаті звірі, дракони, що сплелися в поєдинку; грифони, собаки, чоловіча і жіноча постаті з луками, на думку Б. Рибаківа, — своєрідна ілюстрація до чернігівської білини про Івана Годіновича, в якій розповідається про смерть Кошія Безсмертного, боротьбу життя із смертю<sup>1</sup>.

Кращими виробами, виготовленими в техніці черні (XII—XIII ст.), є широкі пластинчасті браслети-наручі із срібла. На їхніх стулках, поділених на кілька кіотців, зображені фанта-

стичні звірі, птахи, квітки, рослинне плетиво, сюжетні композиції, які відбивали язичницьку символіку, епічні гуляння, скомороші танці. В аročках кіотців одного з київських браслетів вміщено двох птахів-собак (Сімарглів), птаха, гусяра в головному уборі та довгому вишитому одязі, танцюючу жінку із спущеними рукавами і чоловіка з мечем і щитом. Сюжетні



Рельєф із Києво-Печерської лаври. XI ст.

зображення на браслетах-наручах близькі до сцен, розписаних на стінах башт Софії Київської.

Особливістю давньоруського ужиткового мистецтва було гармонійне поєднання елементів язичницької і християнської символіки. Часто їх можна побачити на одному предметі. Так, на київській золотій емалевій діадемі (XI—XII ст.) з деісусним чином поруч з апостолами зображені дівочі голівки та «дерево життя». Можна допустити, що язичницькі сюжети і символи на виробах прикладного мистецтва (X—XII ст.) виконували не тільки декоративну, але й магичну функцію. Орнаментальні композиції, які склалися із «дерева життя», птахів-сиренів (віл-русалок), жіночих голівок у кокошниках, рогів тура, особливо характерні для емалевих колтів (XII—XIII ст.). Як складова частина весільних нарядів вони в своїй орнаментіці втілювали, насамперед, ідею родючості. Найпоширенішими декоративними елементами на срібних «черньоних» колтах були «дерево життя» та крилате чудисько з пташиною або собачою головою, двома лапами і крилами. В ньому не без підстав вбачається уособлення слов'янського бога Сімаргла, покровителя людини, охоронця посівів та родючості.

<sup>1</sup> Див.: Рибаків Б. Древности Чернигова // МИА. 1949. № 11. С. 48-51.

Крім орнаментів велике значення в давньоруському ужитковому мистецтві надавалось кольору. Тонким поєднанням барв — синьої, жовтої, червоної, білої, зеленої та коричневої — вражають київські емалі. Загальна їх гама яскрава, але не контрастна. Перегородчасті емалі прикрашали коштовні золоті вироби, діадеми, барми, колти, гривни, ясні. На медальйонах барм і на кіотцях діадем зображувались Ісус Христос, Богоматір, святі. Унікальним твором давньоруських емальєрів (XII ст.) є золота діадема із с. Сахнівки Черкаської області. Вона має сім кіотців. Шість із них прикрашені рослинним орнаментом, на центральному — вміщено сцену «Вознесіння Олександра Македонського». Цей сюжет був популярний в середньовіччі, особливо імпував державним можновладцям. Відзначимо як шедевр ужиткового ремесла хрест Єфросинії Полоцької, виготовлений у 1161 р. київським майстром Лазарем Богшою.

У мистецтві чорніння, де кольористика була стриманішою, панував прийом контрасту. На ранньому етапі переважав чорний фон і світлий рисунок, на пізньому — навпаки.

Одним із поширених видів ужиткового мистецтва було *художнє литво*. Давньоруські майстри відливали величезні бронзові паникадила, прикрашені прорізним орнаментом, фігурками птахів (жар-птиць) і круглими розетками; дзвони, лампади із зображеннями святих; хрести-енколпіони, оклади книг, іконки, змійовики тощо. Відливки робилися в кам'яних формах та в глиняних за восковими моделями. Яскравим взірцем такого литва є дві бронзові арки (XII ст.) давньоруського майстра Костянтина, знайдені під час розкопок давньоруського міста Вщижа на Брянщині, а також «Чернігівська гривна».

У XII—XIII ст. набуло особливого поширення художнє литво в так званих «імітаційних» формочках. Пріоритет тут належав київським ремісникам, які навчилися виготовляти ювелірні вироби, що нагадували дорогі князівсько-боярські прикраси, із дешевих матеріалів. Кам'яні формочки давали можливість серійного виробництва, яке задовольняло потреби ринку.

Давньоруські майстри порівняно рано опанували техніку склоробства, майолікової кераміки. Цьому сприяло широке будівництво кам'яних споруд, для внутрішнього опорядження яких використовувалась смальта, керамічна плитка, вкрита різноколірною поливою. Розкопки у Києві і Білгороді виявили поліхромні плитки, орнаментовані рослинним плетивом жовтого, білого, зеленого кольорів. Ними викладались підлоги в окремих приміщеннях Софії Київської, оздоблювалась підлога та стіни князівських палаців у Києві та Білгороді, церкви Св. Апостолів у Білгороді.

В опорядженні галицьких монументальних будівель широко застосовувались рельєфні керамічні плитки із зображеннями

різних фантастичних істот — грифонів, орлів, соколів, павлинів. Вони нагадують зображення на візантійських тканинах, срібних браслетах-наручах, фресках башт Софії Київської.

Склороби, окрім смальт, виготовляли різноколірні браслети, намисто, персні, кубки, чаші, інші предмети побутового призначення. Особливо масовими були скляні браслети. Головним центром їх виробництва вважали Київ. Є підстави твердити, що давньоруські майстри знали й секрети кришталю.

Поширеним видом художнього ремесла на Русі була різьба по дереву і кості. Різьбярі по дереву прикрашали фасади зрубних будинків, одвірки, речі домашнього вжитку, човни, сани тощо. Різьба була плоскою, орнамент геометричним, рідше рослинно-геометричним. Дерев'яні колони, виявлені під час розкопок Новгород, свідчать про високу майстерність давньоруських дереворобів. Окремі елементи орнаменту сягають в глибину століть, в деяких вгадуються античні традиції.

*Різьба по кості* давньоруських майстрів здобула широке міжнародне визнання. Особливо популярними стали різьблені скриньки, образки, руків'я ножів, дзеркал, ложки, шахматні і шашкові фігури. Вони оздоблені геометричним та рослинним орнаментом, на окремих зустрічаються майстерно вирізані голочки фантастичних звірів, сюжетні композиції.

Вироби художнього ремесла Київської Русі позначені високою технікою виконання, їх широко вивозили за кордон. Речі, виготовлені у майстернях Києва, Новгород, Галича, Чернігова та інших давньоруських міст, зустрічаються під час археологічних розкопок практично в усіх європейських країнах.

Отже, культура Київської Русі IX — XIII ст. була надзвичайно високою, сягала європейського рівня. Монголо-татарська навала перервала великий і яскравий період вітчизняної історії, на деякий час загальмувала духовний розвиток країни. Були знищені витвори давньоруських зодчих і художників, літописців і билинників, музикантів, умільців-ремісників, у вогні пожеж загинули величезні матеріальні та духовні цінності нашого народу. Від багатьох міст і сіл лишилися тільки згарища. Було вбито або забрано в полон велику кількість людей.

І все ж, незважаючи на велику трагедію, яка спіткала Київську Русь в 40-ві роки XIII ст., завойовники не змогли викоренити усі історичні та культурні традиції народу. Культурна спадщина IX — XIII ст. стала тою плідною основою, на якій склалася культура України-Русі в добу пізнього середньовіччя.



## НАРОСТАННЯ ТВОРЧОЇ ЕНЕРГІЇ: УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА В XIV— XVI СТ.

Розвиток української культури в XIV — XVI ст. органічно пов'язаний з історичними обставинами на землях України-Русі, яка тоді входила до великого князівства Литовського (це — Галицько-Волинська Русь, Київське князівство і Чернігово-Сіверщина): під владу угорських королів потрапило Закарпаття. Кревська унія (1385) закріпила об'єднання Литви з Польщею, надала право володіння польській шляхті українськими землями, тим самим узаконила експансію латинської культури на кілька віків. Позитивним моментом в цьому процесі відзначимо входження українських земель в коло західної цивілізації. Однак за умовами Кревської унії Польща повела тотальний наступ на українську культуру, віру, звичаї, традиції, відкривши шлях колонізації України.

Неймовірно тяжкою для українського народу була перша половина XV ст. через щорічні напади татарських орд. Це негативно позначилось на економічному і культурному поступі України. Походи Менглі-Гірея в 1478 р. спустошили Київщину, через чотири роки було нещадно пограбовано Київ і знищено його святині. Така ж доля спіткала Черкаси, Полісся, Волинь<sup>1</sup>. У XVI ст. Україна вступила руїною.

Люблінська унія (1569) узаконила політику національного, релігійного й соціального гноблення українського народу, що в свою чергу спричинило відкритий супротив, збройний протест православного населення. Оборонцем старої руської віри, звичаїв тає козацтво, період становлення якого припадає на середину XVI ст.

Високий рівень духовного життя й культури, успадкований від Київської Русі, правив за приклад інтелектуальної організації суспільства для литовської шляхти, котра прагнула найперше прийняти давню систему життя, і саме ця обставина зумовила визнання нею спадкоємності Київської держави.

Давня Русь була тією вітальною гілкою, яка живила суспільне життя інших народів, вражала їх скристалізованим потенціалом культури. Відгомін її суспільних ідей лунав крізь віки, слугував для багатьох правителів підпорою в побудові своєї державності в історично нових умовах. В період формування нових державних систем переймалися і засвоювалися інерційні потоки культури давнього Києва іншими народами. Серед них були литовці. І якщо Гедимин вважав себе королем литовським та руським, а Ольгерд прийняв руську віру, то вже Ягайло з Вітовтом вів листування руською мовою. Це не було випадковістю, а закономірним прагненням литовців прилучитися до високих традицій Київської державності та культури і на їхній основі узаконити норми власного життя, довести перед сусідами своє пріоритетне право на входження до орбіти культури.

Своєрідний характер культурного життя України XIV—XVI ст. зумовлений тим, що народ з втратою державності, роз'єднаний державами-завойовниками і приречений виключно на роль виконавця чужої волі, був позбавлений можливості вільно розвивати свої інтелектуальні та творчі здібності. Починаючи з XIV ст., вся духовна енергія українського народу спрямовувалась на те, щоб довести свою життєвість, прив'язаність до традицій національної культури. Її поступ перебував у зв'язку зі складними реаліями, що іноді суперечили суспільно-культурному розвитку.

Людські взаємини, побут, православна віра, ще живучі елементи язичництва в XIV ст. визначали коло суспільних та культурних інтересів людей, вони жили за природним і церковним календарями, які точно регламентували будні, доповнюючи їх усталеними святами, ритуальними діями. Час був у руках Бога і князя, тому релігійна і світська влада, що нерідко складала одне ціле, розпоряджалася долею людини. Навколишній світ був органічно поєднаний з життям селянина, і це відбилося на його побуті, мисленні, психології й творчості. Був світ добрий і світ чужий, лихий, який приносив людині хвороби, горе, завдавав їй кривди, і вона шукала порятунку у вірі, ліках, чарах. Церковні свята нерідко проводилися паралельно з язичницькими церемоніями. Календарний час співіснував з обрядами, що не завжди вписувалися в церковні догмати.

Віра в потойбічні добрі або злі сили надихала людське життя, і, в свою чергу, народна свідомість виробила систему магічних знаків, для їх позначення за предметами реального світу ховалися міфологічні образи — певні символи. Звичний плін життя порушували не тільки завойовники. Його урізноманітнювали також купці, монахи, мандрівники, які приносили нове, глибше розуміння реальних речей і світу. Шляхів було мало і вони

<sup>1</sup> Див.: Архив Юго-Западной России. К., 1890. Т. 2. Ч. 7. С. 5—7; К., 1907. Т. 4. Ч. 8. Док. XV.

з'єднували лише великі торгові центри, за назвами доріг проступали реальні мотиви (Чорний, татарський, литовський). Сполучення відбувалося і через водні артерії.

У XIV — XVI ст. споруджуються міста, зростає цехове виробництво, розвиваються різні види художньої творчості, ремесла, торгівля, поживляються міжнародні, зокрема й мистецькі контакти. Княжі центри стають активними осередками різних форм культурного життя. В українському суспільстві ще з часів Київської Русі не пригасала жага до знань, до книги. Центрами освіти були монастирі, єпархії, що дбали про розвиток письма, виходячи з потреб церкви. Вишого навчального закладу у XIV — XV ст. в Україні ще не було, хоча школи деяких монастирів, зокрема Києво-Печерської лаври, зажили міжнародного авторитету і прирівнювалися до університетських. У містах, де оселялися колоніями німці, поляки, вірмени, євреї, освіта підпорядковувалася місцевим інтересам — ремеслам, торгівлі, справочинству і опікувалася католицьким кліром.

Шкільний процес охоплював два етапи. Спочатку вивчалися граматика, риторика та логіка. Другий етап квадрівіуму включав вивчення арифметики, геометрії, астрономії та музики.

Освіченість в Україні була досить поширеним явищем: на грамоті зналися чоловіки і жінки. У патриціанських верствах набула поширення домашня освіта, приватне шкільництво мало високий рівень викладання. Звичайно, за умов втрати державності, особливо в часи правління польських королів Зігмунда I і Зігмунда II Августа, після Люблінської унії (1569) традиційна освіта в Україні-Русі поступово занепадала, натомість зростала роль католицьких навчальних закладів, латинських шкіл, які здебільшого були закриті для православних. Єзуїти, що з'явилися у Польщі в 1560 р. на підтримку католицизму, повели нещадну боротьбу з реформацією, взяли в свої руки справу освіти, отримавши тим самим монополію виховання шляхти та багатих міщан і відкривши для цього ряд колегій. Разом з тим єзуїти розпочали рішучий наступ на православну віру, а також аріанів, лютеранів, кальвіністів. Готувався ґрунт для полемічної літератури, вершинні зразки якої написані в час піднесення національно-визвольного руху народу. Єзуїти не гребували жодними засобами. Уже через двадцять років православні родини князів Острозьких, Слуцьких прийняли унію.

Рівень вітчизняної науки представляли вихованці монастирських шкіл, що часто продовжували свої студії в Празькому, Лейпцігському, Болонському, Падуанському та Краківському університетах. До найбільш знаних належать поет-гуманіст Павло Русин із Кросна (бл. 1470—1517) та Юрій Котермак з Дрогобича (бл. 1450—1494), який після закінчення Краківського університету став професором медицини й філософії,

відомим астрономом та ректором Болонського університету, автором друкованої в Римі книги «Прогностична оцінка 1483 року».

Система наукових знань складалась з богословських дисциплін, граматики, поезики, арифметики, етики, історії, права, медицини, музики — увесь корпус предметів, який сприяв пізнанню світу в добу середньовіччя і в час переходу до *studia humanitatis*, що закладалися ренесансовою думкою в XVI ст.

Чималий вплив на розвиток тогочасної гуманістичної думки справив художник Максим Грек, його ревним учнем був князь Андрій Курбський, діяльність якого на Волині (у Милянєвичах) сприяла значному культурно-освітньому поживленню. Протягом 60—80-х років XVI ст. А. Курбський був оборонцем православ'я перед наступом католицизму й полонізації, проповідником відродження руської культури. Його перу належать переклади творів Івана Златоуста, Івана Дамаскіна та інших авторів. А. Курбський листувався з кн. Острозьким, Чарторийським, А. Бокієм, з міщанами, він обмінювався літературою, згупувавши навколо себе відданих його справи діячів.

Значним культурним центром стала наприкінці XVI ст. Острозька слов'яно-греко-латинська академія, заснована у 1576 р. кн. Костянтином Острозьким. Це перший великий навчальний заклад, що виник у добу поширення протестантських рухів, спрямованих проти католицизму та унії. Багато зробила для пропаганди православних культурних традицій школа, заснована при дворі кн. Ю. Слуцького. Її проруська орієнтація викликала стурбованість папського нунція Посевіно, який доповідав, що «князі Острозькі і Слуцькі мають друкарні і школи, якими схизма підтримується». Переслідувались католицькою верхівкою й самі ідеї руського просвітництва та шкільництва. З цієї метою у вільнюську семінарію приймали учнів, за віросповіданням — православних — єретиків і схизматів, щоб покатоличити їх. Цим покладено початок руйнації у другій половині XVI ст. вогнищ православної культури, яка в широких верствах асоціювалася з поняттям руської віри. В оборону своєї віри підноситься козацтво, яке відстоювало соціальні права, поєднувало їх з боротьбою за національну рівність і свободу релігії. Таким чином, зазначає М. Грушевський, «прапором релігійним заступається прапор національний, і під окликами інтересів релігії ведеться боротьба задля інтересів національних, політичних, з мотивів класових і економічних»<sup>1</sup>.

Велике значення для поширення освіти в Україні мали перекладні твори з метафізики, логіки, астрономії, астрології

<sup>1</sup> Грушевський М. Культурно-національний рух на Україні в XIV — XVI віці. К., 1919. С. 22.

(«Арістотелеві врата», «Тайна Тайних», «Логіка Авіасафа», «Шестокрил», «Космографія», «Лучники», «Рафлі»). Цікавим щодо узагальнення інформативних даних був медичний довідник «Арістотелеві врата», що написаний на арабському Сході і поширений у середньовічному світі, відстоюючи думку: «загроза премудрости молчаніє». Популярною була «Логіка Авіасафа», у п'яти розділах якої тлумачився предмет логіки, викладалися судження про поняття й терміни, робилися спроби класифікації науки.

Нова свідомість і нові моральні засади, успадковуючи краші аспекти давніх вірувань, звичаїв, традицій, утверджували новий моральний кодекс відносин, що пов'язувалися з новітніми європейськими віяннями: «Дехто намагався погодити давнину з новиною, вкорінені навички з новими вимогами життя»<sup>1</sup>. Прогресивною людиною був волинський маршалок П. Загоровський, на кошти якого в Загорові виготовлено знаменитий «Апостол», подарований згодом Загоровському монастирю. Патріотичні почуття висловив і його син В. Загоровський, який, перебуваючи в татарській неволі, написав «Духовное завѣщаніє», що за просвітительським пафосом можна віднести до найкращих зразків педагогічної літератури 70-х років XVI ст. У повчанні дітям берегти руські святині, віру та звичаї, вивчати руську науку в письмі святім, шанувати дідівські традиції, не допускати в церквах грецького закону закладені етичні норми, які обумовлюють мотиви поведінки. За настроєм твір В. Загоровського можна порівняти з відомим «Повчанням...» Володимира Мономаха, пройнятим турботою за долю країни.

Просвітитель вважав, що для своїх підданих треба побудувати будинок, «плитницю» — цегельню, шпиталь, розвести сад, поставити млин для шпиталю. Дяк повинен навчати селянських дітей, а для церкви слід придбати «Євангеліє, апостол, псалтир і інших книг, што за тую десять копъ грошей купити можуть».

Моральні цінності, проповідовані просвітилелями, ґрунтувалися на церковних догматах, що сягали корінням традицій перших князів династії Рюриковичів. Церква в українському суспільстві на той час відігравала провідну роль, була дієвим чинником на рівні української державності. Але в часи гонінь наприкінці XIV ст., зведена до рангу другорядної установи в порівнянні з католицькою у XVI ст., вона взяла під свою опіку мораль і традиції народу, його освіту і шкільництво. Руська шляхта обстоювала вибір православної віри, що увібрала в себе поняття державності і церкви. Пріоритет церкви визначався її суспільним впливом.

Церква виступила в оборону руської мови. Свідченням цього є пам'ятки рукописної книжності. Основою освіти була книга,

<sup>1</sup> Історія української культури. Вінніпег, 1964. Т. 1. С. 280.

райського побуту. У період пробудження національної свідомості зростає потяг до конкретного, реального, спирається увага до етичних проблем.

Народне і декоративно-ужиткове мистецтво також перейняло високу культуру Київської Русі. Художні вироби з Галичини, Волині, Поділля і Київщини ввозились з України. Руські майстри славилися поза межами держави, вироби гончарів, ткачів, ковалів, ювелірів, різьбярів по



Богородиця з пророками.  
Ікона з Подгорець. XV ст.

каменю і дереву і досі вражають своєю довершеністю. У XIV ст. в декоративному мистецтві ще відчутні впливи візантійської культури, та все сильнішими стають зв'язки з Європою, звідки прийшли до нас елементи готики і ренесансу.

Декоративно-ужиткова галузь розвивалася в складних умовах. Спустошливі війни винищували предмети матеріальної культури. Збережені пам'ятки засвідчують, що в цей період широкого розвитку набуло дерев'яне і кам'яне різьблення, гончарство, ткацтво, виробництво ювелірних прикрас, зокрема золотих. Відновилися така поширена галузь художнього промислу, як гутне скло. Маємо незначні відомості про скловиробництво, але знаємо, що в Старому Галичі, Потеличі, Белзі виготовляли різноманітний посуд на гутах С. Красовського, А. Гутника та ін.

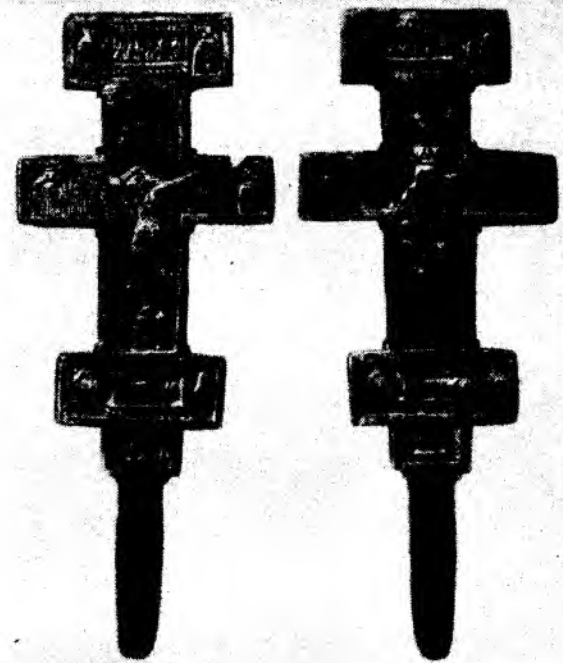
Традиційним видом народної творчості була народна пластика, пам'ятки якої XV і XVI ст. ще зберігали риси язичницької доби, коли культ природи спирався на вірування і звичаї, а світоглядне мислення було прив'язане до системи слов'янських міфів. Навіть у зображеннях ангелів і святих — Миколи, Іоанна, Миколи Можайського (XV) — помітні образи поганських часів. Треба пам'ятати, що народна пластика розвивалася під загрозою численних заборон і наказів знищення будь-яких натяків на богів слов'янського пантеону. З XV ст. збереглися зразки цього жанру, а саме: іконостас-складень з Кам'янця-Подільського та різьблений хрест «Софія — премудрість Бога», що не втратили ознаки давньокіївської скульптури.

Традиції дерев'яного будівництва пов'язані з декоративним різьбленням. Ці роботи виконували ремісники-міщани. Серед елементів дерев'яної різьби виділяється іконостас, що відкриває необмежені можливості цього декоративного жанру. Як вважав М. Драган, іконостас становить чи не найголовнішу проблему «в історії розвитку стародавнього українського малярства і декоративного різьблення»<sup>1</sup>. Відділяючи поперечним перерізом вівтарну частину церкви, він разом з царськими воротами посередині увібрав усю красу і багатоманіття декоративних форм. Через несприятливі історичні обставини, коли, за визнанням літописів, грабувалися, знищувалися твори мистецтва — «...и пелены и книги и всякое узорочье пограбиша», — з XVI ст. не вціліло жодної пам'ятки. Наступне XVII ст. подає уже класичні форми іконостаса, якими захоплювався Павло Алепський (іконостаси Софійського собору в Києві, у Густинському монастирі). А це означає, що найдавніші форми іконостасів виникли раніше, в період Київської Русі. У XVI ст. архітектурно-різьбярська структура набуває викінчених, але не завершених форм.

Центральна частина іконостасу, різьблена й золочена, — царські ворота. Збереглося вісім царських врат XVI ст., невеликих за розмірами, виконаних в стилістиці візантійських традицій, які за оздобою нагадують саму ікону, профілем поділену

на дві половинки. З часом дерево почали перекривати левкасом і щедро позолотою, щоб імітувати дорогі метали. Зростає тенденція до збагачення форм, архітекtonіки твору, якому судилося перейти від плоскої стіни до багаточленованого фасаду, що так захопив П. Алепського.

Золотарство як частина художнього металовиробництва було поширене в Україні здавна, що засвідчують срібні вироби



Дерев'яний хрест. XV ст.

Молотівського скарбу першої половини XIV ст. У XIV—XVI ст. відомими осередками золотарства були міста Київ, Львів, Кам'янець-Подільський, Чернігів, в XVII—XVIII ст. такі центри виникають у Ніжині, Ромнах, Полтаві, Переяславі. Побутовали вироби з коштовних металів: оправи книг, ікон, енколпіони, хрести, панатії. Існували прикраси одягу, ланцюги, діадеми, персні, брошки, гудзики тощо. До золотарського цеху русинів у XVI ст. не приймали, через це національне ювелірництво занепадає. Так, в актових записках Перемишля XV ст. ювелірів-русинів була значна кількість, через століття вони зникли, фах золотарів не розвивався. Національне золотарство перебувало під західним впливом (аугзбурзькі, нюрнберзькі майстри), а також орієнтальним — з Туреччини, що засвідчують військові

<sup>1</sup> Драган М. Українська декоративна різьба. К., 1970. С. 9.

обладунки. Центрами східновірменського ювелірного мистецтва вважають Львів і Кам'янець<sup>1</sup>. На оправі Дерманського євангелія (1507), в карбуванні дрібного листя, орнаментальних мережок відчутні впливи готичного мистецтва. Ренесансова доба позначилася на Горностаєвому євангелії (1542).

Наприкінці XVI ст. львівський ювелір Ротендорф виконав на замовлення молдавського господаря срібний сервіз на 12 осіб. У одного львівського міщанина виявили 12 срібних ложок з постатями апостолів. Вживалися до пиття золоті, срібні кубки, конви. Пояси оздоблювалися золотим шитвом.

Оригінальні пам'ятки металевої дрібної пластики — гравіювані хрести Києво-Печерської лаври XVI ст. Художнє ливарництво представлено значною кількістю дзвонів, гармат, серед яких дзвін виробництва 1341 р., який зберігається в соборі св. Юра у Львові (майстер Яків Скора), Зимненський і Дубнівський дзвони на Волині. Популярними ливарниками у XVI ст. була сім'я Герлів (Леонард — батько, Меліхіор — син).

Особливо шанувалася зброя, для виробництва якої у багатьох містах засновувалися цехи мечників. Виробництво мечів, шабель, їх декорування, художнє оздоблення вогнепальної зброї, різних щитів, кольчуг, сагайдаків було надзвичайно поширеним. До цікавих пам'яток металевого виробництва XVI ст. належить церемоніальний меч львівського війта роботи угорця Івана Венгриня.

У період зростання національного опору формуються центри виготовлення зброї, збільшується кількість виробів, що вимагали художнього оздоблення, карбування (будзитгани, булави). До художньої обробки металів вдавалися ковалі та слюсарі<sup>2</sup>.

Пам'ятки керамічного мистецтва пов'язані з домашнім побутом. Гончарний промисел в Україні-Русі був завжди поширеним. Археологічні розкопки дозволили виявити багато центрів гончарства, а також збережену кераміку, оздоблену різноманітними мотивами орнаменту. Виготовлялися миски, келихи, горщики, куклики, дзбанки тощо. Керамічні предмети нерідко розписували поливою зеленого або золотистого кольорів. Широким попитом користувалися кахлі для оздоблення печей, переважно в житлах міщан. Кахлі прикрашали розкішним орнаментом, про це свідчать зразки у музеях Острога, Кременця, Лубен, Києва.

Поширене з давніх-давен ткацтво у середні віки також було пов'язане з цеховим виробництвом. За браком пам'яток важко простежити еволюцію домашнього ремесла. Проте документи свідчать про високий рівень ткацького промислу в цехах, які

дбали про забезпечення внутрішнього і зовнішнього ринку. У народній творчості оспівані парча, коприна, паволока. Литовський мандрівник Михайло Литвин писав у середині XVI ст. про те, що з Каффи по Дніпру до Києва перевозилося багато товарів, серед них дорогий шовковий одяг, коштовне каміння. У Києві шовк коштував дешевше, ніж у Вільно льон.

Давні джерела свідчать про широкий асортимент ткацьких народних виробів. Посол Франції Жільберде Ланнуа у 1421 р. одержав у подарунок руські вишивані рушники, руську постіль і руську чашу. Ткацький народний промисел ставав у XIV — XVI ст. важливою галуззю економіки.

Найдавніші тканини, як, наприклад, Золочівська фелонь (початок XIV ст.) мають досконалі форми гаптування і призначені для церковного побуту. Фелонь, багато гаптована кольоровим шовком із золотом та сріблом, представляє складну композицію на тему «Моління».

Надзвичайно багаті і цікаві в художньому аспекті гаптування для плащаниць, котрі вивішувалися на стінах храму. Присвячені одній темі — оплакуванню Христа, вони вирізняються багатством композиційно-орнаментальних вирішень, надзвичайною картинністю, технічною досконалістю виконання (Плащаниці 1446 р.; з Сулимівки, 1545 р., зберігаються в Державному музеї українського образотворчого мистецтва у Києві тощо).

Найпоширенішим видом народної творчості була вишивка. Під впливом орієнтальної орнаментики з початку XVI ст. починає вдосконалюватися килимарство. У документах XVI ст. знаходимо імена Юрка-коверника, невольника Федора, які працювали на Волині. Серед описів панського майна в численних актах XVI ст. трапляються також згадки про килими. Очевидно, в XV ст. вже виготовлялися місцеві взірці, бо привізні були дуже дорогі<sup>1</sup>. Розвиток торгівлі, економіки, побуту сприяли урізноманітненню видів і жанрів декоративно-ужиткового мистецтва, виникненню нових ремесел і галузей народної творчості. Вроджене почуття прекрасного, тонкий естетичний смак виявляли нові грані таланту українського народу.

Культурне життя українців протягом XIV — XVI ст. зазнавало утисків, перебувало під постійною загрозою заборони та викорінення. Багато цінних пам'яток культури знищені, загинули, втрачені назавжди. В цей період український народ втратив державу, і йому загрожувала повна асиміляція. Проте міцні традиції староруської культури переплелися, починаючи із середини XV ст., з могутньою стихією народної культури, до якої долучилися протестантська польська і оновлена національ-

<sup>1</sup> Див.: Грушевський М. Історія України-Руси. Т. 7. С. 385—386.

<sup>2</sup> Див.: Жалтовський П. Художній метал. К., 1972. С. 54—66.

<sup>1</sup> Див.: Запаско Я. Українське народне килимарство. К., 1973. С. 7.

ним чуттям православна, що створило сприятливі умови для поступового наступу під прапорами визвольної боротьби за національне відродження.

Середньовічна культура немовби прокидалася з довгого летаргічного сну, в який вона була штучно загнана. Перед здивованим зором пізніших цивілізацій поступово відкриваються немеркнучі культурні цінності періоду XIV-XVI ст., виготовлені здебільшого анонімними авторами на землях, де панували чужинці. Культура України-Русі періоду середньовіччя була проміжним етапом між культурою Київської державності і культурою національного пробудження епохи XVII ст. В ній перехрещувалося проміння духовності Сходу і Заходу.

зберігаючи національну культурну ідентичність, підтримувати державницькі традиції. Крім духовенства, носіями їх виступала православна шляхта. Так, ще на початку XVII ст. українські книжники вважали князя Костянтина Острозького продовжувачем справи Володимира Святого і Ярослава Мудрого. Князі Четвертинські, хоч і служили Речі Посполитій, пишались своїм походженням від Рюриковичів і сприяли відновленню української православної ієрархії. Цілком природно, що на деякий час культурне життя активізувалося саме на тих українських та білоруських землях, де впливовими залишалися православні настрої. Так, білоруський магнат Григорій Ходкевич заснував у своєму містечку Забудові друкарню і запросив до праці в ній славетних друкарів — втікача з Москви Івана Федорова і майстра білоруса Петра Мстиславця. В Україні центром культурно-освітнього руху стали на деякий час східна Волинь і західна частина Київщини, які займали більш-менш центральне положення серед заселених на той час українських земель. Маєтки і політичні впливи в цих регіонах були основою авторитету князя Костянтина Острозького, воєводи київського, старости володимирського. Завдяки його заступництву та старанням загальноукраїнським осередком культурних інновацій виступив Острог. Тут у середині 70-х років XVI ст. діяла славетна школа, у якій було вирішено викладати сім вільних мистецтв: *граматику, риторичку, діалектику, арифметику, геометрію, музику, астрономію*. Викладачами школи було запрошено визначних українських письменників та публіцистів, зокрема першим ректором її став Герасим Смотрицький. В Острозі працювали також Василь Суразький, Дем'ян Наливайко (брат керівника селянсько-козацького повстання Северина Наливайка), Тимофій Михайлович, польський математик Ян Лятос, Кирило Лукаріс і ще кілька вчених із Греції. Український письменник Захарія Копистенський згадував пізніше, що в Острозі в цей час були оратори, рівні Демосфенові, видатні доктори, знавці грецької, слов'янської та латинської мов, відомі математики і астрономи. До цього Острозького гуртка належав і друкар Іван Федоров, якому доручено організувати тут книговидання. Користь від співробітництва у друкарні з колегією була очевидною: друкарня мала видавати навчальні посібники для школи, а школа — гуртувати освічених людей (авторів, редакторів, перекладачів тощо). Серед вихованців Острозької школи зустрічаємо такі імена, як запорозький гетьман Петро Конашевич-Сагайдачний, визначні письменники і церковні діячі Йов Княгиницький та Мелетій Смотрицький.

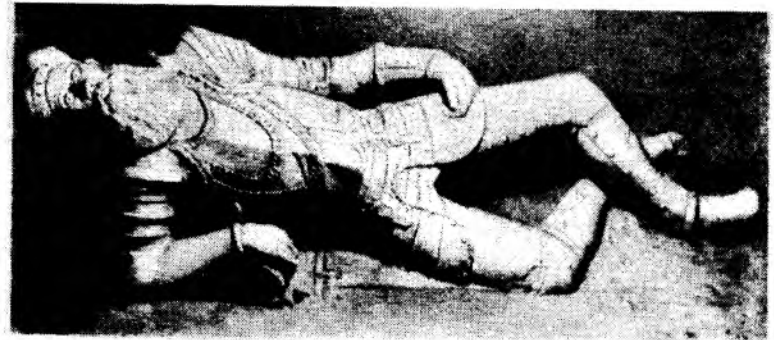
Острозька школа стала першим навчально-науковим закладом, який поставив завдання, не відходячи від засад грецького східного обряду, скористатися і з досягнень західно-європей-



ського шкільництва. Сучасники називали цю школу академією або тримовним ліцеєм (liceum trilingue), і це дуже знаменно. Нагадаємо, що ідею тримовного ліцею, покликаного плекати студії трьох сакральних мов і здійснювати на цій основі наукове, з позицій «біблійного гуманізму», видання Біблії висунув Еразм Роттердамський, а найповніше зреалізував її кардинал Хіменес у Алкала. Острозький осередок ставив собі, хоч у меншому обсязі, подібні цілі, але якщо і для Еразма, і для Хіменеса трьома сакральними мовами залишались гебрайська, грецька і латинська, то в Острозі висувалась інша «священна трійця» мов: грецька, латинська і церковнослов'янська. Це відповідало тенденції до поєднання східної і західної традицій, на відміну від тих православних кіл, які займали ворожі до «латинства» позиції і до трьох мов зараховували, крім грецької і церковнослов'янської, гебрайську, а не латинську. Досить характерно, що в період національно-релігійного відродження української освітні діячі дбали як про впровадження в освіту латинських зразків, так і про свідоме культивування церковнослов'янської і «руської» мов. Особливе значення для утвердження нормалізованого варіанта церковнослов'янської мови мала славетна «Острозька Біблія», відредагована українськими книжниками з Острозької академії і надрукована Іваном Федоровим. Якщо Францис Скорина прагнув наблизити мову друкованого варіанта Біблії до білорусько-української «простої мови», то острозькі видавці вирішили дати текст якомога чистішою у їхньому розумінні церковнослов'янською мовою. На титульному аркуші підкреслено, що «словенська» Біблія наслідує «наскільки можливо» грецьку. Таке застереження дуже істотне. Підкреслюючи з ідеологічних мотивів роль грецького тексту як основи, острозькі видавці взяли за взірець текст укладеної в Новгороді наприкінці XV ст. Геннадіївської Біблії, у якій ряд книг перекладено з латинської Біблії — Вульгати. Редактори «Острозької Біблії», як і автори граматик церковнослов'янської мови кінця XVI — початку XVII ст., намагалися очистити книжну мову від живомовних рис, оскільки останні позбавляли тексти тієї наочної архаїки, яка засвідчувала споконвічність мови і культури. Сприйняття церковнослов'янської як рідної літературної мови полегшувалося прийнятою в Україні системою вимови («ѣ» як «i», «ѡ» як «h» і т. д.). Втім, національні відмінності у вимові, як і в системі наголосів, не заважали функціонуванню церковнослов'янської мови як засобу міжслов'янського спілкування і культурного взаємообміну.

Поряд з переписуванням і друкуванням церковнослов'янських текстів і підготовкою нових перекладів на церковнослов'янську мову, діячі Острозької академії перекладали літургічні та богословські книги на «руську» книжну мову. Як і в інших

культурних осередках, ця мова дедалі ставала засобом освіти, публіцистичних виступів, поточного літературного вжитку. Якщо церковнослов'янська залишалася «високим стилем» літературної мови, то «мова проста» сприймалась як своєрідний середній стиль, відмінний і од мови церковнослов'янської, і від розмовної української. Саме «мовою простою» було надруковано публіцистичні твори острозьких актикатолицьких письмен-



Надгробок князя Костянтина Острозького.  
Кисво-Печерська лавра. 1608р.

ників, зокрема «Ключ царства небесного» і «Календар римський новий» Герасима Смотрицького, «Книжицю» Василя Суразького, «Апокрисис» Христофора Філалета. У греко-католиків найталановитішим опонентом був берестейський єпископ, пізніше греко-католицький митрополит Іпатій Потій. Але вершиною українського письменства тієї доби стала творчість Івана Вишенського, який мав тісні зв'язки з острозьким о с е р е д к о м: єдине прижиттєве видання одного з його творів видруковано саме в Острозі. Аскетизм і консерватизм у І. Вишенського поєднувалися з невідчужливим співчуттям до «простачків». Він викривав розкішне життя православних ієрархів і відступництво уніатів, гостро засуджував тих сучасників, які активно виступали проти тих і тих. Сам він давав іншу пораду — втікати у монастир від несправедливостей і спокус життя, «зовнішній» ученості протиставити молитву. Але бурхливий темперамент автора проривався крізь накладені ним на себе рамки, зумовив привабливість для читачів його писань — документів духовного життя талановитої і щирої людини.

Після смерті князя К. Острозького 1608 р. академія занепадає і незабаром припиняє існування. Всі інші шляхетські ініціативи в галузі культури були, по суті, сфемерними. Врешті, участь українських магнатів у культурному житті свого народу зійшла



Успенська церква у Львові. 1591—1631рр.

нанівець, оскільки вже у першій половині XVII ст. лише жменька їх залишалась вірною предківській вірі. Кількість і політична вага української шляхти теж катастрофічно зменшувалась. В таких умовах ініціативу культурно-національного відродження перейняли братства міщан, спершу в великих містах Галичини, а згодом і в інших регіонах України. Так, на нову хвилю утисків міщани Львова в середині 80-х років XVI ст. згуртувалися навколо Успенського братства, яке з добродічного

об'єднання парафіян перетворилося в осередок національного суспільно-політичного і культурного руху. З часом виникли братства і в інших містах. У самому Львові, крім головного міського братства (Успенського Ставропігійського), були засновані ще десять у передмістях. Якщо в малих містечках братства нерідко об'єднували в своїх рядах переважно більшість українського населення, то львівська Ставропігія складалася з середньозаможних ремісників і крамарів. Однак у боротьбі з національним гнітом навколо Ставропігії об'єдналися широкі кола міської людності. Ставропігійський осередок сприяв гуртуванню українців в інших містах, поширенню братського руху зокрема.

Братства, хоча і засвоїли західноєвропейські організаційні зразки, склалися у принципово новий тип суспільної організації, які увібрали риси реформаційного руху та участь в боротьбі за національно-політичні й станові права й національну культуру. Представники усіх львівських братств підписали зобов'язання «одностайне, вірне, а недоступне... стояти, не щадячи маєностей, часу і самих себе». Було вирішено кожного, хто був проти «зачатої справи», вважати відступником і «з таким не обідовати, не їсти, не пити». З року в рік братства посилали своїх представників на сейми, прагнучи домогтися привілеїв на «особливе право» (окреме національне самоврядування) і на безперешкодне ведення ремесел і торгівлі. Братства також очолювали рух українських ремісників (зокрема й нецехових) проти переслідувань з боку римо-католицької цехової верхівки. Збереглося чимало документів, в яких представники братств протестують проти національного визиску. Серед них друкована відозва і проект промови, яку представникам братства доручалося виголосити перед королем. Зокрема, в проекті промови читаємо: «Утяжені естесьмо ми, народ руський, от народа польського ярмом над єгипетськую неволю, же нас леч без меча але горій, ніж мечем, з потомстви вигубляють, заборонивши нам пожитков і ремесел, обходов вшеляких, чим би только чоловік жив бити могл, того неволен русин на приржоной землі своєї руськой уживати, в том то руськом Львові». Ця відозва — талановитий літературний твір на злободенну тему. З братськими колами пов'язаний і анонімний трактат «Пересторога», де обґрунтовувались освітня діяльність братств, їхня участь у русі на захист православної релігії та рідної мови. Авторами цього твору різні дослідники називали то Юрія Рогатинця, то Івана Борецького, то священника на львівському передмісті Знесінні Андрія. Все це люди, чий погляд сформувалися під впливом братства, у тісному зв'язку з його діяльністю. Як підкреслював І. Франко, «важна прикмета „Перестороги“ се та щирість і високий рівень морального почуття, яким надиханий весь твір

і в яким, обік писань Вишенського, мусимо бачити одну з найпринадніших появ того часу, документ надзвичайного розбудження не так релігійного, як власне національного і загальнолюдського почуття. Людська одиниця встає тут перед нами вже не як невольниця пануючих систем, догм і шаблонів, але пробує глянути на них критично і проти їх тиску виявити свободу власної думки».

У діяльності братств, що створені у великих містах, помітні реформаційні тенденції: прагнення обмежити впливи духовенства в культурному житті, зокрема й у церковній адміністрації. Не духовенство, а світські члени братства керували Львівською братською школою, яка була заснована не пізніше 1585 р. зусиллями і коштом всього посполитого люду, «аж до убогих вдовиць». У цій школі в різний час викладали провідні діячі «української культури — брати Лаврентій і Стефан Зизанії, Іван Борецький та інші. Гетьман Запорозького війська Петро Конашевич-Сагайдачний за кілька днів до смерті заповів для школи 1500 золотих, проценти від яких мали йти на утримання вченого викладача, знавця грецької мови. Виконавцями заповіту були Іван Борецький і новообраний гетьман Олифер Голуб. Вони поставили умову, щоб «тая фундація... з заслуг всього лицарства війська Запорозького не припинилась і щоб в тій братській школі наука безперервно мала тривати... в майбутньому». Завдяки цим коштам програму братської школи в перший період її діяльності вдалося поставити на високий рівень. Учні вивчали поетику, риторику, логіку, знайомились з творами античних авторів та письменників-гуманістів. «Порядок шкільний» (статут школи) обмежував тілесні покарання, передбачав співробітництво школи з сім'єю у виховному та навчальному процесі. Все це — істотні риси педагогіки гуманізму, поширення якої в Україні розпочалося з Львівської братської школи. Навколо цієї школи гуртувалися автори, які впроваджували у літературу нові жанри (драматичні твори на релігійні теми, релігійно-моралізаторські й панегіричні вірші), орієнтуючись при цьому і на західні зразки. Написана за участю «спудеїв» (учнів) братського «гімнасіону» греко-церковнослов'янська граматика «Аделфотес» (1591), церковнослов'янсько-український словник та граматика церковнослов'янської мови колишнього львівського вчителя Лаврентія Зизанія зробили великий вплив на наукову розробку мовознавчих питань в Україні, в Білорусії та Росії.

Майже одночасно з відкриттям школи члени Львівського братства зайняли фундацією друкарні, викупивши заставлені у лихваря верстати Івана Федорова. Додавши деяке нове обладнання, налагодили діяльність друкарні, яка діяла з невеликими перервами аж до скасування братства в 1787 р. Наприкінці

XVI — у першій половині XVII ст. Львівське Ставропігійське братство опублікувало ряд віршів і драматичних творів — «Просфонима» (1591), «Лямент» на смерть Григорія Желиборського (1615), «Вірші на Рожство Христова» Памва Беринди (1616), «Христос Пасхон» друкаря Андрія Скульського (1630), «Розмишляне о муці Христа Спасителя» Йоаникія Волковича (1631), збагативши тим самим систему жанрів в українській

Α Δ Ε Λ Φ Ο Τ Η Σ .

Γ Ρ Α Μ Μ Α =

Τ Ι Κ Α Δ Ο Β Ρ Ο Γ Λ Α Γ Ο -  
Λ Η Β Α Γ Ο Ε Λ Λ Η Ν Ο Σ Λ Ο Β Ε Ν

σκαго мізика. Совершеного  
испытана всеми частями языка.

Книжка дана мною мною мною  
Російскому роду.



Β Ο Λ Β Ο Β ς .

Βαρλαάμης Βρατσανίου. Ρομῶν.

Α Δ Ε Λ Φ Ο Τ Η Σ .

изъ (угоданом  
1591. года

«Адельфотес».

Граматика і словник.

Львів. 1591 р.

літературі, ставши значним кроком на шляху освоєння загальноєвропейських стильових напрямів і естетичних норм. Цінним свідченням прагнення братств спиратись і на грецьку спадщину є кілька львівських друків з паралельними грецьким і церков-

нослов'янським текстами. Грецька частина цих видань призначалася як для самих греків (в Україні та поза її межами), так і для вивчення грецької мови. Деякі з церковнослов'янських видань Львівського братства пізніше передруковувалися і навіть переписувалися не лише в Україні та Білорусії, але й в Росії, Румунії, згодом у Сербії.

Братська друкарня дала поштовх широкому розвитку дру-



Касіян Сакович.

«Вірші на жалосний погреб...

Петра Конашевича Сагайдачного». 1622 р.

Фрагмент титульної сторінки.

карства в Україні, переважно в Галичині і Волині. У 1604—1606 рр. спершу в Стрятині (поблизу Рогатина), а згодом у Крилосі (поблизу Галича) діяла друкарня Федора та Гедеона Балабанів, у якій працював Семен Будзина. В стрятинському виданні вперше в практиці східнослов'янського книгодрукування з'явилися сюжетні ілюстрації, вмонтовані в текст книги (перед тим застосовували лише орнаментальні прикраси і нечисленні портретні гравюри). Цікавим явищем культурного життя на західноукраїнських землях були «мандрівні» друкарні. Зокрема, у різних селах і містах випускав книжки мандрівний друкар Павло-Домжив Люткович-Телиця; в Угорцях коло Самбора, в с. Четвертні Луцького повіту, далі в Луцьку і в Чорній

біля Рівного. Спільник Телиці ієродиякон Сильвестр передав цю друкарню Луцькому братству. У Крем'янці діяла друкарня, що випустила «Граматику» церковнослов'янської мови. Мандрівну друкарню мав Кирило Транквіліон Ставровецький. У 1639—1667 роках у Львові, крім братської, діяла друкарня Михайла Сльозки, 42 книги якої старанно оформлені. Серед виданих найцінніші твори українського письменника Йоаникія Галятівського. Деякий час книги друкувалися ще й у друкарні єпископа Арсенія Желиборського при львівській церкві Юра.

Отже, у першій половині XVII ст. працював цілий ряд друкарень, кожна з яких зробила свій внесок у поширення книжкової справи. Всім їм доводилося діяти в умовах національно-релігійного гніту, зазнавати репресій з боку державної та церковної влади. Коли М. Сльозка опублікував панегірик на честь православного єпископа Єремії Тисаровського, римо-католицька консисторія визнала цю книгу шкідливою для папського престолу, прилюдно спалила один примірник і наказала знищити весь тираж. Видавця оштрафували і суворо заборонили йому друкувати щось подібне. Цензурні утиски змушували західноукраїнських видавців обмежувати тематику своїх друків, і це було однією з причин переміщення головного осередку книговидання зі Львова до Києва.

Як свідчать численні факти, Київ став відігравати провідну роль у культурно-освітньому русі вже починаючи з другого десятиріччя XVII ст. З 1615 р. розгорнула свою діяльність друкарня Києво-Печерської лаври, заснована архимандритом Єлисеєм Плетенецьким. За кілька років вона стала найпотужнішою в Україні, відзначалася розмаїттям тематики і високим художнім рівнем друків. Зокрема, тут побачили світ «Вірші на жалосний погреб... Петра Конашевича-Сагайдачного» К. Саковича, полемічна «Книга о вірі», авторство якої приписують Захарії Копистенському, «Тріодь пісна» з синаксарями (оповідальними статтями), перекладеними на тогочасну українську літературну мову, церковнослов'янсько-український словник Памва Беринди (1627) і багато інших унікальних видань. Деякий час з лаврською співіснували у Києві дві приватні друкарні — реєстрового козака і одночасно київського міщанина Тимофія Вербицького і міщанина з Білорусії Спиридона Соболя. Заслуга Т. Вербицького — видання першого київського «Букваря» і двох Часословів, які містили піснеспіви на честь старокиївських святих — князів Володимира, Бориса і Гліба, Антонія і Феодосія Печерських.

Невипадково друкарство почалось у Києві майже одночасно із заснуванням у історичній столиці України братства і школи при ньому. Фундатор друкарні Є. Плетенецький і фундатор братської школи Й. Борецький тісно співпрацювали, 1620 р. за



лавра. Це було виявом контрреформаційного руху, який на той час утвердився і в ряді європейських країн. В Україні виразником таких тенденцій став Петро Могила (з 1627 р. архімандрит Києво-Печерської лаври, а з 1632 — митрополит). Спершу йому доводилося йти на компроміс з братствами. Задумавши заснувати при Лаврі школу, яка була б під його опікою, тим самим він спричинив протидію не тільки фундаторів братської школи, але й впливових міщан. Тоді Петро Могила 11 березня 1631 р. записався до братства як «старший брат і опікун». Запросивши зі Львова до Києва на посади вчителів Ісайю Козловського і Сильвестра Косова, він восени 1631 р. відкрив у Києво-Печерській лаврі «гімназю», програма якого була близька до програм західноєвропейських колегіумів. Однак братство, підтримане козацькою старшиною, і далі висловлювало невдоволення. Конфлікт закінчився угодою—об'єднанням у 1632 р. лаврської школи з братською, яку згодом стали називати Києво-Могилянським колегіумом, пізніше — Києво-Могилянською академією. Погодившись на заснування закладу не при Лаврі, а в місті, Петро Могила все ж зумів позбавити братство будь-якого істотного впливу на справи новоствореного колегіуму. Якщо в ранніх братських школах викладали переважно світські особи, то викладачами колегіуму були ченці Богоявленського монастиря, а ігумен його обіймав посаду ректора. Монастир, щоправда, зберіг назву «братського», але зовсім не залежав від Богоявленського братства, яке згодом припинило існування.

З самого початку Київський колегіум, крім чотирьох нижчих класів (фари, інфіми, граматики, синтаксими), мав класи поезики, риторики, філософії. Лекційні курси читалися переважно латинською мовою, як і в тогочасних західноєвропейських колегіумах та університетах. Польська влада вороже поставилась до заснування в Києві колегіуму. Король Владислав IV уже в 1633 р. наказав ліквідувати там «латинські школи», а сейм у 1635 р. заборонив викладати філософію (дозволено було лише діалектику і логіку як вступ до філософії). Однак, всупереч урядовим заборонам, в колегіумі продовжували викладати повний філософський курс (трирічний наприкінці 30-х років, потім дворічний), а також елементи теології, яка з середньовіччя вважалася неодмінною дисципліною для вищого навчального закладу.

Як і тогочасні європейські університети, Києво-Могилянський колегіум мав у своєму підпорядкуванні школи, що працювали за його програмою: у Вінниці (заснована 1634 р.; в 1639 р. перенесена до Гощі, де раніше діяла аріанська школа); у Кременці (відкрита в 1639 р. за участю фундаторів Кременецького братства Лаврентія Древинського та Данила Малинського).

За прикладом Київської була реорганізована також школа Могильовського братства у Білорусії. В 1640 р. вихованця Київської братської школи, а пізніше викладача і ректора колегії Софонія Почаського відправлено до Молдавського князівства для організації там школи за київським зразком.

Києво-Могилянський колегіум був не лише освітнім, а й науковим центром. Професори, як свідчать нотатки лекцій Йосипа Кононовича Горбацького в 1639—1640 рр. («Підручник логіки») та Інокентія Гізеля 1645—1647 рр. («Загальний нарис філософії»), не обмежувалися лише викладом концепцій, загальноприйнятих у тогочасній європейській науці, а самостійно розробляли проблеми логіки, психології та інших наук. У Й. Кононовича-Горбацького при висвітленні діалектики простежуються риси номіналізму. На його думку, логіка має вивчати терміни як знаки речей і понять, що відображають об'єктивний світ. Інокентій Гізель виступав проти сліпого поклоніння авторитетам, вважав конче необхідним робити наукові висновки на підставі раціональних аргументів і вивчення явищ природи. На богословських курсах Києво-Могилянського колегіуму позначилися засади католицької теології, але не допускався відхід од тих основних положень, які вважалися визначальними для православ'я.

Пам'ятками православної полемічної літератури стали «Палінодія» Захарія Копистенського і польськокомовний трактат «Літос», який вважають твором Петра Могили. Обидва твори засвідчують ерудицію авторів, їхню обізнаність як з богословською думкою Сходу і Заходу, так і з тогочасною слов'янською та західноєвропейською літературою.

Православні школи вже на початку свого існування зіткнулися з конкурентом в особі Товариства Ісуса. Єзуїти ще в 1570 р. заснували у Вільнюсі школу, яка незабаром отримала права академії. У 1575 р. фундовано єзуїтську колегію у Ярославі, в 1608 р.— у Луцьку та Львові. Єзуїтські школи з'явилися також в Ужгороді (відкрита 1615р. в Гуменному; 1646 р. переведена до Ужгорода); Кам'янці на Поділлі, Вінниці, Фастові та інших містах. Василянські школи в Бересті, Володимирі, Холмі організовувалися за зразком єзуїтських. Певну роль у розвитку освіти в Україні відіграли також протестантські школи. Так, кальвіністам у кінці XVI ст.— на початку XVII ст. належали гімназії в Панівцях (поблизу Кам'янця на Поділлі) і в Крилові (на межі Белзького воєводства і Холмської землі). Школа в Кисиліні на Волині з 1638 р. була головним навчальним закладом протестантів-соцініан, очолював її Остап Кисіль, який виступив у 1632 р. з публічним трактатом на захист православної ієрархії, переслідуваної польським урядом. У протестантських школах в Гощі (1600, 1644) та Берестечку на

Волині, Хмельнику на Поділлі чимала увага приділялась викладанню математики й мов, навчання етики в раціоналістичному глумаченні.

Змагання шкіл, що належали різним церквам, як і суперечки між публіцистами різних конфесій, стимулювали всіх учасників полеміки поглиблювати науковість аргументації, створювали ґрунт для вдосконалення шкільної освіти. Було б важко однозначно оцінити діяльність протестантських, і особливо єзуїтських, шкіл в Україні та Білорусії, які виступали істотним чинником культурного життя, сприяли де-націоналізації, нівеляції національних культурних особливостей. Із засвоєння в них латинської мови і предметів, що вивчалися у всіх школах Європи, відкривало шлях до загальноєвропейських джерел освіти. Треба враховувати також те, що завдяки використанню латинської і польської мов у Києво-Могилянській академії, ці мови перестали сприйматися як виключний атрибут католицько-протестантської освіченості. В межах «православної слов'янщини» з'явилася сфера «православної латини». Хоча вживання польської мови на письмі нерідко ставало вступним етапом до колонізації, але так було далеко не завжди. Для православних діячів польська мова відіграла досить довго роль, подібну до церковнослов'янської і латинської: обслуговування професійної культури, розрахованої на обмежене коло адентів «православно-латинської» освіченості. При всіх відмінностях щодо статусу кожної з мов функціонування церковнослов'янської, латинської, польської і навіть «прості» у писемності було виявом загальних закономірностей розвитку літератур в донаціональний період: тенденції запровадження у літературу книжної мови, якою міг бути архаїчний варіант рідної мови або й зовсім інша мова. Це явище соціального порядку, воно пояснюється усвідомленим, а інколи й неусвідомленим прагненням панівних еліт і пов'язаних з ними прошарків підкреслити свою культурну виокремленість (принаймні, у їхньому розумінні) від простолюття.

Вивчення латини давало українцям можливість здобувати вищу освіту у західних університетах, знання мов відкривало також двері для імпорту книг. Серед видань, що привозилися з-за меж України, переважали спершу латинські, а згодом польські видання, чимало імпортувалося і літератури німецькою, французькою, італійською, чеською та іншими мовами. Так, статистичне вивчення 43 каталогів книжкових збірок львівських міщан за 1560—1653 рр. показало, що найбільше в них було латиномовних видань античних авторів і гуманістів (на першому місці Цицерон, друге і третє поділили Арістотель та Еразм Роттердамський); багато посібників з юриспруденції

та медицини. Подібні за своїм складом бібліотеки освічених міщан, провідних церковних діячів.

Хоча латинська освіченість в тогочасній Україні сприяла інтеграції з культурою польською і тим самим де-націоналізації, підвищення загального культурного рівня створювало передумови для успішного змагання оновленої української культури з культурою, що насаджувалася в Польській державі. Як засвідчили подальші події, загальний баланс змін був позитивним. Значно зросла кількість письменних людей. Сирієць Павло Алеппський, що проїздив у 1654 і 1657 рр. через Україну, відзначав, що у країні козаків усі діти вміють читати, навіть сироти. Якщо це й перебільшення, то не доводиться сумніватися, що Україна зуміла не лише зберегти, але й модернізувати свою культурну спадщину. Активізація освітньо-культурної діяльності створювала підстави для формування ідеології визвольного руху, який досяг найбільшого розмаху в роки війни з Польщею, очоленої Богданом Хмельницьким.

Повстання 1648 р., яке майже від самого початку переросло у всенародну війну за волю України, стало в багатьох моментах подією історичною. Це стосується і культурного життя. Патріотичне піднесення й почуття гордості після славних перемог козацького війська, участь у війні вихідців з усіх українських земель, козацькі походи, величезні переміщення населення — все це сприяло і культурній інтеграції різних регіонів. У ході війни зароджувалась й міцніла українська державність, яка значною мірою використовувала форми, що склалися в козацькому середовищі ще до війни. Українська держава включала тільки частину національної території, але само її виникнення сприяло зміцненню національної самосвідомості, утвердженню почуття гордості за свій народ. Оскільки в державі провідні позиції посіли козаки і козацька старшина, за межами України утверджувалось поняття про українців як про «козацьку націю». Та й самі українці сприймали козацькі атрибути як загальнонаціональні і державні символи. Постать героя-козака, захисника Вітчизни, надовго стала провідним образом українського пісенного фольклору, героїчного епосу, народного малярства, козацька тема — головною в українській національній історіографії.

Незабаром, після смерті гетьмана Богдана Хмельницького, настала доба, яку назвали часом Руїни. Було все: і криваві конфлікти у колах козацької старшини, і спустошливі війни Росії, Польщі й Туреччини за Україну, і татарські напади, і на довершення остаточний поділ основного масиву українських земель на Правобережжя, яке залишилось під владою Польщі, і Лівобережжя, де українська козацька держава опинилась у

васальній залежності від Росії, а згодом була зведена на рівень автономної провінції та, врешті-решт, позбавлена будь-якого самоврядування<sup>1</sup>. Буковина тоді перебувала у складі Молдавського князівства — васала Туреччини, на Закарпатті господарювали угорські магнати, хоча верховним володарем краю стала Австрійська імперія. Розподіл живого тіла України поміж чужими державами згубно вплинув на стан культури. Той час, поки в Лівобережній Україні — Гетьманщині зберігалися інститути української державності чи навіть їх залишки, був сприятливим для творчого розвитку нашої культури. Зокрема, свідомо державну політику підтримки церкви, мистецтва, освіти проводив гетьман Іван Мазепа. Слід також наголосити, що існування Гетьманської держави не дало згаснути культурі у Слобідській Україні, де зберігався козацький полковий устрій, хоча цей край і підпорядковувався безпосередньо російському урядові. На характер української народно-побутової культури величезний вплив мала Запорозька Січ.

Хоча Київ був прикордонним містом, його позиції як загальноукраїнського культурного центру дедалі міцніли. Осередками культурної діяльності ставали і полкові міста Гетьманщини, почасти Слобідської України. Зросла роль єпископських кафедр і монастирів у культурному житті. Якщо в кінці XVI — на початку XVII ст. діяло чимало друкарень, що належали міщанам (одна навіть запорозькому козакові), то у другій половині XVII ст. приватних міщанських друкарень не стало, залишилися тільки друкарні монастирів (їх мали Києво-Печерська лавра, Чернігівський, Почаївський, Унівський монастирі), Львівського єзуїтського колегіуму і Львівського братства, останнє, однак, зовсім перестало видавати світські твори.

Головним освітнім і науковим центром і далі був Києво-Могилянський колегіум, якому 1701 р. було надано прав академії. В роки Руїни він пережив тяжкі часи: чимало студентів пішли до війська, багато спудеїв просто розійшлись, деякі загинули під час війн і пошестей. За правління Івана Мазепи, коли для академії було споруджено новий будинок, цей заклад вступив у період свого розквіту. Кількість студентів досягла 2 тис., пізніше, після Полтавської битви, вона зменшилась, а в середині сторіччя коливалась в межах 600—1100 осіб. Переважали вихідці з Лівобережжя, але навчалися і студенти з Правобережної України, прибували на навчання в академію і юнаки із Закарпаття, Білорусії, Росії, південнослов'янських країн, Молдавії. Крім дітей духовенства, в академії навчалися діти козаків,

<sup>1</sup> Край негативний вплив на свободу культурної творчості мало і підпорядкування в 1686 р. української православної церкви Московському патріархатові. Перед тим українська церква, підлягаючи юрисдикції константинопольських патріархів, фактично була автокефальною.

селян, міщан. Навряд чи мають рацію ті дослідники, які проголошують програму академії «схоластичною». То була загальноосвітня школа риторико-філософського типу: більшість наук входили до курсів риторики й поетики (гуманітарні науки) і філософії (гуманітарні і частково природничі науки). Вже в першій половині XVIII ст. ряд викладачів став використовувати не тільки ідейну спадщину античності, патристики, схоластики та доби Відродження, але й освоювати елементи культури нового часу, зокрема ідеї Передпросвітництва. В лекційних програмах поряд із застарілими схоластичними теоріями з'являлись і паростки нової науки, найбільше вони помітні в лекціях Феофана Прокоповича, а в поглядах Стефана Калиновського, Мануїла Козачинського, Георгія Кониського та у інших провідних викладачів знаходимо елементи раціоналізму і матеріалістичного сенсуалізму. Глибоко і оригінально розроблялися київськими вченими проблеми формальної логіки, семіотики, психології. Високим науковим рівнем вирізнялись праці лінгвіста-орієнталіста Симона Тодорського, автора грецької граматики Варлаама Лашевського. Невипадково саме в період реального зменшення питомої ваги в культурному спектрі старокіївської спадщини активізується її цілеспрямована популяризація, для чого використовуються не лише нові списки давньоруських літописів, житій тощо, а й польськомовні переробки вітчизняних пам'яток і нові твори українською та польською мовами. Загальноосвітній характер школи в тих умовах був перевагою. Невипадково багато хто з учнів академії і в емпіричних працях досягли більших успіхів, ніж випускники спеціалізованих навчальних закладів. Зокрема, академія підготувала плеяду визначних медиків і біологів, таких як І. Полетика (в 1754—1755 рр. професор Кільського університету), Д. Самойлович, А. Шумлянський, М. Максимович-Амбодик, М. Тереховський. Серед вихідців з «могилянського Атенеуму» були також юристи, композитори, архітектори і, в першу чергу, діячі на ниві освіти.

Політика русифікації і колонізації шкодила культурному спілкуванню, але не могла заглушити його прогресивної течії. Київ і Лівобережжя відігравали важливу роль у розповсюдженні в Росії системи освіти, орієнтованої на західні зразки. Зокрема, у Київській академії здобули освіту 21 із 23 ректорів Московської академії, 95 із 125 її професорів, дуже багато учителів шкіл Росії, аж до Вологди та Тобольська. Завдяки їм ряд педагогічних принципів і навіть учнівських звичаїв, що були вироблені в академії, надовго вкоренилися в практиці шкіл Росії. Але від'їзд освічених людей мав украй негативний вплив на рівень культурного розвитку самої України. До його провінціалізації спричинялась і політика російського уряду,



який впроваджував в Україні значно суворіші цензурні обмеження, ніж у Москві чи Петербурзі. Від середини XVIII ст., незважаючи на часткові вдосконалення, Києво-Могилянська академія почала все більше відставати од запитів свого часу, а пропонувані тоді проекти заснування університету в Києві чи Батурина не були підтримані російським урядом.

Все ж за зразком Києво-Могилянської академії виникли колегіуми в інших містах Лівобережжя — Чернігові (1700), Харкові (1726), Переяславі (1738), і в цих школах навчались діти не тільки священників та козацької старшини, шляхтичів, але й міщан, дяків, селян. Статут Харківського колегіуму мав за основу Київський, але із значними доповненнями. Так, учням радили знайомитись з творами Я. П. Козельського, д'Аламбера, М. Ломоносова. З 1765 р. в Харкові діяли класи природничо-інженерного профілю, підпорядковані не духовному, а цивільному відомству. На Правобережжі більшістю колегіумів керував єзуїтський орден: Львівський, Кам'янецький, Луцький, Перемишльський, Ужгородський та інші. Львівському колегіуму польський король надав (1661) права академії (аналогічно до Вільнюської єзуїтської академії), і хоч сейм відмовився затвердити цей акт, єзуїти назвали свою львівську школу академією. Рівень викладання в ній упав, коли не стало конкурентів, боротьба з якими раніше спонукала єзуїтів переймати педагогічні новації. Були там, звичайно, й талановиті викладачі (наприклад Григорій Пірамович). Деякі юнаки після навчання в Києві йшли до Львова, інші починали студії у Львові і завершували в Києві. Лекційні курси київських професорів використовувались і в правобережних колегіумах. Після скасування в 1773 р. єзуїтського ордену частина його шкіл перейшла до василіян, які раніше мали кілька колегіумів (у Володимирі, Барі, Умані). Крім колегіумів при монастирях діяли внутрішні школи (студії). В більшості василіянських шкіл (Мільча, Білосток, Сатанів та ін.) вищим курсом вважались риторика і лише в деяких (Лаврів, Замостя) викладалась і філософія.

Належне місце в культурному житті українських земель посідав Львівський вірмено-український колегіум театинців. Деякі з його вихованців стали відомими діячами культури і освіти: Антон Левицький, Михайло Примович. Слід підкреслити, що культурні зв'язки між Правобережжям і Лівобережжям тривали всупереч конфесійним особливостям. У XVIII ст. в василіянських колегіумах інколи ставили п'єси на теми з історії Київської Русі. Почаївська василіянська друкарня користувалася текстами з православних друкарень, а її керівники і управителі друкарні Києво-Печерської лаври таємно від ієрархії обох церков надавали одні одним практичну допомогу.

З середини XVIII ст. все частіше виїжджає українська

молодь на навчання за кордон. Типовою постаттю для середини XVIII ст. є Петро Симоновський, автор «Краткого описання о козацком малороссийском народе і о военных его делах». Після закінчення Києво-Могилянської академії він продовжував навчання в університетах Кенігсберга, Галле, Лейпціга, Парижа, а, повернувшись в Україну, служив у генеральній військовій канцелярії, був сотником, земським суддею. Канцеляристи різного рівня, а також вчителі академії та колегіумів становили своєрідну верству інтелігенції. І якщо більшість освічених людей була змушена служити панівним верствам, то з часом зароджується і плсбейсько-радикальна інтелігенція. Наслідком її діяльності є такі пам'ятки, як «Торчинський маніфест», що виражає інтереси селян Правобережжя.

Далеко не всім вихідцям Київської академії та інших шкіл вдалось отримати духовний сан чи місце в адміністративному апараті. Ті, хто не міг або не хотів цього зробити, часто ставали «мандрованими дяками», тобто вчителями, які ходили по селах і містах в пошуках роботи. Діяльність академії і колегіумів сприяла розширенню мережі початкових шкіл, підвищенню їх освітнього рівня. За неповними даними, в Слобідській Україні в 1732 р. було 129 шкіл, в 1740—1748 рр. в 7 із 10 полків Гетьманщини тоді діяло 866 шкіл. В деяких полках школи були і у селах. На землях Війська Запорізького часів Нової Січі мала добру славу січова школа, де навчались діти, «зібрані з різних міст». Сільські і міські школи утримувались громадою — всім дорослим населенням села чи міського приходу. На заході України аналогічні школи найчастіше існували під опікою братств. Громади, або братства, будували приміщення для школи, дбали про матеріальне забезпечення вчителів. Як правило, обов'язки дячка та вчителя покладалися на одну особу. Чому синоніми слова «вчитель» (дидаскал, бакаляр, director schulae) стали вживатися і в значенні «дяк». Переважно «дяковчитель» (так їх називали в Галичині) жив при школі. Нерідко тут також мешкали «сироти шкільні» і старші школярі (молодики, виростки), які допомагали дякам у церкві й школі і часто мандрували від села до села. В більшості шкіл дітей вчили з Букваря, Псалтиря і Часослова, поширеним було також навчання хорového співу і нотної грамоти з Ірмологіонів. Для читання вибирали традиційні церковнослов'янські тексти, але вимовлялись вони на український лад. В деяких школах частина дітей вивчала латинську мову і ази математики. Так, за реєстром, складеним шкільним бакаляром передмістя Дунаєвець (Поділля), з 22 учнів 8 вивчали латинську граматику, 10 арифметику.

Початкові братські і громадські школи були справді народними, бо міська і сільська влада на Правобережжі їх не

підтримувала. У «Проекті скасування унії» — публіцистичній пам'ятці, що відбивала погляди польсько-шляхетських кіл, мовилося: «Найбільш непокірливі самі і найбільше підтримують непокірливість інших ті українці із плебсу, які вміють читати своє письмо... Треба зобов'язати управителів маєтків суворо слідкувати, щоб селянські діти привчалися не до книжок, а до плуга, сохи, рала, ціпа!»

Перші спроби запровадити в Україні обов'язкову початкову освіту були здійснені в Гетьманщині. У 1760—1762 рр. лубенський полковник І. Кулябка наказав сотенним правлінням: всіх козацьких синів, здібних до науки, посилати до парафіяльних шкіл, а «нездібних і у літах перерослих» навчати військових вправ. Ініціативу І. Кулябка схвалив гетьман, і в 1765 р. Генеральна військова канцелярія розіслала аналогічні розпорядження до всіх полків. Збереглися рапорти сотенних канцелярій Чернігівського полку, з яких довідуємося, що внаслідок цих заходів початковим навчанням було охоплено значну кількість дітей. Однак далі несміливих кроків справа не пішла. Початкові школи в Україні не здобули сталої організації. Як правило, навчання припинялось, якщо бакаляр відходив, а іншого не вдавалось підшукати. Навіть якщо в селі діяла школа, відвідувала її лише частина хлопців (у містах інколи до школи ходили і дівчата).

Братські і громадські школи були одним з каналів, через які в народні маси проникали елементи книжкової освіти. Наявність порівняно широкої мережі початкових шкіл забезпечувала контингент учнів для шкіл вищого рівня і сприяла тому, що окремі вихідці з народних низів могли стати високоосвіченими людьми. Але з кінця XVIII ст. сільські школи починають занепадати: далосся ознаки закріпачення селян, вороже ставлення влади до заснованих не нею навчальних закладів. Лише де-не-де останні з них функціонували і в першій половині XIX ст.

Показник відносної масовості початкової освіти — збільшення тиражів навчальних посібників. Так, букварі, які видавалися друкарнею Львівського братства, виходили в XVII ст. тиражами від 600 до 2 тис. прим., а на початку XVIII ст. — по 6—7 тис. прим. У зв'язку із збільшенням цифри освічених людей зростає попит і на іншу друковану продукцію. Найбільшим видавничим центром залишалась друкарня Києво-Печерської лаври. Крім богослужбових текстів і молитовників, вона випускала твори тогочасних українських письменників. Чи не найпопулярнішою українською друкованою книжкою став збірник проповідей Йоанкія Галатовського «Ключ разум'я». Цю книжку, надруковану в Києві, а перевидану у Львові, не лише читали, але й переписували по всій Україні, від Слобожанщини і Чернігівщини аж до Закарпаття. Літературною майстерністю вирізнялись також книги проповідей Антонія Радивиловського «Ого-

«Огородок Марії Богородиці» і «Вінець Христов». До найцікавіших київських видань відносять монументальні «Життя святих» Дмитра Туптала, згодом єпископа Ростовського, а також «Іфіку ієрополітико» — ілюстроване гравюрами видання з поясненням етичних принципів та норм поведінки. Друкарня Чернігівського Троїцько-Іллінського монастиря випустила у світ проповіді й вірші Лазаря Барановича, ряд творів Іоана Макси-



Л. Тарасевич. Нестор-Літописець. 1702 р.

мовича, зокрема й переклад з латинської на церковнослов'янську трактату І. Дрекселя «Іліотропін».

З 20-х років XVIII ст. російський уряд поставив над Київською і Чернігівською друкарнями суворий цензурний контроль синоду. Дозволялося лише передруковувати старі церковні книги, та й те за умови не відрізнятись від російських видань ні змістом, ні мовою, «дабы никакой розни и особенного наречия не было». Оскільки з Чернігова неохоче надсилали

видання на цензуру, в 1724 р. тут було проведено перевірку друкарні, після чого книгодрукування надовго затихло. Укази про цензуру книг, виданих в Україні, засвідчили не тільки перехід уряду до цілеспрямованої русифікаційної політики, але й свідоме прагнення перетворити Україну в провінцію, придушити неконтрольовану культурну творчість. З того часу друкарні, які раніше дбали про розмаїття своєї продукції, могли займатись лише розмноженням церковнослов'янських літургічних текстів. Навіть відмінності в наголошуванні слів вважались злочином і суворо каралися. Показово, що в 1745 р. такий впливовий церковний діяч, як префект Києво-Могилянської академії Мануїл Козачинський, не зміг опублікувати своїх творів у Києві: його п'єса «Благоутробіє Марка Аврелія» і трактат «Філософія Аристотелева» вийшли у Львові шрифтами друкарень єзуїтської академії та Ставропігійського братства. Книги київських авторів іноземними мовами друкувались у Вроцлаві. Зокрема, 1744 р. у друкарні Корна побачив світ збірник латинських творів Ф. Прокоповича (в додатку було подано вірш С. Яворського «Слізне з книгами прощання»), 1748 р. друкарем К.-В. Грассом у Вроцлаві було видано панегірик киян, які там навчалися, Миколи Мотоніса і Григорія Козицького київському митрополиту Тимофію Щербацькому. Послугами лейпцігських і вроцлавських друкарень користувалась Київська академія, публікуючи учбові посібники.

Погіршилися умови діяльності видавців і на західноукраїнських землях, хоча цензурний контроль тут стосувався лише змісту, а не мови. Львівська братська друкарня випускала переважно старі богословські книги. З 30-х років XVIII ст. відновила роботу Унівська друкарня і почала свою діяльність Почаївська. Хоча ці осередки належали монастирям, іноді вони друкували і світські книги. Так, в Почаєві вийшли наприкінці XVIII ст. згодом високо оцінені І. Франком підручник «Політика світська» та посібник Ленкевича «Книжиця для господарства, указующая як ратовати в хоробах всякую скотину, то ест коні, воли, вівці, кози, свині, як білити полотно, як боронити пашні від саранчі». З почаївських польських видань варто назвати переклади творів Ціцерона і Саллюстія, підручник фізики Ф. Шашкевича; з латинських — курс риторики. Чимало книжок видали польською і латинською мовами друкарні Львівського єзуїтського колегіуму і Бердичівського кармелітського монастиря. Деякі з видань відображали занепад шляхетсько-клерикальної культури. Одним із свідчень цього можна вважати широке розповсюдження серед шляхтичів «польсько-руських» календарів для розважального читання. І хоча рівень таких видань був невисоким, вони все ж залучали до регулярного спілкування з книгою ширші кола читачів.

Багато творів *словесності* поширювались в усній або рукописній формі. Саме XVII — XVIII ст. стали періодом розквіту українського фольклору і небаченого раніше збагачення тематики, жанрів рукописної книжності. Найвизначніші фольклорні твори відбивають історичну свідомість народу. В українських думках оспівана визвольна боротьба, в народних піснях постають образи гайдамаків і опришків. Народні ліричні пісні набувають популярності не лише в Україні, але й поза її межами.

Маємо приклади, коли літературні твори стають народними. Таку долю має пісня «Іхав козак за Дунай», яку написав козак, філософ, поет Семен Климовський<sup>1</sup>. Із збірок віршів, створених монахами чи школярами, поповнювався репертуар мандрівних лірників і разом з тим багато рукописних пам'яток — не що інше, як записи фольклорних творів. Через фольклор погляди і оцінки, що побутували в народному середовищі, проникали і в писемність. Так, «козацькі літописи» (Самовидця, Григорія Грабянка, Самійла Величка тощо) відображають погляди козацької старшини, а монастирські хроніки — погляди духовенства, однак використання поряд з документами та власними спогадами й фольклорних джерел позначилось на висвітленні в цих творах ряду історичних подій. Внутрішні суперечності пам'яток історіографії сприяли використанню їх представниками різних соціальних кіл у своїх інтересах. Наприклад, «Історія Русів», яка поширювалася в рукописах, відобразила позиції автономістської частини української шляхти кінця XVIII ст., але користувалася популярністю і в колах демократично настроєної інтелігенції. З патріотичною концепцією минулого України у цій пам'ятці пов'язаний своєрідний республіканізм, вільнодумні політичні концепції.

Дуже відчутним був вплив фольклору на професійну музику, але й риси професіоналізму, у свою чергу, проникали в музичний фольклор. По-справжньому народними книгами стали рукописні «кантички» (співаники) і ірмологіони (збірки традиційних святкових співів, записані знаками київської квадратної нотації). Популярність рукописних ірмологіонів пояснюється тим, що ця книга була посібником для вивчення в початковій школі нотної грамоти. На перший погляд, всі ірмологіони однотипні. Але глибше їх вивчення виявило дивовижне багатство варіантів мелодій, постійне їх оновлення за рахунок народнопісенних інтонацій. Вихід з друку львівських ірмологіонів 1700 і 1709 рр. (до речі, вони стали першими в кириличному книгодрукуванні набірними нотними виданнями) сприяв деякій стабілізації змісту цієї пам'ятки і в той же час подальшому поширенню нотної писемності.

<sup>1</sup> Див.: Нудьга Г. Слово і пісня. К., 1985. С. 231—290.

Провідне місце в творчості українських композиторів другої половини XVII — першої половини XVIII ст. посідали вокальні концерти, найчастіше на 4, 8 і навіть на 12 голосів. Деякі триголосні канти із шкільного репертуару проникли в побут. Характерно, що навіть різдвяні колядки церковного змісту, які побутували поряд з давніми поганськими колядками, за своєю мелодикою були подібними до світських пісень. Світською за характером була також інструментальна музика, що її виконували сільські «троїсті музики», цехові музиканти в містах, капели при панських дворах. У другій половині XVIII ст. в життя пануючих верств входить західноєвропейська музика. Так, репертуар оркестру й оперного театру К. Розумовського складався переважно з творів західних авторів: винятком як за тематикою, так і за виразністю стилю вважають симфонію на українські теми невідомого композитора (можливо, кріпака).

Однією з вершин тогочасної музичної культури стали хорові твори Артемія Веделя, Максима Березовського, Дмитра Бортнянського, які поєднали традиції східнослов'янської релігійної музики і народної пісенності з високим професіоналізмом. Хорові концерти А. Веделя, вихованця Київської академії, керівника хорів академії і Харківського колегіуму, написані на церковні тексти. Але сучасники вважали їх «театральними», такими, що не відповідали духу релігійної музики. В жанрі хорового концерту досягли неперевершеної майстерності М. Березовський, Д. Бортнянський. Обидва народились в Україні, звідки винесли свої перші музичні враження. Згодом талант їх удосконалювався в Росії та Італії.

Величезна популярність в різних соціальних верствах народних пісень, зростаючий вплив фольклору на книжну літературу йшли поряд з розширенням сфери використання в літературній творчості народнорозмовної мови. Поступове очищення «мови простої» від полонізмів та інших нашарувань знаменувало народження нової доби, коли літературна мова почала спиратися на загальнонародну основу. Творчість І. Котляревського стала закономірним завершенням тенденції утвердження народної в своїй основі літературної мови, здатної взяти на себе усі функції спілкування.

У галузі образотворчого мистецтва кінець XVI — початок XVII ст. був періодом найбільшої інтенсивності ренесансних впливів. Українська ікона внаслідок контактів з пізньоренесансним, а пізніше бароковим мистецтвом поступово втрачала свої традиційні риси. Висвітлюючи стильову еволюцію малаляства, П. Жолтовський свого часу підкреслив: «Не можна вважати... реалістичну ренесансну тенденцію за єдино прогресивну, а традиційно консервативну за від'ємну, негативну. Обидві тен-



М. Петрахович. Іоан Златоуст.  
Мініатюра з рукопису Служебника  
Петра Могилы. 1632 р.

денції в українському іконописі рівноцінні, вони виражали різні сторони одного і того ж динамічного процесу становлення і розвитку національної своєрідності мистецької форми».

Поєднання середньовічних рис з новими, пов'язаними з ренесансом, характерне, зокрема, для ікон таких визнаних майстрів, як Федір Сенькович, Микола Петрахович, а в кінці XVII ст. як Іван Руткович. Але навіть в іконах Йова Кондзелевича (зокрема у знаменитому Богородицькому іконостасі початку XVIII ст.), незважаючи на рішучий перехід до реалістичного трактування образів, ще збереглась іконна статичність і



Л. Боровиковський.  
Портрет Павла Руденка. 1778 р.

врівноваженість. Трохи пізніше ікони із храму Данила Апостола в Великих Сорочинцях засвідчили, що малярство ставало світським не лише за своїм загальним життєствердним характером, але й за формальними ознаками, за динамізмом форм і ліній, легкістю і святковістю кольорової гами. Дослідники цей пам'ятник відносять до мистецтва рококо.

Портрети першої половини XVIII ст. ще мали декоративність і парадну умовність, але з середини століття кращі пам'ятки

портретного малярства набувають психологічних рис. Українці Дмитро Левицький і Лука Боровиковський зробили значний внесок і в російське образотворче мистецтво, стали провідними портретистами свого часу.

Поряд з професійним малярством в Україні розвивалась течія, що її умовно називають народною. Це і максимально спрощені ікони Закарпаття чи Лемківщини, і напрочуд різноманітні за композицією ікони Страшного суду з різних регіонів України і, нарешті, серія народних зображень «Козак-бандурист». Остання відома в багатьох копіях. У ранніх можна зустріти імена улюблених народних героїв — Д. Нечая, С. Палія, М. Залізняка, але згодом сюжет дістає назву «Козак Мамай» (можливо, за ім'ям одного з гайдамацьких ватажків середини XVIII ст.). Проявом демократизації образотворчого мистецтва слід визнати і розквіт такого масового жанру, як гравюра: станкова народна («паперові образи») і професійна ілюстративна. Протягом XVII ст. і на початку XVIII ст. в Україні працювали такі визначні автори деревориту, як Ілля, Никодим Зубрицький, Діонісій Синькевич. Досить рано набула популярності і гравюра на міді. Вершиною української книжкової графіки XVIII ст. стали мідерити Леонтія і Антонія Тарасевичів, Григорія Левицького.

Значного розвитку досягли скульптура, особливо різьбярський декор іконостасів, а на Правобережжі — барокова скульптура, експресивна і формально досконала. Іконостаси відносяться до найвищих досягнень ужиткової декоративної різьби, вони засвідчують, що основою національного стилю в декоративному мистецтві стали давні народні традиції. На деяких елементах декору позначились також зв'язки з мистецтвом країн Близького Сходу і Європи. Україна відіграла тут роль посередника в розповсюдженні східної орнаментики у Польщі і через неї — далі на Захід.

Риси національного *архітектурного стилю* особливо яскраво проявились у дерев'яному будівництві. Багато приміщень, сільських хат, корчем у містечках, дзвіниць і вітряків по селах — зразки художньої виразності, і досягались це найпростішими засобами. Справжніми архітектурними шедеврами вважають дерев'яні храми XVII — XVIII ст., які ніби підсумували весь багатобарвний шлях розвитку народного монументального будівництва. Ренесансне будівництво вплинуло на структуру деяких міст, наприклад Жовкви, заснованої як «ідеальне місто». Чорна кам'яниця, будинок і вежа Корнякта у Львові, замки у Збаражі і Підгірцях — будівлі, споруджені відповідно до засад ренесансної архітектури. Особливо цікаві такі львівські храми, як каплиця Трьох святителів і розташована поруч з нею Успенська братська церква. У них ренесансне членування і

декор фасадів поєднувались з плануванням, властивим українським церквам, насамперед дерев'яним.

У деяких дерев'яних церквах традиційні форми своєрідно сполучені із елементами бароко. Чіткіше цей стиль знайшов прояв в кам'яному будівництві. Характерно, що саме в автономній Гетьманщині і пов'язаній з нею Слобідській Україні виробився оригінальний варіант барокової архітектури, який



Я. Погребник.  
Троїцький собор у Новомосковську.  
1773—1779 рр. Малюнок О. Сластьона.

слушно називають українським, або «козацьким», бароко. Позитивне значення мала побудова в Україні храмів за проектами Бартоломео Растреллі (один із його шедеврів — Андріївська церква у Києві), І. Григоровича-Барського (Покровська церква у Києві, 1766). Серед українських архітекторів, які працювали в Росії, найвідоміший Іван Зарудний. У кам'яних спорудах



Б. Меретин.  
Собор Святого Юра у Львові.  
1745—1760 рр.

Правобережжя переважало «загальноєвропейське» бароко, але і тут найвидатніші пам'ятки не позбавлені національної своєрідності (Успенський собор Почаївської лаври, церква св. Юра у Львові). На прикладі ряду храмів помітні внутрішні суперечності бароко як стилю. Пишність цих будівель мала



І. Григорович-Барський.  
Покровська церква у Києві.  
1766 р.

навіювати людям думку про минучість життя і марність людських прагнень. І все ж у витворах архітекторів того часу багато

оптимізму. Самі архітектурні форми засвідчують бажання до самовиразу особистості.

Суперечності характерні для інших видів мистецтва, форм їх вияву у повсякденному побуті. Типовий для епохи бароко синтез різних мистецтв характерний для публічних церемоній, які проводились католицькими церквами обох обрядів. Тут і часті процесії, і паломництво до відпустових місць, і коронація чудотворних ікон. З нагоди таких церемоній споруджувались прикрашені символічними скульптурами арки, декорувались храми і вулиці, ставились п'єси, видавались брошури з описом використаних емблем і символів. Ряд релігійних обрядів перейшов у побут, переплітаючись з давніми віруваннями.

Щодо культури в цілому, то її слушно визначають як синкретичну, вказуючи на органічну взаємодію залишків середньовічної спадщини (візантійсько-слов'янської та західної неохлоастики) й барокової освіченості (яка зберегла чимало рис від ренесансу), врешті-решт, на появу елементів передпросвітницької ідеології та просвітництва. Питання про суспільні чинники цих напрямів, їхні співвідношення та зв'язки порушені в деяких працях, але воно вимагає подальшого вивчення. Дослідники слов'янського бароко нерідко заперечують тезу про його зумовленість контрреформацією. Більш аргументованим є погляд про зв'язки цих явищ, особливо якщо в поняття контрреформації включати не тільки реформу католицької церкви, але й згадувані вище аналогічні рухи в інших церквах.

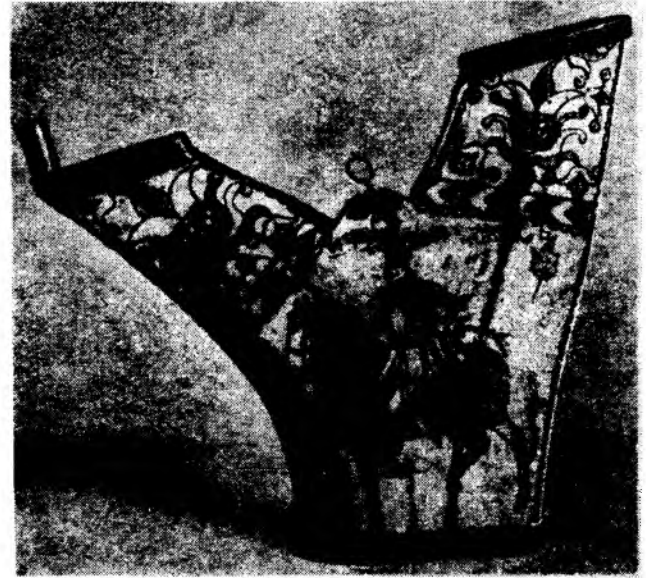
Вже з 1750-х окреслилася криза традиційних форм культури, яка поглибилася в кінці століття. Нове народжувалось у впертій боротьбі зі старим, і останні роки XVIII ст. принесли з собою небачене раніше загострення суперечностей в сфері духовній між культурою денаціоналізованої панівної верхівки, з одного боку, і народних мас — з другого. Лівобережна козацька старшина, яка, дякуючи «Жалуваній грамоті дворянству» (1785), стала поміщиками-кріпосниками, прагнула і в культурно-побутовому плані якомога швидше злитися з російським дворянством. Посилювався урядовий контроль над освітніми установами, ще суворішою виявлялась цензура, створювались державні друкарні, Київська академія перетворилась у державну станово-замкнену духовну школу. В Галичині і Буковині, які в останній чверті XVIII ст. відійшли до Австро-Угорщини, державні чиновники намагались регламентувати освітницьку діяльність. Звичайно, цей розвиток не був однозначним. Німецький університет, який діяв з 1784 р. у Львові, мав служити політичним цілям абсолютизму, у той же час він сприяв появі людей, які за рівнем освіти не відставали від вихованців університетів Західної Європи. Серед освічених діячів, вихідців з різних станів (в тому числі з козацької

старшини на Лівобережжі та Слобожанщині) з'явилися і люди ліберальних і навіть радикально-демократичних поглядів. Видавалась в небагатьох раніше масштабах природничо-наукова література, засновувались книгарні, поступово піднісвся рівень середньої освіти.

1776 року у Львові публікувалась французькою мовою перша в Україні газета «*Gazette de Leopob*» («Львівська газета»). У ній серед інших новин можна було прочитати і про зруйнування за указом Катерини II Запорозької Січі. Навряд чи її читачів — представників тогочасної інтелектуальної еліти — схвилювала ця новина. Трагізм ситуації полягав у тому, що найосвіченішими на той час були ті, хто не мав зв'язку з культурними традиціями українського народу. Звичайно, і при дворах багатих панів, в тому числі російських або русифікованих, польських або полонізованих, можна було почути українську пісню. Деякі меценати споруджували церкви, собори, храми. Але переважна більшість державних, освітніх і церковних діячів, навіть українці за походженням, усвідомлювали себе не так синами українського народу, як вірними підданими імперій, що поділили між собою Україну. Саме тому так охоче вони залишали рідну землю, шукаючи «багатшого хліба» за її межами, насамперед у столицях. В таких умовах національні традиції української культури, самобутні мистецькі форми, пам'ять про козаччину зберігалися, насамперед, в середовищі селянства і тієї частини козацької старшини, української шляхти і духовенства, яка на той час ще не зреклася свого роду.

На щастя, розрив професійної і народної культур не стався, саме їх взаємозбагачення великою мірою визначало оригінальність національної культури українського народу. У обох напрямках — не тільки вплив фольклору, але й вплив на фольклор — розгорталась взаємодія фольклорних і професійних варіантів архітектури, образотворчого мистецтва, музики. Поряд з відображенням фольклору у різних жанрах літературної творчості доведено і вплив писемної («шкільної», за визначенням літературознавців минулого століття) літератури на фольклор. Один з наочних прикладів — утвердження літературного за походженням коломийкового вірша у народній пісенності або перетворення у народні коляди та «псалмів», написаних окремими монахами чи мандрівними дяками. Такі факти важливі як самі по собі, так і з точки зору їх значення для загальної оцінки культури «середньої» доби. Скажімо, щодо архітектури чи музики, чи декоративного мистецтва ніхто не вагається, що ця доба була плідною. Стосовно ж літератури, науки, освіти, нема загальноприйнятої оцінки. В кінці XIX — на початку XX ст. переважало ставлення до «києво-могилянської» освіти й «шкільної» літератури як до зразків неосхоластики, безмежно

далекій від потреб народу. Як своєрідна реакція на таку недооцінку тепер поширене позитивне ставлення до всіх аспектів давньої культури, і головним методом тут стає виявлення спільності з передовими течіями доби. Це важливо, але тільки за умови системного їх вивчення. Один з елементів системи — саме взаємозв'язок «шкільної» освіченості з глибинними пластами народної культури. Для сучасників ця школа і пов'язана



Порохівниця. Різьба.  
Полтавщина. 1700 р.

з нею культура аж ніяк не були відірваними од життя. Найяскравіший вияв цього — особистість і творчість Григорія Сковороди, де органічне поєднання «низової» народної культури, церковних традицій і шкільної освіченості створило ґрунт для творення цілком нових культурних цінностей: адже спадщина Г. Сковороди важлива, перш за все, самобутністю творчого внеску в культурний розвиток свого народу і в скарбницю ідей та знакових систем всесвітньої культури. Дуже істотне в цьому плані і свідчення Тараса Шевченка. Як підкреслив відомий літературознавець Григорій Грабович, впливу давньої літератури на Т. Шевченка не слід перебільшувати: його творчість була чимось принципово новим, а не простим продовженням літературного процесу. Але, з іншого боку, він не став би поетом, якщо б в селах Наддніпрянщини в час його дитинства



не було шкіл-дяківок, справжніх реліктів шкільної системи, започаткованої братами і Києво-Могилянською академією. Сам Т. Шевченко відзначав заслуги і академії, і мандрівних дяків, згадував, що в неділю його батько читав для родини «Мінею» (напевно, «Життя святих» Дмитра Туптала-Ростовського), Шевченко-школяр переписував твори Григорія Сковороди (мабуть, вірші із збірки «Сад божественных пѣсней»), «Три царіє со дари» — коляду, ймовірно, з почаївського «Богогласника» або якогось рукописного збірника пісень та «псалм». Отже, серед творів, які обрав для переписування малий Тарас, була представлена і традиція київсько-лівобережна (Сковорода), і західноукраїнсько-правобережна, василіянська, з якою пов'язане поширення релігійних пісень і коляд нового типу. Свого позитивного ставлення до цих творів Т. Шевченко не змінив і пізніше, зі зворушенням згадуючи, як він колись «виспівував та плакав». Устами найвидатнішого представника української новочасної культури ще раз засвідчено її спадкоємний зв'язок з культурно-релігійними надбаннями попередніх поколінь. Розмаїття культурного життя забезпечувало творення і збереження тих цінностей, з яких черпали натхнення все нові покоління діячів національного відродження.

виватися оперне й симфонічне мистецтво (С. Гулак-Артемовський, М. Вербицький).

Інтерес до історії пробуджував потяг до мови. Він прокинувся в Росії і в Україні одночасно — на зламі XVIII і XIX ст. Національна самосвідомість акумулювала зрелий інтерес до народу, особливостей його життя й культури. Національне заходить у суперечність із трьома ідеологічними постулатами, народжуються нові суспільні течії, які своєрідно інтерпретують імперську тріаду в цілому і кожному з її складових зокрема.

Розглянемо погляди тих, хто її беззастережно сприймав, поділяв і пропагував. Найвизначнішою фігурою тут був М. Гоголь. Письменник він, насамперед, *російський*, але вилучати його творчість з українського контексту було б неправомірно. Адже це він геніально представив світові й українського селянина з його побутом, віруваннями, звичаями й фольклором; і козака, і дрібного дворянина; не хто інший, як він, любовно виписав красоти української ночі і велич сивого Дніпра. Високо оцінюючи внесок М. Гоголя в російську літературу, М. Костомаров разом з тим із жалем зазначав, що багато з того, що автор «Вечорів» і «Миргорода» прекрасно виразив по-російському, природніше звучало б по-українському<sup>1</sup>. У повісті «Тарас Бульба» геніально викрито ідею безперспективності козацького свавілля, що було суголосно з великодержавною історіографією. І хоча тут йдеться про українське козацтво, проте воно плоть від плоті єдиного народу, і «Да разве найдутся на свете такие огни, муки и такая сила, которая бы пересилила русскую силу!» Українська тематика завжди живила творчість М. Гоголя, але цілком точну характеристику «Мертвим душам» дав В. Белінський, оцінивши поему як «витвір чисто російський, національний, вихоплений із тайників народного життя»<sup>2</sup>. Разом з М. Гоголем в російській літературі працювали українці за походженням М. Гнідич, В. Капніст, В. Наріжний та ін.

Друга група української інтелігенції — це ті, хто не поділяв офіційної думки про народність як ознаку «єдинонеділимості». Тут треба назвати Г. Квітку-Основ'яненка, Є. Гребінку, Л. Боровиковського, А. Метлинського, а також М. Костомарова, який у деяких аспектах належав і до третьої групи. Ці діячі поділяли другий постулат офіційної ідеології і не заперечували перший. Що ж до третього, то важливою ознакою народності вони вважали рідну мову, народні звичаї, фольклор. На їх думку, рідна мова має стати важливою підмогою народної освіти, хоча вони й не розраховували на те, що колись, навіть у віддаленому майбутньому, мова буде чинником всебічного розвитку українського

<sup>1</sup> Костомаров Н. Обзор сочинений, написанных на малороссийском языке // Научно-публицистичні та полемичні писання Костомарова. С. 42—43.

<sup>2</sup> Белінський В. Полн. собр. соч. М., 1940. Т. 10. С. 375.

народу. Ось думка М. Костомарова: «Нам потрібне викладання науки нашою рідною мовою, викладання не тим, які вже звикли говорити та й мислити загальноросійською мовою, а тому народів, для якого рідна мова й досі — найзручніша і найлегша форма передачі й вираження думок. Замість повістей, комедій, віршів потрібні наукові книжки. Звісно, при виборі треба бути мудрим. Смішно було б, коли б хтось переклав українською мовою «Космос» Гумбольта або «Римську історію» Мамзена...»<sup>1</sup>

У творах Г. Квітки-Основ'яненка першим українською мовою заговорив хитруватий Шельменко. Згодом письменник звернувся до прози українською мовою, в якій вивів привабливі, переважно жіночі образи з українського простоліду. Дворянство у нього українською мовою не заговорило й не могло заговорити, тому що письменник не тільки не засуджував його добровільну русифікацію, а навпаки, вбачав у цьому явище закономірне. Рештки давніх українських звичаїв часів Гетьманщини Г. Квітка їдко висміював. Разом з тим він з великим співчуттям ставився до селянства. Фактично він повторив на українському ґрунті те, що започаткував у сентиментальній російській прозі М. Карамзін. Звернувся до простої людини з її почуваннями, мовою, думками. Тільки у Г. Квітки мова ця була не російська, а українська.

Є. Гребінка мав на кого послатись, спростовуючи поширені в той час думки про непридатність української мови до літературної творчості. Він уважав, що Г. Квітка-Основ'яненко в повісті «Маруся» «лагідні почуття» висловив «так вдало, що навіть прихильники цієї думки, збираючись реготатися до упалу при самому імені Марусі, плакали під кінець»<sup>2</sup>. Звичайно, на перший постулат ідеологічної тріади — самодержавство — ні Г. Квітка, ні будь-хто з письменників його кола не посягав. Усі явища, оповідані в його творах, — справа рук дрібних чиновників, які порушували волю царя зробити щасливими всі суспільні стани всіх племен і народів.

Царизм, природно, не заохочував суспільно-політичні рухи. Проте в Росії легально існувало протистояння між так званими «західниками» і «слов'янофілами». Це не політичні, а громадсько-культурницькі течії, в які було залучено й чимало українців. Інтерес до вітчизняної історії відкрив багатьом українським інтелектуалам ті недавні події, які офіційна влада приховувала, російське ж слов'янофільство від свого зародження було позначене ідеєю особливого поступу Росії, одвічності поземельної общини і православ'я. В Україні слов'янофільство набуло інших форм: визнання рівноправності всіх слов'янських народів. Український суспільний рух, з одного боку, ввібрав

<sup>1</sup> Костомаров Н. Мысли южнорусса о преподавании на южнорусском языке // Научно-публицистичні і полемічні писання Костомарова. С. 137—138.

<sup>2</sup> Гребінка Є. Твори: В 5 т. К., 1957. Т. 5. С. 304.

фольклору й етнографічного матеріалу М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький та їх послідовники зробили відчутний внесок у європейське слов'янознавство. Так, П. Шафарик підтримував тісні наукові контакти з І. Вагилевичем. Ще до знайомства з ним чеський славист намагався добути інформацію про східнослов'янські діалекти та мовні межі. Він звертався за допомогою до П. Кеппена, О. Востокова, М. Погодіна, але одержав її тільки від І. Вагилевича та О. Бодяньського. Серед зразків народних пісень, уміщених в додатку до «Слов'янської етнографії», П. Шафарик навів й українські записи О. Бодяньського та А. Максимовича з Наддніпрянщини й І. Вагилевича з Галичини<sup>1</sup>. В приватній бібліотеці П. Шафарика збереглася «Русалка Дністрова», він цінував збирацьку і наукову діяльність галицьких просвітян. Завдяки йому «Часопис Чеського музею» фактично став головним органом, де друкувалися матеріали про українсько-чехо-словацькі зв'язки<sup>2</sup>.

Між східно- і західноукраїнськими культурними змаганнями відбувався постійний перегук. Приклад культурного самоутвердження західних та південних слов'ян послужив поштовхом до наукового опису української мови, створення її граматики, укладання словників, збирання й видання словесного фольклору тощо. У 1818 р. в Петербурзі виходить «Грамматика малоросійского наречія» О. Павловського, у 1829 р. «Грамматика руського языка» І. Могильницького; у 1833 р. у Львові побачив світ збірник народних пісень («Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego...») В. Залеського (псевдонім — Вацлав з Олеска); у 1837 р. вийшли «Украинские народные песни» М. Максимовича тощо. Члени «Руської трійці» успішно продовжили і утвердили на базі народної мови і досвіду нової української літератури працю і традиції попередників (І. Могильницького, І. Лаврівського, М. Лучкая. Й. Левицького, Й. Лозинського) щодо граматичної нормалізації української мови, їх праці, зокрема «Gramatyka języka ruskiego» І. Вагилевича (1845) та «Грамматика руського языка» Я. Головацького (1849) мали не тільки регіональне, а й загальноукраїнське значення<sup>3</sup>. Збірка «Галицькі приповідки і загадки», зібрані Григорієм Ількевичем (Відень, 1841), спільно із збіркою В. Н. Сирницького «Малоросійские пословицы и поговорки» (Харків, 1834) поклали початок українській пареміографії<sup>4</sup>.

Що в середовищі української інтелігенції перемогла ідея культурного розвитку, що українське слово не стало блискіткою

<sup>1</sup> Дем'ян Г. Взаємини І. Вагилевича з П.-Й. Шафариком // Слов'янське літературознавство і фольклористика. К., 1990. Вип. 18. С. 18.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Див.: Кирчів Р. Етнографічно-фольклористична діяльність «Руської трійці». К., 1990. С. 29—30.

<sup>4</sup> Там само. С. 256.

в мозаїці російської чи польської літературної мови, є безперечна заслуга і членів «Руської трійці», і кириломефодіївців. Але головним рушієм національного відродження стало те, ідея слов'янського братерства, християнського «братолюбія». суспільних відносинах знайшла втілення та творче продовження в спадщині Т. Шевченка. Український народ і над Дніпром, і Прикарпатті підхопив пісню свого генія і в ній усвідомив себе: рівного серед рівних духовно, хоча і скованого фізично. Т. Шевченко воскресив народ, покликав його до нового життя, оскільки він був «обранцем народу в прямому значенні цього слова: народ його ніби обрав співати замість себе. Народні пісенні форми переходили у вірші Шевченка не внаслідок вивчення, не за розміркуванням, де що вжити, де який вираз годиться поставити, а згідно з природним розвитком у його душі всієї безконечної нитки народної поезії<sup>1</sup>. І йдеться тут не тільки про художню природу співу, але й про його відповідність українському менталітету, народному самоусвідомленню через національне прозріння.

Саме цього найбільше й боялося самодержавство: «С любимыми стихами в Малороссии могли посеяться и впоследствии укорениться мысли о мнимом блаженстве времен Гетьманщины, о счастье возвратить эти времена и о возможности Украины существовать в виде отдельного государства»<sup>2</sup>. Справді, чудо відбулося, але не те, яке передікав жандармський протокол: пробуджений Шевченком український народ виділив із свого середовища нову інтелектуальну еліту.

нові, сучасніші шляхи українську прозу, створивши, зокрема, перший класичний український історичний роман «Чорна рада». П. Куліш був поетом, який розпрацював і набагато розширив жанрово-стильове поле української поезії, освоївши для неї чимало мотивів і форм поезії світової, збагативши скарбницю рідного слова перекладами Біблії, творів Шекспіра (переклав тринадцять п'єс), Гете, Шіллера, Байрона, Гейне, Пушкіна, Некрасова, Фета, інших видатних поетів. На широкому полі української культури ХІХ ст., де ще багато було і незайманої цілини, і перелогів, він виконував першопрохідницьку роботу: був, поряд з М. Костомаровим, одним з перших українських критиків та літературознавців, упорядником і співтворцем збірки «Записки о Южной Руси», видавцем популярної серії «Сільська бібліотека». Серед праць П. Куліша з української історії особливо популярні нариси «Хмельниччина», «Виговщина» і обсягова, в деяких основних тезах хибна «История воссоединения Руси». Авторіві «Чорної ради» належить честь укладання одного з перших українських правописів на фонетичній основі — так званої «кулішівки» і навчальної книжки для початкової школи «Граматики». Таким невтомним діячем-трудою на численних і різних ділянках культури свого народу був після П. Куліша хіба що Іван Франко.

Спільник Т. Шевченка в обстоюванні національних прав українського народу та його культури, він розходився з ним у ряді основних соціально-політичних питань і далеко не об'єктивно відгукувався про «брата Тараса» в посмертних споминах про нього. Але в соціально-історичних та культурологічних концепціях П. Куліш глибоко відданий просвітницьким, культурницьким ідеалам, загальнолюдським заповідям гуманності, справедливості, братолюбства<sup>1</sup>. Русоїстська «хуторянська» філософія («Листи з хутора») в нього по-своєму органічно сполучається з європеїзаторськими гаслами і настановами, безумовно, важливими й перспективними для української культури.

Просвітительські ідеї П. Куліша з головним їхнім акцентом на проблемах етики й культури були альтернативними до революційних концепцій Т. Шевченка. Але ця альтернативність, як доводить досвід наступних епох, була, по-перше, історично правомірною, а по-друге, значною мірою відносною, про що свідчить і те спільне, що було в гуманістичних поглядах «культурника» Куліша і революціонера Шевченка.

Не тільки ореол одного з активних кириломефодіївців, але й реальний внесок у художню літературу та наукове українознавство дозволяв сучасникам ставити поряд з цими іменами ім'я М. Костомарова — письменника, історика, фольклори-

<sup>1</sup> Костомаров Н. Воспоминание о двух малярах // Науково-публіцистичні і подемічні писання Костомарова. С. 90.  
<sup>2</sup> Кирило-Мефодіївське товариство. Т. 2. С. 329.

<sup>1</sup> Див.: Жулинський М. У праці каторжній, в трагічній самоті // Куліш П. Твори: У 2 т. К., 1989. Т. 1.

ста й етнографа. Як поет він — один з представників українського романтизму 30-х років з його фольклоризмом та інтересом до національного минулого, а разом з тим і характерним для нього «поглядом на захід» (переклади з «Єврейських мелодій» Байрона, з чеського Краледворського рукопису). Був (*Іеремія Галка* — псевдонім поета) і автором такого прецікавого вірша, як «Еллада», де висловлюється антитрадиційний, оригінальний для свого часу погляд на старогрецьку культурно-політичну спадщину. Як український драматург, автор історичних драм «Сава Чалий» і «Переяславська ніч» (які, щоправда, не побачили світла рампи), Костомаров чи не вперше вводить у проблемну й сюжетну конструкцію п'єс внутрішні конфлікти, колізії, подані у згоді з поетикою романтизму, але здебільшого позначені досить проникливим психологізмом. «Весь комплекс тих емоцій,— пише А. Шамрай,— що складають психічний портрет головного героя, значно складніший і відмінніший від варіацій Петруся з «Наталки Полтавки» в п'єсах 20—40-х років»<sup>1</sup>.

Син російського дворянина і кріпачки-українки, М. Костомаров щиро захоплюється українською мовою, постає на її оборону. «Любовь к малорусскому слову,— пише він в «Автобіографії»,— более и более увлекала меня; мне было досадно, что такой прекрасный язык такоеется без всякой литературной обработки и сверх того подвергается совершенно незаслуженному презрению»<sup>2</sup>.

М. Костомаров — один з найвидатніших українських і російських істориків XIX ст., автор цілої серії ґрунтовних досліджень в галузі політичної та економічної історії Росії та України. Історіографічні концепції цього «історика-художника», як його називали, загалом відбивали рівень тогочасної науки, але з однією істотною відмінністю: вчений відзначався особливою увагою до теми народу як рушійної сили в історичному розвитку кожної нації, а звідси й до теми великих рухів — козацьких, селянських, національно-визвольних. Історичні студії вченого над минулим України охоплюють часи Київської Русі, Галицько-Волинського та Литовського князівств («Риси народної південноруської історії») до бурхливої доби XVI—XVII, а почасті й XVIII ст. («Південна Русь у кінці XVI ст.», ряд портретів-життєписів визначних історичних осіб). Про велику монографію М. Костомарова «Богдан Хмельницький і повернення Південної Русі до Росії» прихильно відгукнувся Т. Шевченко («Прекрасная книга, вполне изображающая этого гениального бунтовщика»). Яскраві на-

риси Костомаров присвятив Володимирі Мономахові, Данилові Галицькому, гетьманові Іванові Свирговському, Петрові Могилі, діячам часів Руїни, Іванові Мазепі («Мазепа і мазепинці»), Павлові Полуботкові та іншим помітним постатям української історії. Схвалюючи Переяславський акт 1654 р. про приєднання України до Росії, він разом з тим правдиво розповідав про тяжкі кривди, які зазнала Україна від царизму, із співчуттям писав про спроби українських діячів відстояти хоча б рештки суверенних прав свого народу (див., наприклад, життєпис П. Полуботка). Свої численні праці з російської історії М. Костомаров теж писав, на думку М. Драгоманова, як «український народовець», розглядаючи історичні факти з точки зору «своїх українсько-федеративних думок»<sup>1</sup>.

Т. Шевченко, П. Куліш, М. Костомаров — три постаті, які красномовно засвідчили рівень зрілості, якого досягла українська художня й суспільна думка в 40—50-ті роки XIX ст. Підтверджували це і нові таланти, що приходили до української літератури на рубежі 50—60-х років, зокрема авторка антикріпосницьких «Народних оповідань» Марко Вовчок (М. Маркович), поети С. Руданський та Л. Глібов, буковинський поет, прозаїк і драматург Ю. Федькович, прозаїки А. Свидницький та О. Стороженко.

Характеризуючи загальний стан української літератури в шевченківську добу, варто згадати одну з тез відомого славіста, історика українського письменства і філософської думки Д. Чижевського про історичну «неповноту» української нації і, відповідно, української літератури. На думку вченого, українська нація від кінця XVIII ст., втративши «культурні провідні верстви» — денационалізоване вище дворянство та кола духовенства, була позбавлена можливостей нормально-го, «повного» функціонування національно-культурного організму; це, своєю чергою, зумовлювало «неповноту» національної літератури, яка не могла створити достатньо широкий спектр художніх напрямів і «повну систему літературних форм»<sup>2</sup>. Таке становище, на думку автора, «тривало загалом до часів модернізму» — початку XX ст. З Д. Чижевським дискутували, вважаючи, що ця теза надто категорична в своєму узагальнюючому висновку. Але цікаво, що й сам історик робив істотний виняток для літератури Шевченкової доби, яку він трактує як епоху романтизму. У ці часи, внаслідок «свідомого плекання різноманітних, літературних гатунків» та прагнення встанови-

<sup>1</sup> Драгоманов М. Микола Іванович Костомаров // Драгоманов М. Літературно-публіцистичні праці: У 2 т. К., 1970. Т. 2. С. 141—144.

<sup>2</sup> Чижевський Д. Історія української літератури: від початку до доби реалізму. С. 322—323.

<sup>1</sup> Шамрай А. Харківська школа романтиків. Х., 1930. Т. 3. С. 9.

<sup>2</sup> Костомаров Н. Исторические произведения. К., 1989. С. 450.

ти тісніші зв'язки з літературою світовою, українське письменство, як зазначає вчений, «незважаючи на вузькість своєї літературної продукції, вже наближається до ідеалу літератури «повної», себто такої, що хоче задовольнити духовні потреби всіх суспільних груп»<sup>1</sup>.

Українська література Шевченкової доби справді являла хай не дуже широку за обсягом, але вже творчо потужну і перспективну молоді<sup>2</sup> літературу — з геніальною поезією «Кобзаря» і яскравими досягненнями інших поетів, з високо обнадійливими набутками на полі прози та драматургії, з уже сформованою літературно-критичною думкою, з вельми солідною фольклористичною, етнографічною та історикознавчою базою, чия спадщина і чий традиції вже могли служити в наступні десятиріччя міцною «опорою» для розвитку всієї національної культури. У центрі цього літературно-громадського руху, конкретні часові рамки якого можна окреслити періодом від 1840 р. до року 1861-го, стояв Тарас Шевченко, його палке поетичне слово, коло ідей, його авторитет борця-подвижника.

В культурній свідомості пригноблених, недержавних народів Слово — символу високих ідеалів і незламних духовних сил нації — майже завжди надається особливо високе й дійове значення. Заповітне, правдиве, вірне й недремне Слово звеличував майже кожний український поет — від Т. Шевченка («Я на сторожі коло них поставлю слово...») та П. Куліша («Оживить живеє слово рідну Україну») до Лесі Українки («Слово, чому ти не твердая криця?...») і О. Олеса («О слово рідне, орле скутий...»). Таким кондесованим вогнистим Словом народної правди і народної волі до боротьби за свободу стала в українській історії поезія Тараса Шевченка.

Творчість поета остаточно заступила всі сумніви й вагання, чи може українська мова стати мовою великої новочасної літератури. Короткою й гідною формулою Т. Шевченко окреслив самобутність і рівноправність двох народів — російського і українського — в сфері мови й літератури: «...нехай вони собі живуть по-своєму, а ми по-своєму. У їх народ і слово, і в нас народ і слово»<sup>3</sup>. Мова творів Т. Шевченка завершила процес формування українського літературного мовлення на національній основі і відкрила надзвичайно широкі можливості її подальшого розвитку, збагачення і удосконалення. В певному розумінні як явище художнє вона може бути названа справді щасливою родоначальною мовою нової

<sup>1</sup> Чижевський Д. Історія української літератури: від початків до доби реалізму. С. 387.  
<sup>2</sup> Епітет *молода* тут вжито стосовно поняття — *нова* (з кінця XVIII ст.) українська література, хоча загальний її вік на той час уже нараховував щонайменше вісім століть. — Л. Н.

<sup>3</sup> Шевченко Т. Повне збір. творів: У 6 т. Т. 6. С. 314.

української літератури: з цього погляду її характеризують найширший для свого часу лексичний, семантичний, фразеологічний і стильовий діапазон, ясність, простота і артистичність вислову, далекого від архаїки й натуралістичності, бурлескного гумору чи сентиментальності, якою, за словами І. Франка, надуживали багато з письменників дошевченківського періоду<sup>1</sup>. Як прекрасний класичний зразок мова «Кобзаря» активно сприяла міжрегіональній мовній консолідації (при збереженні цінних місцевих особливостей) різних гілок українського народу — наддніпрянців, галичан, буковинців, закарпатців.

Прочитавши «Кобзар» 1840 р., до якого ввійшло вісім поетичних творів, Україна пізнала в Шевченкові генія. «Це було щось нове, велетенське, великорисе — не лише змістом, але й формою, — зауважував Д. Чижевський. — ...надзвичайні поетичні властивості віршів Шевченка»<sup>2</sup>. І що не менш важливо, Т. Шевченко був генієм для всіх — і для неписьменного простого люду, і для високоосвічених шарів нації<sup>3</sup>. Між Шевченком — автором «Катерини», і Шевченком, який написав «Послання...» з його грандіозною соціально-історичною, філософською, ідеологічною проблематикою, лежить, звичайно, чимала відстань, але все це твори, що входять складниками в єдиний і великий поетичний світ, світ поезії безсмертного «Кобзаря». У світлі згаданих вище міркувань відомого дослідника про «неповноту» чи «повноту» української літератури XIX ст. поезію Т. Шевченка слід визнати таким же естетично й духовно «повним», художнім феноменом (щодо широти охоплення життя свого народу і загальнонаціональної духовної значущості), як і поезію, скажімо, Пушкіна для російської, Міцкевича — польської або Петєфі — для угорської літератури. А це, своєю чергою, означало, що українська національна культура самим прикладом свого найбільшого поета, його могутньо діючою традицією була орієнтована не на часткові, партикулярні чи місцеві, а на цілісні, широкі завдання й проблеми загальнонародного і вселюдського звучання, що й бачимо в діяльності найвидатніших письменників, митців, учених, котрі визначили основний шлях її розвитку в другій половині XIX — на початку XX ст.

Поетична думка Т. Шевченка була звернена не лише до

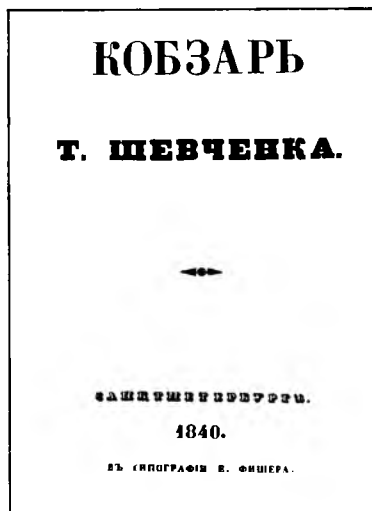
<sup>1</sup> Див.: Франко І. Збір. творів: У 50 т. Т. 41. С. 119.

<sup>2</sup> Чижевський Д. Історія української літератури: від початків до доби реалізму. С. 425.

<sup>3</sup> Несподівані сумніви Б. Грінченка відносно того, «народний» чи «інтелігентський» поет Шевченко, оскільки селянський читач не розуміє окремих тем і поетичних виразів у «Кобзарі», переконливо відхилив С. Васильченко в статті 1914 р. «Грінченко про «Кобзар»: «Разве не может народный поэт, оставаясь народным, писать на другие темы, менее близкие народу? И разве это помешает оставаться ему глубоко народным в этих произведениях?» (Васильченко С. Твори: У 4 т. К., 1960. Т. 4. С. 380).

сучасного й минулого, а й до майбутнього свого народу й усього людства. Поет і революційний діяч, який спілкувався із кращими представниками російської, польської та інших культур, людина широких духовних обріїв, Т. Шевченко перебував на висотах передової суспільної думки свого часу. (Цікаву з цього погляду характеристику йому дав у передреволюційні роки російський критик В. Краніхфельд: «Прочно укріпившись корнями своїми в родній почве народного умонастроєння і мироззерцання, Шевченко вершиною своєю думки уперся в те идеологическое высоты, каких в его время достигло социально-политическое творчество лучших, культурнейших умов России»). Завдяки цьому творчість автора «Кобзаря» змогла заглибитися українську культуру передовими ідеями, які в своїй основній «гуманітарно-демократичній суті» (М. Драгоманов) продовжують залишатися живими й дійсними для наступних поколінь.

«В історії світової літератури першої половини XIX ст., — писав О. Білецький, — Шевченко, мабуть, єдиний поет, який цілком зосередився на ідеї визволення трудящих і висловив цю ідею з незрівнянною силою поетичного слова»<sup>2</sup>. Автор «Сна» і «Кавказу» не мав собі рівних у поетичному й політичному викритті та осуді кріпацтва та самодержавства, національного гноблення й імперського загарбництва. Разом з тим потрібно бачити, що зміст і значення його соціально-критичних, волелюбних мотивів виходили далеко за межі конкретно-історичного простору, який їх спричинив. Викривачем і суддею «темного царства», борцем за вільну людину, провісником нових і світлих «братолобних» відносин між людьми поет залишався в свідомості поколінь уже й після того, коли відійшла в небуття його епоха, — в «новітні» часи капіталізму, а потім — псевдосоціалістичного сталінського тоталітаризму. В цьому розумінні



Титульний аркуш «Кобзаря»  
Т. Шевченка. 1840 р.

можна сказати, що всю творчість українського генія вивершує образ Прометея і «прометеївська» формула нездоланності гуманістичних волелюбних прагнень («Не вмирає душа наша, не вмирає воля, і неситий не виоре на дні моря поля») була тим девізом, який давав українській демократичній інтелігенції, як і всьому народові, змогу вистояти в часи жорстокого гніту, гонінь і репресій — як до 1917 р., так і після того.

Як ніхто інший, Т. Шевченко підніс і розширив національну самосвідомість українського народу, стверджуючи не тільки його етнічну та культурну самобутність, своєрідність історичного шляху, але і його невід'ємне право (тут він був прогресивніший за всіх своїх попередників та сучасників) на вільний, суверенний державний розвиток. Поезія великого співця України будила національно-патріотичні настрої української молоді, доти русифікованої або спольщеної, інертно-байдужої до рідної мови та культури. Творчість Т. Шевченка, відгомони ідей кириломефодіївців були головним побудником, який на початку 60-х років спонукав ціле гроно обдарованих молодих людей із сполонізованих дворянських (насправді — давніх українсько-шляхетських) родин Правобережжя повернутися в українське національно-культурне середовище, стати до праці для свого народу. Серед визначніших імен тут — економіст і публіцист Т. Рильський, історик В. Антонович, мовознавець К. Михальчук, етнограф Б. Познанський, лікар Й. Юркевич<sup>1</sup> та інші.

Так само поезія великого Тараса «перевернула свідомість» багатьох молодих галичан. Видані 1859 р. в Лейпцигу деякі нецензуровані вірші Т. Шевченка вперше потрапили в Галичину і вразили душі молоді «як щось зовсім нове і нечуване», а з виданим 1860 р. в Петербурзі повнішим виданням «Кобзаря» «для галицької молоді відкрився новий світ»<sup>2</sup>. Про роль духовної спадщини геніального поета у порятунку інтелігенції від денационалізації, у формуванні психології соборності української нації промовисто писав і П. Грабовський у статті 1900 р. «Тарас Григорович Шевченко»: «Чем в 1845 году Шевченко был для Киева, тем еще в большей степени он стал в 60 гг. для Львова и всей Австрийской Руси... С произведений Шевченко в первый раз проникли из России в Галичину лучшие веяния освободительной эпохи, в первый раз произошло на почве этих веяний истинно братское единение между Австрийской и Рос-

<sup>1</sup> Див. про це статті в журналі «Основа» Т. Рильського «Кілька слів про дворян з правого берега Дніпра» (1861, листопад — грудень); В. Антоновича «Що про це думати?» (1861, липень), «Моя сповідь», а також «Мемуари» В. Антоновича (Антонович В. Твори. К., 1928. Т. 1); спогади Б. Познанського (Українська жизнь. 1913. Кн. 1—10); К. Михальчука (Українська жизнь. 1914. Кн. 5—6, 8).

<sup>2</sup> Франко І. Збір. творів: У 50 т. Т. 41. С. 137.

<sup>1</sup> Краніхфельд В. Т. Г. Шевченко — певец України. СПб, 1911. С. 78.  
<sup>2</sup> Білецький О. Збір. праць: У 5 т. К., 1956. Т. 2. С. 298.

сийской Русью... которое спасло русинское общество в Австрии от окончательного слияния с польско-мадьярско-румынско-шляхетскими элементами...»<sup>1</sup>. Етноконсолідуюча, «соборна» здатність великої поезії, великої літератури тут виявилася з повною силою.

Національні ідеї, сповідувані великим українським поетом, були далекі від будь-якої вузькості і самозасліпленості. «Велика його заслуга і в тому, — підкреслює у цьому зв'язку І. Дзюба, — що, доклавши стільки зусиль для пробудження національного самоусвідомлення українського народу та виховання національної гідності, він спрямовував їх не в бік національної замкненості, винятковості чи ворожнечі, а в бік взаємопізнання та взаємоповаги, рівноправного спілкування, дружби та братерства народів»<sup>2</sup>. Сам поет був широко відкритий дружньому спілкуванню з діячами російської, польської, інших слов'янських культур, з людьми різних національностей і релігій. Велична «світлосила» гуманізму Т. Шевченка виявлялася в цьому так само яскраво, як і в інших гранях його особистості й творчості.

Палкий патріот України і глибокий, за політичними переконаннями, революційний демократ, Шевченко ввійшов в історію української суспільної думки як мислитель, що заклав основи проникливого, опертого на ясні демократичні концепції розуміння національного минулого свого народу, його слави й неслави, великих і сумних сторінок. Любов поета до рідного краю та його народу не була сліпою, вона була видющою і тому нерідко — гіркою. Звідси — мотиви національного болю і національної самокритики, які так вражають у зрілій його творчості (після ранньої — і дуже зрозумілої — романтичної ідеалізації минулого), стосуючись різних темних плям і в сучасному, і в історичному бутті народу, а особливо — його «вищих верств». І це теж безсумнівна Шевченкова традиція в українській культурі, яка в різних ідейних та соціокультурних контекстах озвалася і в М. Драгоманова, і в І. Франка («Я ж не люблю її з великої любові...»), і в Лесі Українки («Товарищі на спомин»), і в В. Винниченка, і в низці бунтарських виступів М. Семенка, Л. Курбаса, М. Хвильового.

Естетика Т. Шевченка, така плідна й живодайна для наступних історико-культурних етапів, базувалася на ідеях народності мистецтва, його діяльної участі в боротьбі за соціальний і духовний прогрес, на сповідуванні глибокої життєвої правди — все це визначило провідний напрям розвитку української художньої думки. Водночас вона ґрунтувалася і на загостреному відчутті прекрасного (а не тільки його антипода — потворного,

що вважалось головним для теоретиків тотальної критичності в «методі критичного реалізму»), особливо в поєднанні цього прекрасного з етичним, високолюдяним («Торжество и венец бессмертной красоты — это оживленное счастьем лицо человека»<sup>1</sup>). А водночас — і на утвердженні такого значення «суб'єктивного» творчого духу митця, яке дозволяє істинно художньому творові не тільки «наслідувати природу» як первинне, а й бути, за словами Т. Шевченка, «прекраснішим за саму природу». Щодо поезії «Кобзаря», то І. Франко називав це поєднанням реалізму з ідеалізмом<sup>2</sup>, а І. Дзюба наголосив «безкрайність суб'єктивного», тобто особистісного, інтелектуально-емоційного, неповторно-індивідуального в поезії Шевченка<sup>3</sup>. І, нарешті, — на визнанні конечною передумовою поезії свободи, неканонічності, «непередбаченості» художнього самовияву, найкращим прикладом чого була творчість самого Т. Шевченка-поета. Це — ті неписані заповіді в уроках генія, які живили, покріплювали творчий і пошуковий дух в наступних поколіннях письменників і митців.

Так само ясніше, ніж будь-коли, бачиться нині в поезії Шевченка, поряд з її праведним соціальним гнівом, із спричиненими нестерпним класовим гнобленням мотивами «правди — мсти», багатство загальнолюдських ідей і почуттів, що вимальовують поета як співця гуманізму, доброти, милосердя, щирої людської солідарності — всупереч донедавна поширеним «ультракласовим» теоретичним кліше.

Залишається досі дискусійним важливе питання — Т. Шевченко і релігія, Шевченко і християнство, з приводу чого тут можна висловити лише деякі попередні міркування. Слід, очевидно, з обґрунтованою негацією поставитися до майже усталених тверджень про атеїзм автора «Марії» та «Псалмів Давидових», хоча у його поезії можна віднайти мотиви, де палко заперечується сама ідея Бога («...*Бо немає господа на небі! А ви в ярмо падаєте та якогось раю на тім світі благаєте! Немає! Немає!*»). Ні «послідовним», ні «частковим» атеїстом Шевченко не був, він був християнином, віруючою людиною. Але саме його ставлення до релігії, а отже, і його релігійність були вельми своєрідними, не позбавленими суперечностей. Офіційну церкву, її служників та ідеологів, її обрядовість він здебільшого різко таврував за освячення несправедливого суспільного ладу. Але ідея Бога жила в його свідомості — жила передусім як зміст вищої справедливості. І це була ідея християнського, євангельського Бога. У християнстві поет глибоко сприймав

<sup>1</sup> Грабовський П. Про літературу. К., 1954. С. 110.

<sup>2</sup> Дзюба І. У всякого своя доля. К., 1989. С. 356.

<sup>1</sup> Шевченко Т. Твори: У 6 т. Т. 4. С. 112.

<sup>2</sup> Франко І. Збір. творів: У 50 т. Т. 29. с. 463.

<sup>3</sup> Див.: Дзюба І. У всякого своя доля. С. 367.

його первинно-етичний — гуманний, братолюбний, подвижницький поклик, цінуючи в ньому також психологічні можливості духовного катарсису. Цікаво, що Т. Шевченко, незмінно зворушливо говорячи в своїй поезії про Сина Божого — Боголюдину, сіяча нової правди Ісуса Христа, водночас не раз посилав грікі докори Вседержителю і Верховному суддеві — Богу-Отцеві, виступаючи бунтарем-богоборцем. Бібліїзм поета, якому він віддав щедру (тематичну і стилістичну) данину, був, по суті, бібліїзмом вільнодумного і вибіркового (за віддаленою аналогією — «мюнцерівського») типу і в той же час — найбільш органічною художньою формою для висловлення мрії про майбутнє повстання пригноблених і «світ новий, несповитий».

На тему «Шевченко і релігія» в українських культурних колах не раз вибухали дискусії (суперечка М. Драгоманова з деякими галицькими літературознавцями і публіцистами, тривалі «поєдинки» між різними ідеологічними таборами в ХХ ст.), але глибоке потрактування цієї теми ще попереду.

Тарас Шевченко — настільки велике явище в історії української культури, що можна говорити про певний вплив його творчості на саму національну ментальність у ХІХ-ХХ ст. Шевченківськими образами-ідеями психологічно насажене наше національне буття, — такі його реалії, як «Україна», «Дніпро», «мати», «сім'я», такі моральні опозиції, що визначають ціннісні орієнтації народів, як добро і зло, правда і кривда, любов і ненависть. У свідомість поколінь увійшла Шевченкова наука любові до України, поєднана з повагою до інших народів.

Продовження і розвиток традицій великого поета відбувались і в теоретичних дискусіях, і в історично обумовленій боротьбі нерідко протилежних ідей та поглядів. «Свого», на ділі спотвореного Т. Шевченка творили представники войовничого націонал-шовінізму («ворог москалів і поляків», «пророк грізної національної розплати» тощо). «Свого» Т. Шевченка, такого ж далекого від історичної правди, намагалися представити вульгарні соціологи (Т. Шевченко, майже «очищений» від національної ідеї, речник схематизованої класовості і мало не «общеросс», не стільки навіть однодумець О. Герцена й М. Чернишевського, скільки їхній послідовник). Але нагромаджено й великий позитивний досвід шевченкознавства, що бере початок від праць М. Чалого, О. Кониського, І. Франка, В. Шурата, П. Зайцева, білоруського поета М. Богдановича, російської письменниці М. Шагинян, польського прозаїка Є. Єнджеєвича, вчених О. Смаль-Стоцького, С. Белея, П. Филиповича, О. Білецького, М. Рильського — до кращих досліджень останніх часів.

Хоча значення Т. Шевченка-художника в історії свого народу і не дорівнює його значенню як поета, але і в галузі

образотворчого мистецтва він був першим великим національним митцем України, творчість якого стала найвищим досягненням українського мистецтва ХІХ ст.<sup>1</sup> Як живописець-портретист він належав, за визнанням мистецтвознавців, до найвидатніших тогочасних майстрів не тільки на Україні, але й у Росії. Високою майстерністю позначені картини побутової та історичної тематики, численні пейзажі з часів заслання



Т. Шевченко. Дари в Чигирині 1649 року.  
Офорт. 1844 р.

(про деякі його картини й малюнки М. Шагинян, маючи на увазі мистецькі і пізнавальні якості полотен, писала, що в них «розгортається... цілий філософський роман про природу Косарала»<sup>2</sup>). Лише частково здійснений художником ґрунтовний задум трьох серій офортів «Живописна Україна» — національний пейзаж, побут, історія — ніби окреслював ідейно-тематичну програму не для одного покоління українських живописців і графіків.

Шевченківська доба завершилась у сумному березні 1861 р. Всього чотири роки незалежного життя відпустила поетові доля після його повернення із заслання, а ширше — після майже загальної для української культури паузи 1847—1857 рр., спричиненої розгромом Кирило-Мефодіївського братства і покаранням його учасників. Але на межі 50—60-х років Т. Шевченко та інші братчики вже могли бачити новий проріст

<sup>1</sup> Див.: Історія Українського мистецтва: У 6 т. К., 1969. Т. 4. Кн. 1. С. 148.

<sup>2</sup> Шагинян М. Шевченко. М., 1941. С. 218.



посяяних ними ідей. В умовах загального суспільного піднесення, викликаного ліберальними реформами Олександра II, набрав нової сили український національно-культурний рух, встановленні і активізації якого таку важливу роль відіграв — і відіграватиме надалі — геній великого поета.

Вихід у світ 1859 р. «Народних оповідань» Марка Вовчка був ніби провіщенням приходу в українську літературу цілої хвилі обдарованих письменників, чия художню працю загалом характеризуватиме демократична спрямованість і реалістичність світовідчуття (у деяких авторів переважатиме етнографічно-побутовий елемент).

Їхньою трибуною стане передусім заснований у Петербурзі В. Білозерським — за активної підтримки П. Куліша, М. Костомарова, Т. Шевченка — журнал «Основа» (1861—1862) — перший український «літературно-учений вестник», як зазначалось на його титулі. Видання «Основи», незважаючи на її короткочасний вік, стало значним проривом в галузі національної журналістики, сприяло виявленню та збиранню молодих літературних сил. Поволі, але все ж час від часу з'являються окремі українські видання — збірники М. Максимовича «Українець» у Києві, «Хата» П. Куліша в Петербурзі, «Малорусский литературный сборник» Д. Мордовця в Саратові. Л. Глібов починає видавати тижневик «Черниговський листок», у якому досить систематично друкуються твори українських письменників.

Новий діяльний імпульс ще в середині 40-х років набувають дослідження з історії України в зв'язку з утворенням у Києві Тимчасової комісії для розгляду старовинних актів, співробітником якої один час був і Т. Шевченко. Після видання «Истории русов», здійсненого О. Бодянським у Москві (1846), ця комісія публікує козацькі літописи С. Величка (1848—1864), Г. Грабянки (1854), а в 70-х роках — літопис Самовидця.

Українська культурна громадськість голосно заявляє в ці роки про своє прагнення відновити, принаймні, деякі елементи української національної школи, народної освіти рідною мовою. Робляться високо значенні для свого часу почини в справі підготовки українських підручників для початкової школи — «Граматка» П. Куліша, «Українська абетка» М. Гатцука, «Домашня наука» К. Шейковського, «Букварь южнорусский» Т. Шевченка — всі вони були видані майже одночасно, протягом трьох-чотирьох років. Широкий просвітницький рух — так звані недільні школи для народу — був розпочатий з ініціативи студентів Київського університету, зокрема М. Драгоманова, в кінці 50-х років. Але невдовзі рух був заборонений урядом, який

вбачав у заняттях недільних шкіл небезпеку поширення «соціалістичного вчення» та інших «обурливих ідей»<sup>1</sup>.

Цікавим свідченням того, який відгук знайшли в освічених колах української суспільності палке слово Т. Шевченка, національно-культурницька проповідь діячів 40-років, може бути ситуація, що склалась на початок 60-х років в українському театрі. На доповнення, а в багатьох випадках і на зміну



Т. Шевченко. Кара шпіцрутенами.  
Туш. 1856—1857 рр.

тогочасному професійному театрові з його часто неясним художнім і національним обличчям, приходив український театр, який вносив на сцену чимало свіжого й нового, незважаючи на молодість його творців і учасників. Як і в справі з недільними школами, бачимо тут уже симптоми певної «масовості» (хай, звичайно, поки що відносної) українського культурницького руху. «В шестидесятих роках аматорські товариства були й працювали по всій Україні»<sup>2</sup>, — пише Д. Антонович. Справді, географія та персоналії, які він подає, досить переконливі. В степовому Бобринці організаторами і акторами аматорської трупи стали М. Кропивницький та І. Карпенко-Карий, пізніше в Єлисаветграді, в гуртку Тарнавського, грають вони разом з М. Садов-

<sup>1</sup> Історія української літератури: У 8 т. К., 1968. Т. 3. С. 25.

<sup>2</sup> Антонович Д. Триста років українського театру. Прага, 1925. С. 107.

ським і П. Саксаганським, в Немирові, Чернігові, Новгород-Сіверському душею справи був колишній кирилломефодіївець О. Маркович; в Полтаві аматорський театр створюють місцеві діячі Абаза, Милорадович, К. Башкирцев (батько відомої художниці М. Башкирцевої); на аматорській сцені в Києві (але вже пізніше, в 70-х роках) виступають М. Старицький, М. Лисенко, О. Русов, О. Левицький, П. Чубинський, Д. Багалій. З цих



Т. Шевченко. Байгуші.  
1855—1856 рр.

джерел — додаймо до них театр товариства «Руська бесіда» в Галичині, спорадичну участь у якому брали й деякі актори з Східної України, — починався новий етап історії українського театру, який згодом дійшов своїх верховин у театрі корифеїв.)

Значні імпульси від літературного та громадського руху Шевченкових часів одержало образотворче мистецтво України 60-х і подальших років. В побутових картинах Л. Жемчужникова (він, між іншим, продовжив шевченківський задум «Живописної України»), І. Соколова, К. Трутовського виразно

проступає ідейно-естетичні традиції Кобзаря — увага до національних особливостей життя і світогляду українського народу, демократичність і реалізм (правда, подекуди ще в певному етнографічному і романтично-ідеалізуючому облямуванні). Наступний етап в українському живописі й графіці відкрив творчість таких майстрів другої половини XIX ст., як С. Васильківський, М. Кузнецов, В. Орловський, К. Устиянович, І. Копистинський, П. Левченко та ін.

У середині XIX ст. помітно активізуються процеси творення української національної музики. Досі становище було доволі безрадісне: «Забувалися поволі національні мелодії, — їх уже не співала інтелігентна верства... замовкли повні краси своєрідні співи українського народу, не чути стало їх по великих містах України...»<sup>1</sup> — писав музикознавець М. Грінченко. Але й тут крига скресає. 1863 р. визначний співак, приятель Шевченка С. Гулак-Артемівський створює першу українську національну оперу «Запорожець за Дунаєм», поет і композитор П. Ніщинський пише музичну картину до п'єси Шевченка «Назар Стодоля» — популярні і в наші дні «Вечорниці» з хором «Закувала та сива зозуля»; на західноукраїнських землях, починаючи ще з 40-х років, збагачують національний музичний репертуар М. Вербицький, І. Лаврівський, пізніше — поет і композитор С. Воробкевич. У значній своїй частині ці автори «не творять ще чогось оригінального, виразно-індивідуального; їхні твори — то твори здебільшого дилетантів-музик, над цей рівень вони безсилі піднятися, але вже в них б'є жива вода правдиво чудової народної мелодії, що потім з такою силою виявилась в творчості М. Лисенка»<sup>2</sup>.

Нове піднесення українського національно-культурного руху ставало очевидним і незаперечним фактом. Швидко за все спостеріг його царський уряд. На небезпеку завжди кошмарного для нього «малоросійського сепаратизму» царизм відповів ганебними Валуєвським циркуляром 1863 р., а згодом — Емським актом 1876 р. — цими кайданами для українського слова і українського мистецтва, на боротьбу з якими буде витрачено безліч героїчних і мученицьких зусиль аж до 1905 р. — часів першої російської революції.

<sup>1</sup> Грінченко М. Історія української музики. К., 1922. С. 168.

<sup>2</sup> Там само, С. 169.



### КРИЗЬ УТИСКИ Й ЗАБОРОНИ: УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX ст.

Т. Шевченко завершив процес формування новітньої української духовності, створена ним модель культури, що визначила саме етнопсихологічне ество нації, стала силовим полем, яке притягає українців звідусіль, куди б не закидала їх лиха доля. Т. Шевченко визначив характер, зміст, проблематику, систему ціннісних орієнтирів нашої культури, специфіку, поєднання в ній «свого» й «чужого», дав могутній поштовх розвитку усіх її видів і форм (мова, література, образотворче мистецтво, освіта, театр, наука, філософсько-етичні вчення і т. п.). Йдеться про феномен, який з'явився в процесі формування новітньої нації, успадкував і синтезував її багатовікову духовність і визначив характер та мету на сторіччя вперед.

В шевченківській моделі культури був закладений величезний заряд народних морально-етичних і духовних цінностей, той багатовіковий історичний досвід, який дав можливість українському народові вистояти у найтяжчих випробуваннях. Втрапивши Гетьманщину, він в умовах політичної і соціальної неволі XIX в. розвивається саме як державна нація, послідовно і непохитно утверджує свою державність в царстві духа, культури насамперед. Це, власне, і врятувало його від асиміляції й забуття.

В українській культурі другої половини XIX ст. окреслені два періоди: 50—70-ті й 80—90-ті роки. Перший можна назвати часом гуртування інтелектуальних сил в пошуках найбільш вагомих засобів збереження й піднесення національної самосвідомості, другий — пожвавленням розвитку усіх видів й форм культури, включенням її у загальнослов'янський (і світовий) духовний розвиток.

Якщо у перший період вона прагне вижити, спираючись на одвічну силу народної й дозволені окремі види культури професійної, то під кінець 90-х років, окрилена визвольним рухом, активізує усі культуротворчі складові — творення духовних цінностей (поруч з традиційними видами, література, мова,

образотворче мистецтво, наука і т. п.), їх збереження й поширення (культурно-освітні товариства, бібліотеки, музеї, архіви), що є, як відомо, ознакою розвиненої культури.

Перший період своїми найбільшими здобутками завдячує «основ'янам», народній культурі, «німим мистецтвам», культурно-освітньому руху Галичини, Драгоманову; другий — «Молодій Україні», її пресі й культурному руху, суспільним наукам, а надто українознавству, розвитку загальнонаціональної української мови, новим здобуткам «німим мистецтв», театрові корифеїв; українській літературі, І. Франкові.

Культурний рух другої половини XIX ст. у значній мірі визначали діячі «Основи». Після розгрому Кирило-Мефодіївського товариства і придушення революції 1848 р. культурне життя на всіх українських землях починає пожвавлюватися лише в кінці 50-х — початку 60-х років, проявляючи себе у виданні етнографічно-фольклорних, літературно-художніх збірників та альбомів («Записки Южной Руси»; «Ужинок рідного поля»; «Зоря галицька яко альбум на год 1860»; «Хата»), написанні літературно-критичних праць (М. Максимович, П. Куліш, М. Костомаров та інші). Але були явища, які відбивали об'єктивні потреби розвитку суспільства. До них належать перші кроки літературно-художньої періодики, пожвавлення освітнього руху, виникнення різних легально-просвітницьких товариств в Україні Західній («Руська бесіда», «Матиця руська», «Просвіта» тощо). На одне з перших місць, — як загальноукраїнське явище — висувається діяльність київської «Громади», з якої згодом вийшли відомі діячі української культури.

У громадському житті України початку 60-х років відому роль відіграло «хлопоманство», поширене серед студентів Київського університету. Це були вихідці із значних панських родин, які прагнули повернутися в середовище українського народу (В. Антонович, П. Свенцицький, Б. Познанський, Т. Рильський та інші). Ці молоді люди не лише носили національний одяг, а займалися популяризацією української культури, викликаючи шалений опір реакції, як з боку царизму, так і панівних верств. На чільне місце виходить український осередок в Петербурзі, у якому заходами П. Куліша функціонували друкарня та видавництво і де за його ж участю (разом з В. Білозерським) видавалася «Основа». Громадсько-культурне обличчя журналу визначили художні твори і публіцистика Т. Шевченка, оповідання і повісті Марка Вовчка, літературно-критичні статті П. Куліша, історичні праці М. Костомарова, статті з літератури й естетики Л. Жемчужникова і О. Серова.

Журнал відстоював право українського народу на вільний культурний розвиток, прагнув представити його культуру як цілісність на всій його етнічній території з єдиною загальнонаціональною мовою, «древньою і самобутньою», за визначенням П. Куліша.

Оскільки українська культура з появою у ній Т. Шевченка піднеслася «до общеевропейского «значення», вона мала стати виразником «самостоятельного гордого сознания своего человеческого достоинства» (Куліш П. Післямова до «Чорної Ради». 1857). А щоб вистояти, нація мала консолідувати усі свої інтелектуальні можливості, орієнтуючись як на прогресивні чужі, так і на свої самобутні утверджені історією риси й досвід.

Як відомо, цей об'єктивно історичний процес протягом 60—90-х років декілька разів штучно переривався, спричинюючи відомі деформації у духовному розвитку підневільної нації: руйнування цілих блоків культури, випадання ряду життєздатних видів, збереження деяких консервативних форм з метою самозбереження. І як наслідок: паралізування творчих сил інтелігенції, утвердження зневіри й національного нігілізму; денационалізація.

Валуївський циркуляр з'явився 1863 р. після придушення польського повстання. Загрозу «отечеству» вбачали у скромному українському перекладі «Євангелія», схваленому, до речі, самою Академією наук. Циркуляром відкидалися будь-які претензії польської шляхти на «исконно-русский Юго-западный край» і перекреслювався природний український культурний рух як ненависна «польська інтрига». У документі зазначалося: «большинство малороссов сами весьма основательно доказывают, что никакого малороссийского языка не было, нет и быть не может, и что наречие их, употребляемое простонародьем, есть тот же русский язык, только испорченный влиянием на него Польши; что общерусский также понятен малороссиянам и даже гораздо понятнее, чем теперь сочиняемый для них некоторыми малороссиянами и в особенности поляками так называемый украинской язык». І далі: «Лиц того кружка, который усиливается доказывать противное, большинство самих малороссов упрекает в сепаратистских замыслах, враждебных России и гибельных для Малороссии»<sup>1</sup>. З 1869 р. царизм призначив доплату чиновникам за русифікацію краю, до того ж особам «русского происхождения, исключая, однако, местных уроженцев»<sup>2</sup>. Наказ забороняв всілякі видання українською мовою, адресовані народу, а надто наукового й релігійного характеру, давав необмежене право цензурі стримувати розвиток художньої літератури, а офіційній владі жорстоко переслідувати

<sup>1</sup> Цит. за: *Oglenko I.* Українська культура. К., 1918. С. 211. (Підкреслення наше.— *Ред*).

<sup>2</sup> Там само. С. 212.

українську інтелігенцію за «сепаратизм», «мазепинство», «українофільство».

Українська культура в таких умовах проявила свою дивовижну життєздатність, оскільки була невід'ємним явищем історичного поступу. Цю свою нездоланність вона унаочнила двома паралельними процесами: по-перше, об'єднанням навколо шевченківського ядра усіх здорових сил нації (М. Драгоманов, О. Духнович, Ю. Федькович, С. Воробкевич) і, по-друге, рятівним виходом не лише за межі Росії, але й українського етносу взагалі на культуру слов'янських та інших європейських народів.

Для української нації у всі періоди її трагічної долі рятівними у відродженні були традиційні форми культури, які завжди стояли на дуже високому естетичному рівні і мали виняткову здатність до самозбереження, асиміляції різномірних чужих елементів і впливу на сусідів, — на їхнє не лише народне, але й професійне мистецтво. Ось чому народознавство, найбільш відчутна сфера національної автентичності, було в центрі уваги найвидатніших вчених та митців від М. Максимовича й Т. Шевченка до М. Драгоманова, М. Лисенка і І. Франка. Популяризація народної культури як першоджерела культури професійної мала одну надзвичайно важливу особливість. Це — свідомий перехід від загального охоплення усіх видів народної культури (згадаймо хоча б «Труды этнографическо-статистической комиссии в Юго-Западный край» П. Чубинського) до поглибленого вивчення та поширення її окремих видів та жанрів, що супроводжувалося звичайно фундаментальними виданнями й розвідками («Етнографічний збірник» — понад 60 томів; «Студії над українськими народними піснями» І. Франка — у п'яти томах тощо), що стало доказом історичної достовірності й окремішності існування великого народу в часі і в просторі.

У галузі вивчення, систематики і коментування різних видів фольклору у другій половині XIX ст. українська наука зробила чимало (праці О. Потебні, М. Драгоманова, В. Антоновича, пізніше О. Колесси). Було створено цілий ряд праць про своєрідність впливу фольклору на професійне мистецтво, художню літературу, на ужитково-декоративне мистецтво та інші види традиційної культури. Ще ми зовсім не досліджували вплив релігії (православ'я та греко-католицької віри) на утвердження ідеї єдиної української культури. Зокрема, на західноукраїнських землях церква довгий час перебувала під впливом москвофільського духівництва, а з 80-х років, коли «москвофільство» збанкрутувало, вона переходить на українську мову і стає важливим чинником національного життя. Щодо православної церкви в Росії, то царизм намагався використати її для русифікації прихожан.

У другій половині XIX ст. *народно-ужиткове мистецтво*

розвивалося за одвічним законом збереження усіх його видів і форм, спрямованих на задоволення досить високих естетичних потреб трудової людини. Цей консерватизм у плеканні традицій допоміг зберегти культуру, утверджуючи тим самим свою ідентичність. За всіх відмінностей місцевого виробництва, скажімо, в галузі гончарства, народного розпису, килимарства, різьби по дереву, художньої вишивки тощо, за всіх умов удосконалення традиційних форм українське прикладне мистецтво, як, до речі, й фольклор, зберігає етнічну єдність на всій величезній території від Карпат до Дону й Кубані, від Чорного моря й до верхів'я Десни та Прип'яті. Українці споконвіків прикрашували екстер'єр та інтер'єр свого житла, розписували вікна, двері, фронтони будівель, а ще різьбленням оздоблювали мисники, скрині, сволоки, посуд, дитячі санчата, вози; прикрашали вишивками святкове вбрання, виявляючи надмірний інтерес до барвистих тканин, орнаментованого посуду, до різних речей без практичного вжитку, таких, як писанки, глиняні й фаянсові статуетки, рушники<sup>1</sup>, нарешті, предметів особливого попиту серед українських красунь — литих і кованих ювелірних виробів — дукачів, сережок, хрестиків, намиста тощо<sup>2</sup>. Все, що створювалося народними майстрами — фантастичні квіти, звірі і птахи, вибагливий рослинний та геометричний орнамент, чарівний калейдоскоп інкрустацій гуцульських різьбярів (бісером, перламутром, рогом, різнокольоровим деревом), майстерні вишиванки у поєднанні з барвністю тканин жіночого вбрання, урочистий світ решетилівських килимів — все позначено оригінальністю композицій, плавністю ліній, чіткістю ритмів, емоційним піднесенням, отже, високим естетичним смаком.

Зауважимо, народне мистецтво найменше піддається денационалізаційним впливам. Навпаки, воно здатне синтезувати інонаціональні культурні цінності, успішно конкуруючи з невластивими національній традиції формами. Так, на Будяньському фаянсовому заводі під Харковом (80-ті роки XIX ст.), на роботу до якого промисловець М. Кузнецов залучив майстрів із Тамбовщини, спочатку вироблявся посуд за східними зразками. Але незабаром під впливом місцевих промислів з'явилися тарілки й полумиски з українським орнаментом. До найвидатніших осередків народного мистецтва відносять Решетилівку (килимарство, Полтавщина); Ічню (гончарство, Чернігівщина); Косів (кераміка, різьбярство, Івано-Франківщина); Кам'яні Броди

<sup>1</sup> Див.: Українське декоративно-прикладне мистецтво / Нариси з історії. Львів, 1969. С. 50—102.

<sup>2</sup> Див. відповідні розділи в кн.: Нариси історії українського мистецтва. К., 1960. С. 147—170.

(фаянс, Житомирщина); Яворів (гаряче й сухе різьблення, Косівський район). У кінці XIX — початку XX ст. працювали такі майстри, як Г. Собачко і П. Власенко (народний розпис); П. Баранюк і О. Бахметюк (кераміка); Ш. Мучник (маляр-живописець по фаянсу); Ю. Шкрібляк (різьблення)<sup>1</sup>.

Під загрозою зникнення народних промислів опинилося багато видів. Земський Союз у Росії, «Стала комісія для промислових справ» у Галичині вжили цілого ряду заходів для збереження і розвитку декоративно-ужиткового мистецтва. Вони також займалися поширенням культурних надбань. Так, Київське, Полтавське і Чернігівське земства підготували і видавали альбоми українських вишивок та узорів.

Тривалий час культуротворча роль в Україні справедливо віддавалась художній літературі, яка й визначала розвиток усіх інших видів духовності. Звичайно, у таких міркуваннях немає нічого дивного (після Т. Шевченка вершинним явищем стає творчість І. Франка), але коли враховувати, що 85% українців жили в державі, де їх мова була заборонена і де практично художнє слово ледь доходило до споживача, основні функції формування національної самосвідомості як вищого феномена культури брали на себе в Східній Україні образотворче мистецтво, наука, народознавство, а з початком 80-х років — професійний український театр корифеїв. Художник-митець у суспільному й мистецькому житті другої половини XIX ст. діє як вільна творча індивідуальність, яка може впливати на громадську і творчу думку. Це «передвижники» — «Товариство пересувних художніх виставок» (1870), до якого офіційно належали видатні українські митці М. Кузнецов, С. Світославський, М. Пимоненко, К. Костанді, О. Мурашко; співробітничали з ними С. Васильківський, М. Самокиш, П. Мартинюк та інші.

Розвиткові *малярства* в Україні сприяло виникнення ряду спеціальних закладів, зокрема Одеської (1865), Харківської (1869), Київської малювальних шкіл (1875). На чолі останньої стояв М. Мурашко. Ці осередки разом з класами малювання при університетах та ліцеях України, приватних школах Харкова, Києва і Львова готували національні художні кадри художників, сприяли підготовці студентів для Петербурзької академії мистецтв, Московського училища живопису, скульптури та архітектури, для вищих навчальних закладів з красних мистецтв Кракова, Відня, Дрездена, Мюнхена та ін.

Патріотизм молодих художників, які починали свою творчість під впливом могутньої постаті Т. Шевченка і його послідовників — Л. Жемчужникова, І. Соколова та К. Трутовського, підтримувався і жи-

<sup>1</sup> Див.: Історія українського мистецтва: У 6 т. К., 1970. Т. 4. Кн. 2. С. 296.

вився доброзичливістю передових майстрів російської та польської культур. Полотна І. Рєпіна («Вечорниці», «Запорожці пишуть листа турецькому султанові»), І. Крамського («Портрет Т. Шевченка»), І. Айвазовського («Весілля на Україні»), В. Маковського («Кінний ярмарок на Україні»), А. Куїнджі («Місячна ніч на Дніпрі»); Ю. Брандта («Військо йде у бій з татарами»), Л. Вичулковського («Оранка на Україні»), Я. Станіславського («Вітряки») сприяли поширенню слави про український народ у світі.

Що викликало у російських художників пристрасний інтерес до нас (не забуваймо, що академік І. Соколов залишив Петербург і переселився до Харкова), розповідає Л. Жемчужников. Саме в Україні він знайшов те, що зворушувало душу й давало їй поживу, обернуло на пожежну іскру, що чаїлася в ній. «Я не міг надихатися вільним чистим повітрям, не міг наслухатися музичної мови, в серце глибоко проникли звуки пісень»<sup>1</sup>. Саме він продовжив справу «живописної України» Т. Шевченка, як і Соколов, став українським художником.

Пригноблений народ, загарбана земля приваблювали своєю героїчною історією, народною піснею, легендами й повір'ями, яскравими неповторними краєвидами, виразними обличчями простих людей, яких неволя не позбавила ні гідності, ні внутрішньої краси та благородства. Цей інтерес у значній мірі був зумовлений поруч з фольклором українськими творами М. Гоголя і «Кобзарем» Т. Шевченка. І ці дві моделі українства — романтично піднесена і стримано філософська, розважлива — домінують у творах майже усіх наших і чужих митців другої половини минулого століття<sup>2</sup>.

Тематику побутового та історичного жанрів живопису й графіки започаткували праці Т. Шевченка, К. Трутовського, Л. Жемчужникова та І. Соколова. Власне у офортах Т. Шевченка із «Живописної України», а надто «Видубицький монастир», «Судна рада», «Старости», «Селянське подвір'я» і в полотнах Л. Жемчужникова (в малюнках на мотиви Т. Шевченка «Чумаки в степу», «Кобзар з поводитирем»), акварелях «Козак їде на Січ»; в жанрових сценах І. Соколова і К. Трутовського («Ніч на Івана Купала»; «Ярмарок на Україні», «Колядки на Україні») постає усе розмаїття проблематики та способів її реалізації у полотнах і наступного

покоління найвидатніших творців реалістично-побутового та історико-патріотичного жанру (М. Кузнецова, К. Костанді, М. Пимоненка, С. Васильківського, Ф. Красицького, І. Іжакевича, М. Самокиша; К. Устияновича, М. Івасюка). Полотна цих художників відзначаються майстерністю композиції, поєднанням жанрових сцен з мальовничістю української природи як невід'ємного компонента зображуваного, увагою до деталей народного одягу, житла, домашнього начиння.

Центральне місце в післяшевченківському жанрово-побутовому живописі посів К. Трутовський. Пов'язаний з Україною походженням, він і перші свої твори (кінець 40-х років) присвятив рідному краю, не розлучався з ним до кінця життя (1891). Плідними для нього щодо української тематики були не лише перші дванадцять років після Академії (1849—1862), коли він постійно жив на Харківщині, але й наступні, проведені на Курщині (1862—1870), у Москві (1871—1881) і знову на Курщині.

Інтерес до України ніколи у митця не згасав, і важко визначити, який із згаданих періодів був найплідніший для нашої культури, бо ж постійно як живописець, графік та ілюстратор К. Трутовський працював для нас. Його ілюстрації до «Майської ночі», «Сорочинського ярмарку», «Страшної помсти» М. Гоголя; «Наймички», «Гайдамаків», «Сліпого» Т. Шевченка; творів Марка Вовчка допомагали художникові краще збагнути Україну як цілісність в її самобутній, саяливій величі і неповторній красі. «Сюда приезжают чумаки из Полтавской, Черниговской и Екатеринославской губернии, — пише він С. Аксакову 1855 р., — и эти чумаки... делаются для меня натурой... но что за чумаки попадают, я не могу наглядеться на них, сколько благородства, красоты и какой-то им одним свойственной важности в их лицах, и в фигурах»<sup>1</sup>.

Із численних етюдів народилися полотна «Вечір в українському селі», «Колядки на Україні», «Білять полотна», «Весільний викуп», «За хмизом» та ін. Але ця рівновага життя змінюється різким дисонансом в творах «Сирітки» і «Дід захворів» і особливо в «Хворому». У кінці 70-х у художника виразно вивершується ще один цикл творів, розпочатий в 50-х роках. Це — соціальна трагедія народу, його життя серед тупих потвор («Танок кріпачок перед поміщиками». «Привели до пана», «Рекрутський набір», «Гра в карти»).

З відомих політичних причин, про які вже йшлося, з середини 60-х років центр українського культурного руху поступово переміщується на західноукраїнські землі, до Львова, де за умов

<sup>1</sup> Цит. за: Лашкул З. Г. А. Трутовський. К., 1974. С. 31.

<sup>1</sup> Жемчужников Л. Мои воспоминания из прошлого. Л., 1927. Вып. 2. С. 17.

<sup>2</sup> Коли ця стаття була вже написана, я натрапив на цікаве спостереження Є. Маланюка про М. Гоголя, яке дещо збігається з нашим. Він пише: «...творчість Гоголя, принаймні для певної верстви нашого народу, була і є джерелом певної свідомості, коли вже й не «національної», то етнічної й, що найважливіше, духовної». І далі: «Гоголь вертається до свого народу ніби просвітлений і очищений». (Див.: Маланюк Є. Нариси з історії нашого народу // Укр. культура. 1991. № 8. С. 27).

конституційної Австро-Угорщини функціонувала українська періодика, різні культурно-освітні товариства, викладалася українська мова у початкових школах тощо. Хоча слід підкреслити, що у 60-х роках і в Галичині свідомо українська інтелігенція у своїй патріотичній діяльності натикалася на активний опір як чужих (польсько-шляхетських елементів), так і своїх — «москвофілів».

Навіть ті скромні завоювання русинів, які принесла революція 1848 р. — виникнення Народного дому, Ставропільського інституту, Галицько-руської матиці з друкарнею, видавництвом, певними матеріальними достатками, які давала уніатська церква, — все це опинилося в руках політичних та клерикальних кіл антиукраїнської орієнтації.

Справа в тому, що українська людність в Галичині, Закарпатті і на Буковині жадібно шукала виходу, покладаючи надії, з одного боку, на цесаря, з іншого, на могутність царської держави. Серед клерикальної інтелігенції (а вона вважала себе «пастирем народу») поступово визріває ідея про великий руський народ від Карпат до Уралу з єдиною мовою і звичаями. Ці тенденції імпонували царизмові, і Росія каткових гаряче підтримувала «москвофілів», не шкодуючи ні коштів, ні прямих підкупів. Водночас у боротьбі з сепаратистськими тенденціями окраїн Австрія, у пошуках спільників, свій вибір зупинила на старорусах, надаючи, наприклад, Буковині статусу «коронного краю» і не помічаючи москвофільського характеру їхньої діяльності. Таким чином, у 60—70-х роках староруська партія тримала митрополію, мала добре організовану пресу (газета «Слово», журнали «Галичанин», «Страхопуд», «Дом і школа», «Лада», «Неділя», «Славянська зоря»), наукові видання («Науковий збірник», «Литературный збірник», «Временник Института Ставропигиевского»), господарський порадник «Львовянин», календарі тощо.

Своєю сферою впливу староруси прагнули охопити усі шари галицької української суспільності. «Москвофіли», які користувалися «язичієм», зневажали українську народну мову, втішалися з переслідувань української культури як «польської інтриги» (вони з ентузіазмом сприйняли і Валуївський, і Емський циркуляри). Але з розгортанням в Галичині народно-патріотичного руху («народовці») «москвофіли» не могли з ним не рахуватися, друкуючи на сторінках своєї преси твори українських письменників, а Б. Дідицький, редактор «Слова», навіть прилучився до видання у 1862 р. творів Ю. Федьковича.

Напевне, маючи на увазі такі факти, як організація товариства «Руська бесіда» (1861), з якою пов'язана діяльність галицького театру, заходи у галузі шкільництва, історико-етнографічні

студії на сторінках наукової староруської преси, необхідно наново переглянути і періодику москвофілів та ті форми національно-культурного життя 50—60-х років, у яких воно функціонувало.

Початком новітнього галицького українофільства І. Франко вважав 1861 р., коли у Чернівцях вийшли брошури А. Кобилянського і К. Горбала («Слово на слово до редактора „Слова“, „Голос на голос для Галичини»). Це був вияв «нвої» весни народовського руху «з чисто народним язиком у письменстві...», а також із зародками філософічного і соціального радикалізму<sup>1</sup>. У цій складній боротьбі за свою національну визначеність вирішальна роль належить творчості Т. Шевченка. О. Терлецький згадував: «Новий нечуваний світ отворився нам із «Кобзаря» і молоде свіже незіпсоване серце відразу полюбило його. Зовсім іншим показався нам тепер мужик погорджений і зневажений донедавна; він нараз піднявся на висоту народного ідеалу і став в очах молодіжи німим, довготерпеливим мучеником, якого всі били, катували, надживали, який своєю довговіковою боротьбою за свободу, за віру, за правду урятував перед судом історії честь українського імені. Не мужик нам, а ми мужикові повинні були служити, не мужик, а ми заслуговуємо на погорду і зневагу. Аж Шевченко показав нам ту дорогу, якою можна дійти до народної свободи»<sup>2</sup>. Провідні діячі тої доби — В. Шашкевич (син Маркіяна), Ю. Федькович, С. Воробкевич, К. Климкович і А. Могильницький (до переходу їх на москвофільство), М. Устиянович в міру своїх можливостей виступали як будителі народу через журналістику, художню літературу, культурно-освітні товариства («Просвіта»). Цей рух будив надію та підтримку із боку Східної України.

Помітний вплив на нове галицьке пробудження справив П. Куліш і як письменник, і як організатор культурного процесу: власне, на його кошти була заснована «Правда» (почала виходити 1867 р.), яка активізувала об'єднання українських культурних сил по обидва боки чужих кордонів; він був причетний і до створення українського літературного фонду (завдяки внескам Є. Милорадович із Скоропадських, П. Семиренка, Є. Чикаленка та О. Кониського), який прилучився до виникнення літературного Товариства ім. Т. Шевченка (1873).

І все ж 60—70-ті роки в розвитку української культури були типово перехідними. Головне їхнє гасло: зберегти себе, не

<sup>1</sup> Франко І. Зібр. творів: У 50 т. Т. 3. С. 317.

<sup>2</sup> Цит. за: Семчишин Я. Тисяча років української культури. Нью-Йорк 1985. С. 304.

асимілюватися, протидіяти плановій і старанно підготовленій русифікації, колонізації, мадяризації, румунізації і т. п. Потрібна була консолідація національних сил, висунення найбільш ефективних засобів, щоб вистояти у цьому протистоянні. Власне, цим і жили В. Навроцький, О. Терлецький, М. Драгоманов. Так, В. Навроцький, працюючи у «Правді», уболівав за розвиток мови, освіти, поширення національної самосвідомості. «Щоб зрозуміти історію свого народу, треба конче пізнати, — писав він, — землю, на котрій він живе, на котрій він за життя своє боровся і бореться»<sup>1</sup>. Мова — інструмент культури, вона пов'язана з «душею, гадкою, чуттям», перекручувати мову — значить перекручувати душу людини<sup>2</sup>. І над усе — заклик до спільних дій — українців і галичан. «На поміч же із України, — читаємо у його листі до М. Подолинського, — лічимо — коли вже не на грошову, то на письменну», українці «не мають причини хотіти загуби нашої спільної справи», оскільки лише «цілковите душевне з'єднання з Україною» — запорука всього<sup>3</sup>.

Отже, історично склалося так, що українська культура в часи неволі утверджувала себе як рідною, так і іншими мовами і водорозділ у ній проходив часто-густо не за мовними, а загальнолюдськими ознаками розвитку цивілізації. З цієї точки зору слід розглядати і далеко не однозначне русофілство.

В культурі 60—70-х років є цілий ряд тенденцій, які після репресій відроджуються (література, мистецтво, журналістика), але є й тенденції новітні, зумовлені суспільними обставинами того часу. Вони найвиразніше виступають у освіті та науці.

У Східній Україні уся система освіти була російськомовною. Це стосується трьох університетів (Київ, Харків і Одеса), учительського педінституту (Ніжин), 129 гімназій, мережі реальних і комерційних училищ, інститутів благородних дівчат, 16 818 міністерських, земських і парафіяльних шкіл. Зрештою, і в Галичині українські школи складали мізерний відсоток (одна школа на 820 тис. населення, тоді як одна польська — на 30 тис.). Зусилля відомих педагогів (К. Ушинського, М. Пирогова), зорієнтовані на виховання гармонійної людської особистості, здійснювалися у несприятливих як мовних, так і стико-громадських умовах. Дещо краще складалося в Галичині, де 70-ті роки проходять під знаком розвитку шкільництва і виходу у світ цілої серії підручників — перекладних та оригінальних, написаних «народовськими» і «москвофільськими» авторами для нижчої і середньої школи — з української мови, літератури, географії,

<sup>1</sup> Правда. 1867. Ч. 23. С. 180.

<sup>2</sup> Правда. 1870. Ч. 2. С. 86.

<sup>3</sup> Галичина й Україна в листуванні: 1860—1880. Львів, 1931. Т. 1. С. 400.

математики, латини, природознавства, фізики, мінералогії, граматики грецької мови, філософії, історії церкви та ін. Авторами їх виступають О. Огоновський, О. Барвінський, В. Льницький, І. Верхратський, Ю. Романчук, А. Вахнянин, М. Полянський та ін. Слід зазначити, що вже з початком 80-х ініціатива у справі шкільництва від москвофільського «Общества им. Качковского» переходить до рук народолюбів («Руське педагогічне товариство»).

Наука розвивається і в Галичині (скажімо, цілий ряд праць А. Петрушевича з галузі історії, археології, культури, він першим у світовій науці розкрив неавтентичність чеських пам'яток — «Краледворського» та «Зеленогорського» рукописів), але переважно зосереджена в Східній Україні в галузі гуманітарних наук, «височайше» нав'язаною російською мовою. Це, насамперед, праці філософів-ідеалістів, послідовників Канта і Гегеля (С. Гогоцький, «Вступ до істинної філософії», «Філософський лексикон» у чотирьох томах, 1857—1870); критиків і антиподів марксистської естетики з позиції релігійної етики, «філософії серця» (П. Юркевич). З'являються праці галицького філософа К. Ганкевича («Кілька мислей з філософії», 1868; «Короткий нарис психології», 1874) та інші.

Чи не головною науковою подією тоді була участь членів «Київської громади» у діяльності Південно-російського відділення «Русского географического общества» (1873—1876). Підсумком експедиції Відділення до «Юго-западного края» стало семитомне наукове дослідження, яке б могло скласти честь найславетнішій європейській академії того часу. Це був, можливо, найяскравіший вияв української національної самосвідомості.

Тут були зібрані і досліджені документи із усіх сфер буття українського народу, а надто його уявлення про природу, географію, історію краю. Народний побут, етнографія, фольклор, вірування, мова українців як самобутнього слов'янського народу постали у цьому виданні яскраво й переконливо. У виданні взяли активну участь також М. Драгоманов, Ф. Вовк, М. Лисенко, О. Русов, П. Житецький, В. Антонович.

Влітку 1874 р. на Археологічному з'їзді українські вчені наважувались виголосити доповіді українською, а «Київська громада» вже мала свій періодичний орган «Киевский Телеграф», пожавився культурницький рух. Все це стало причиною нових утисків та переслідувань української культури. Підписаний царем указ в Емську «всемилоостивейше повелевал»: не допускати ввозу до імперії із-за кордону будь-яких українських книг; заборонити в імперії видання оригінальних творів та перекладів «на малороссийском наречии»; заборонити



сценічні вистави українською мовою, навіть тексти до музикальних нот. До винятків належало: друкування історичних пам'яток і документів (в оригіналі), творів красного письменства, які мали піддаватися місцевій і головній цензурі. Південно-російське відділення «Географічного общества» було закрито. За цих умов наступу реакції виникає перша українська інтелектуальна еміграція на чолі з М. Драгомановим у Женеві.

Політична, наукова і літературно-критична діяльність М. Драгоманова 60—90-х років охоплює найвищі сфери духовності народу — національної свідомості й державності — і як така складає цілу епоху у розвитку української культури. Після Т. Шевченка — це перша в історії України постать, яка об'єднала розпоршені начинання у різних галузях суспільного життя й культури й включила їх в продуману систему духовних цінностей, покликаних працювати на визволення рідного народу. Шевченкова ідея слов'янської федерації набуває у М. Драгоманова конкретності. Його філософія української історії, вчення про українську державність і засоби її завоювання, його програма соціального й національного визволення народу, внесок у науку, популяризація української літератури в Європі належать до вершинних завоювань українського інтелекту другої половини XIX ст.

М. Драгоманов підніс українську справу на рівень проблеми загальноєвропейської і загальнолюдської, а це, в свою чергу, ставило його ім'я в центр українських загальнонаціональних проблем епохи. За визначенням М. Павлика, в руках М. Драгоманова «сходилися нитки русько-українського руху в Австро-Угорщині й Росії»<sup>1</sup>.

До І. Франка та його покоління М. Драгоманов був єдиним з українців, хто міг розглядати українську справу в комплексі її державних, економічних, культурних завдань та етнопсихологічних особливостей, сміливо «забираючи голос» в ім'я вітчизни, звертаючись до сумління світу через російську, польську, німецьку, італійську, французьку пресу. Він був обізнаний з багатьма тогочасними філософськими і політичними системами (позитивізм, марксизм, утопічний соціалізм; централізовані монархії, буржуазно-демократична республіка, конституційна монархія), але до всього ставився критично, висуваючи на перший план ідею гуманістичного просвітництва, свободи розвиненої індивідуальності у вільній громаді, спілкування народів на основі рівності і конституційних свобод. Саме з урахуванням «світового досвіду» він і підходив до вирішення проблеми України, її майбутнього федерально-автономічного устрою, ролі

<sup>1</sup> Михайло Драгоманов: Переписка [Зібрав і зладив М. Павлик]. Львів, 1901. Т. 1. С. 1.

науки й культури у світлі найважливішого з завдань — подолання національного гноблення і завоювання свободи.

Національно-культурницька програма М. Драгоманова мала бути здійснена в контексті еволюційного розвитку здорових сил суспільства і антицарських, протисамодержавних рухів, зокрема і земсько-конституційних сил, які змогли б забезпечити докорінні радикальні зміни в суспільстві аж до соціалістичних перетворень включно з їх обов'язковою народною власністю на землю та знаряддя виробництва («Передне слово до «Громади», 1878).

Він був послідовним ворогом самодержавства, в низці праць, присвячених балканським подіям (1876—1878), виступав за негайне його скасування, хоча у політичній боротьбі перевагу надавав еволюції перед революцією. У зв'язку з цим він не раз критикував марксизм за його волюнтаристське твердження про визначальну роль саме матеріального виробництва у суспільному житті над всіма іншими. Для нього це був вияв метафізичного трактування предмета, оскільки усїєї складності життя людського неможливо пояснити однозначно. До того ж сама тільки політична свобода не гарантує збереження людської гідності. Для цього потрібні ще економічні гарантії.

Вважаючи новітні часи епохою пробудження національностей від летаргічного сну, він рішуче виступав проти будь-яких проявів шовінізму, придушення малих національностей на користь великим, проголошення — як рятівного для імперії — «перерусення, дорусення и обрусення при том государственным мерами»<sup>1</sup>. Поява нових національних мов і національних культур — об'єктивна закономірність, яка впливає з загальнодемократичного розвитку цивілізації («Що таке «українофільство?», 1881). Для українського діяча поява активних національних рухів — ознака усе міцнішої спільної боротьби народів проти царизму, інтернаціонального характеру їхніх відносин. Інакше без цього «вищого контролю» «націоналізм повернув би народи до зв'язного поїдання одного другим», породив би «всякого роду назадництво, кастовість, а іноді й просто особистий егоїзм»<sup>2</sup>. Надаючи перевагу соціально-економічним відносинам, які панують у державі, підкреслюючи, що у боротьбі за свою свободу український народ має покладатися, перш за все, на свої сили і на життєвість ідеалів, М. Драгоманов приділяв у своїх працях увагу формі державного співжиття народів в рамках вільної федерації як національних політичних об'єднань-громад (проект конституції «Вільна Спілка — Вольный Союз», 1884) спочатку в межах Росії, а потім і всього слов'янства та Європи. Свободу належить здобувати

<sup>1</sup> Вестник Европы. 1872. С. 217.

<sup>2</sup> Народ. 1892. Ч. 13. С. 172.

мирним шляхом. В «Автобіографічній замітці» вчений писав: «Будучи соціалістом за своїми ідеалами, я переконаний, що здійснення цього ідеалу можливо тільки... при високому розвитку мислі, а тому й досягти його можна скоріше за допомогою розумової пропаганди, ніж кривавих повстань»<sup>1</sup>. Тривале ознайомлення з організацією національних відносин в Росії, Англії, Франції, Австрії переконало його, що сепаратизм породжується великодержавницькою політикою, яка приводить до озлоблення як командної, так і підневольної націй, спричиняючи в останньої замкнутість, фанатизм, зосередження національних сил на ненависті, самоізоляцію від культури світової, передових сил «командної» нації («Українське письменство 1866—1873»).

У поглядах на українську культуру М. Драгоманов еволюціонував від позначених впливом М. Костомарова ідей (культура «для домашнього вжитку») та до визнання її як культури європейської. Щоб переконатися в цьому, досить порівняти його статті в «Правді» першої половини 70-х («Листи до молодіжного журналу «Друг», друга половина) і статті початку 80-х, його рецензію на переклад «Фауста», здійснений І. Франком (1882). У ній Драгоманов писав: «Переводчику Івану Франку належить честь довести московським націоналістам, а вместе с ними и всем великорусским литераторам, что украинский язык в богатстве, изяществе и гибкости форм не уступает ни одному из современных литературных языков славянства и вовсе не так беден понятиями, чтобы на нем затруднительно было перевести глубину философских мыслей и живописать высокохудожественные образы. Это не язык простонародья только, как утверждают московские невежды, а язык нации, политическое будущее которой еще впереди, но чье место на право самостоятельного развития в ряду цивилизованных народов уже завоєвано и не может быть занято никем иным»<sup>2</sup>.

Цій же темі М. Драгоманов і його однодумці (С. Подолинський, Ф. Вовк, М. Павлик, О. Терлецький, В. Навроцький) багато уваги присвятили у галицьких виданнях, на сторінках драгомановської «Громади», у пресі слов'янських країн. Популярізована у 40-ві — кінці 50-х років у російській, польській і чеській пресі українська культура, починаючи з 60-х років XIX ст., активно починає проникати на південь Слов'янщини, входить у художню свідомість болгар, сербів, хорватів та словенців. Власне, цей процес підтримав М. Драгоманов, сприяючи поширенню відомостей про Україну і її народ на Заході (українським вченим у значній мірі була інспірована перекладацька і науково-популяриза-

торська діяльність Е.-А. Дюрана, Л. Леже, Й. Обріста, К. Францоа, А. Енсена, А. де Губертатиса, У. Р. Морфілла — аж до Л. Войніча). Цей фактор за часів І. Франка й Лесі Українки набуває ще активнішої дії, стимулюючи працю цілих поколінь інтелігенції над засвоєнням чужого і пропагандою свого духовного набутку у світі<sup>1</sup>.

Культурологічні праці М. Драгоманова утверджували загальну тенденцію трактування нашої культури як єдиної, національної, допомагали галичанам «відчутти себе частиною великої нації», наголошували на потребі повернутися в лоно європейської цивілізації, від якої український народ був штучно відірваний ще з кінця XVIII ст. І мав цілковиту рацію І. Франко, коли писав про свого вчителя: «На світло вирвав нас із темноти, на волю вивів з мертвоти темниці».

У кінці 70-х — початку 80-х років виникла нова концепція національного відродження, що сформувалася під впливом М. Драгоманова, величезних зусиль І. Франка та його покоління. Концепція склалася всупереч вулгаризаторській соціології про «дві культури», виникала не «поза», а в рамках єдиної національної культури. У тривалому протистоянні громадсько-культурницької, «москвофільської», патріотично-народовської і драгоманівсько-франківської орієнтацій перемогла остання, новітня модель культури.

У своїх працях І. Франко не раз повертався до висвітлення «літ своєї молодості». Існує велика література щодо оцінки «ідей соціалізму», що були кинуті на український ґрунт М. Драгомановим, згодом потрактовані І. Франком. Найчастіше наша наука дорікала останньому, що поет не став «прибічником наукового соціалізму», що він не розумів «вчення про диктатуру пролетаріату», хоча відомі його недвозначні заперечення новітнього соціалізму «з його деспотизмом вождів і подавленням людської особистості» (із передмови до зб. «Мій Ізмарagd»), неприйняття диктатури пролетаріату («Що таке поступ?») тощо. Найґрунтовніше епоху «соціалістичної пропаганди» він висвітлював у праці «Із останніх десятиліть XIX в.» (1906). В ній І. Франко не оглядає ні перших соціалістичних процесів у Галичині другої половини 70-х років, ні соціалістичних видань — польських і українських («Praca», «Громадський друг», «Молот»), ні того вибухового, справді революційно-зуючого потрясіння, яке вони справили на консервативно-сонну атмосферу краю. Його цікавили інше: наскільки соціалістично настроєна молодь сприяла національному відродженню народу, який стояв на краю безодні.

<sup>1</sup> Див.: Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті. К., 1987—1991. Т. 1—4.

<sup>1</sup> Драгоманов М. Літературно-публіцистичні праці: У 2 т. К., 1969. Т. 1. С. 65.  
<sup>2</sup> Вольное слово [Женева]. 1882. № 31. С. 10. (Курсив наш. — Г. В.).

Звичайно, проблему «Франко і соціалізм», а надто вплив останнього на український культурний процес (зокрема з огляду на трагічні здобутки радянського «реального соціалізму») належить висвітлювати по-новому. (При цьому варто мати на увазі, що письменник ідею соціалізму у певний період вважав прогресивною щодо національного відродження та культури взагалі.) Для І. Франка точкою відліку пробудження національних сил був кінець 70-х років, коли активізувалися усі суспільні угруповання, розгорілася пошвалена боротьба думок і коли визріли умови для «тихих, але глибоких переворотів»<sup>1</sup>. Якщо ж пригадати, що діялось після Емського указу та закриття Південноросійського відділення «Географічного Товариства», коли нація опинилася перед найнебезпечнішим — творенням прірви між інтелігенцією й народом, між Східною і Західною Україною, — стануть зрозумілими слова Франка: «Коли наша нація переборола сю важку добу і піднеслася з тодішнього дригноблення», то це стало можливим завдяки «великій праці... гарячому запалові і твердій віри в будучину нашої нації» (XI, 477). У цьому була заслуга «Молодої України» насамперед. Читаємо далі: «Брак сильного національного почуття в масах народу і в рядях інтелігенції був причиною всіх отих хитань, роздвоєнь, «нових ер», «нових курсів» і різномірних консолідацій. Не маючи опори в економічно незалежних, національно свідомих масах народних, інтелігенція мусила хитатися, як тростина на вітрі: одні ждали собі підмоги з Москвіщини, другі від міжнародної соціальної революції, вкінці треті почали шукати помічі у поляків. Гноблені економічно і упосліджувані соціально та політично, маси народні кинулись емігрувати..., народолюбна інтелігенція, не здобувши незалежності, могла тільки заламувати руки, накликувати до згоди або разом із радикалами йти в народні маси і піднімати їх словом та письмом до руху, до організації, з метою завоювання в своїй хаті своїх прав — хоч для потомків, коли не для себе» (XI, 508). І, як висновок: для свободи українцям не вистачало «національної свідомості, почуття солідарності і невідлучного від неї почуття сили і віри в остаточний успіх» (XI, 516. Підкреслення наше. — Г. В.).

З цих позицій І. Франко досліджував громадський і літературний рух 80—90-х років: від селянських віч 80-х і ширення серед селян конкретних соціальних ідей — аж до утворення Радикальної партії (1890) з її широкою програмою демократичних свобод і міжнародного порозуміння. На цій

<sup>1</sup> Франко І. Збір. творів: У 50 т. Т. 11. С. 471. (Далі у тексті зазначаємо римськими — том, арабськими цифрами — сторінку).

основі він розкриває далі роль «Молодої України» в «регенеративному процесі нації», зокрема в цілому ряді компромісних рішень над зближенням соціалістів-радикалів з москвофільськими, народоувськими, а також соціалістичними і людowymi польськими угрупованнями й партіями та їх пресою.

Вплив покоління І. Франка набирає сили, і його печать лежить на пошвавленні культурного процесу останньої чверті XIX в. — професійній періодичній пресі, культурно-освітньому русі (активізація діяльності «Просвіти», поява нових товариств і спілок), літературі, драматургії й театрові, інтернаціональному характері культурної взаємодії, активізації усіх видів художньої діяльності, а також науки. Міцніє зв'язок українського політичного і культурного руху із світом. На хвилі пробудження широких верств селянства до політичного життя виникають у 80—90-х роках досить популярні громадські видання «Батьківщина» (1879) та журнал «Народ» (1890), крім них, ціла низка періодики: «Громадський друг» (1878); «Світ» (1881); «Діло» (1880); «Зоря» (1880); «Киевская старина» (1882); «Жите і слово» (1894); «Літературно-науковий вісник» (1898) та ін. Характерним для цих видань було те, що вони не лише брали участь у суспільному й культурному процесі, а й намагалися поставити їх в контекст духовних змагань інших народів. Матеріально журналі й газети відчувають себе настільки впевнено, що можуть організувати такі видання, як «Бібліотека найзнаменитіших повістей» («Діло», художні твори вітчизняних і західноєвропейських авторів), «бібліотека «Зорі» (українські твори), «Русько-українська бібліотека» Е. Олесницького та ін. При цьому найбільш впливовою і життєздатною виявилася періодика загальнонаціонального спрямування, впроваджувана в демократичному дусі. Як зазначає І. Франко, журнал «Зоря», особливо в 1891—1896 рр. під орудою В. Лукича, стає органом усієї соборної України-Руси, знаходячи своїх передплатників і читачів не лише в Галичині, але й у найвіддаленіших закутках всієї України.

Під впливом суспільного руху виникає ряд професійних шкіл та товариств — художників, музикантів, театральних діячів, а під кінець століття і музеїв: етнографічних, художніх, педагогічних тощо. Намагання об'єднати зусилля різних видів культури чи не найкраще засвідчує саме «Зоря», «ілюстроване літературно-наукове письмо для родин», видаване Товариством ім. Т. Г. Шевченка. І справа не тільки в тому, що на сторінках журналу виступали майже усі видатні письменники, критики й літературознавці часу (І. Франко, Леся Українка, П. Куліш, О. Огоновський, М. Драгоманов), що там друкуються ґрунтовні статті з гуманітарних та природничих наук, сучасного малярства, етнографії, драматургії, музики; повідомлення про розвиток філологічної науки за кор-

доном, зокрема й про розвиток українознавства, а в тому, що усї ці явища розглядаються як складники єдиного процесу духовного пробудження.

Натомість журнал «Світ» (1881—1882), незважаючи на ту ж виразну лінію на зближення, в даному разі передової галицької молоді з соціалістичними ідеями Заходу, з прогресивними діячами київської громади, з українською еміграцією з М. Драгомановим на чолі, не протримався довго і без будь-яких заборон з боку уряду припинив на другому році своє існування: українська суспільність того часу не була ще підготовлена для сприйняття його радикальних ідей перебудови суспільства (соціального, політичного, духовного). Те ж саме можна сказати і про занепад женецької «Громади».

Крім Галичини, активізується культурний рух і на Буковині, де з 1885 р. починає виходити часопис «Буковина». Утвердження народного руху означало занепад москвофільських настроїв, втрату позицій в церковній справі, науці, культурно-громадській діяльності. Пригасають періодичні видання — «Пролом», «Новий пролом» (1887), «Червона Русь» (з 1888). Найцікавіше те, що в 90-ті роки на сторінках «москвофільських» видань друкуються твори українських письменників, а надто в додатку до «Страхопуда» — у газеті «Бесіда». Занепадають і наукові видання «Народного дому», «Ставропігійського інституту», «Общества им. Качковского», «Галицько-руської Матиці», хоча «Юбилейное издание в память 300-летия основания Львовского ставропигийского братства» (1886) І. Франко відносив «до найкоштовніших ... на які здобулась Південна Русь» (XI, 416). Таким же цінним є і видання латинською мовою офіційних документів про Ставропігію з 1518 по 1600 р. — «*Diplomata Statutaria...*» (Львів, 1895).

Велику роль у формуванні національної самосвідомості українців, у «регенераційних процесах нації» (І. Франко) 80—90-х років відіграла наукова діяльність представників Київської громади, свідомо здійснювана уже з 80-х років на противагу радикальному «общерусизму» М. Драгоманова, хоча це не перешкоджало сприйняттю й використанню його наукових концепцій. Мовиться, насамперед, про тих, які групувалися навколо журналу «Киевская старина» (1882—1906), а також університетів як Східної, так і Західної України (при Львівському й Чернівецькому університетах було навіть декілька українознавчих кафедр). Незважаючи на тотальну русифікацію на Сході, університети тут висунули цілу когорту вчених з світовим ім'ям, й українців за походженням, і в галузі природничих та технічних наук, таких, як П. Тютківський, Д. Заболотний, М. Гамалія, І. Пулюй, І. Горба-

чевський, С. Тимошенко — аж до геніального В. Вернадського. Щодо гуманітарних наук, то рівень і світовий престиж визначили, насамперед, українці: М. Костомаров, М. Драгоманов, В. Антонович, О. Потебня, М. Дашкевич, Ф. Вовк. Якщо враховувати, що разом із вченими Галичини ці діячі, групуючись навколо періодичних наукових і науково-популярних видань, а також наукових товариств, своїми численними працями 80—90-х років вперше науково обґрунтували самобутність майже усіх сфер багатоговікового духовного життя українського народу, стане зрозуміло, чому саме ця «неполітична» діяльність української інтелігенції так нещадно заперечувалась ворогами нашого відродження усіх мастей.

Друкуються матеріали і пишуться наукові праці з історії українського народу (Н. Костомаров, «Русская история в жизнеописаниях ее деятелей», 1888; повторні видання «Истории Малой России» Д. Бантыш-Каменского; «Летопись Самовидца», 1878; «Сборник летописей, относящихся к истории Южной и Западной Руси»; численні праці В. Антоновича), створюються оглядові й синтетичні праці з історії української літератури (М. Петрова, М. Дашкевича, О. Огоновського, М. Сумцова, О. Пипіна і В. Спасовича, І. Франка); розкривається значення таких епохальних подій в історії української культури, як Острозька і Київська академії (С. Голубев, М. Петров), діяльність її професорів та вихованців у ділянках церкви, освіти, науки, театру, літератури й громадського життя (М. Петров. «Акты и документы, относящиеся к истории Киевской академии (1762—1796)»; монографія С. Голубева про П. Могилю; книги різних авторів про І. Гізеля, І. Галаятовського, Л. Барановича, Є. Славинецького, Д. Туптала, А. Радивиловського, З. Копистянського, Ф. Прокоповича та ін.). З'являються дослідження з історії української філософії (про Г. Сковороду, П. Юркевича), книгодрукування, малярство, архітектуру. Розвиваються на європейському рівні українське мовознавство (праці О. Потебні, П. Житецького, М. Михальчука, Б. Гринченка), мистецтвознавство (М. Біляшівський, В. і Д. Щербацькі, М. Вороний), правознавство (О. Кістяківський, «Права, за якими судиться малоросійський народ»), етнографія та фольклористика (Ф. Вовк, М. Драгоманов, В. Гнатюк, М. Лисенко, І. Франко). Чи не найбільшого значення набуває і в останні десятиліття народознавство.

В українській науці представлені різні течії — як щодо методики дослідження, так і ідеології (від крайніх лівих і до крайніх правих), що було доказом зрілості самої національної культури, яка входила в контакти з іншими культурами світу.

На зламі XIX—XX ст. дослідженням багатомовної української історії й культури займаються російські та зарубіжні вчені: О. Пипін, О. Шахматов, Ф. Корш, П. Фортунатов, О. Веселовський, І. Бодуен де Куртене, В. Ягич, О. Брюкнер, Ф. Ржегорж, І. Шишманов та ін. За таких умов Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка у Львові, зreformоване 1893 р. у науковий осередок, фактично перетворюється під орудою М. Грушевського та І. Франка в українську академію наук з власними друкарнею, бібліотекою, книгарнею, музеєм. Навколо Товариства гуртуються наукові сили усієї України, відкриваються можливості для розвитку усіх видів наукових знань — гуманітарних, природничих і математично-технічних, які успішно забезпечувала українська мова, свідченням чого є хоча б багатотомний «Збірник математико-природничо-медичної секції» НТШ, підготовка якого розпочата 1897 р. В організації наукового життя Товариства видатна заслуга належала М. Грушевському. Ів. Франко писав: «Чоловік широкої освіти, незламної волі і невичерпної енергії, він сполучав в собі серйозність і критицизм ученого історика з молодечим запалом для справи піднесення рідного народу»<sup>1</sup>.

Наукове товариство ім. Т. Шевченка (НТШ) проводить наукові конференції та з'їзди, організовує солідні наукові серії: «Руська історична бібліотека» (ред. О. Барвінський), «Джерела до історії України-Руси» (М. Грушевський), «Пам'ятки українсько-руської мови і літератури» (І. Франко), загадуваний «Етнографічний збірник» (М. Грушевський, І. Франко, В. Гнатюк) та ін. З'являються такі видання, як «Часопись Правнича» («Часопись правничо-економічна») за ред. К. Левицького тощо.

Незважаючи на переслідування й заборону, українська мова в культурологічному процесі висувається на одне з перших місць, викликаючи науковий інтерес до себе найвидатніших мовознавців (О. Потебня, О. Шахматов, П. Житецький) і поступово розширюючи сфери свого впливу чи не на всі ділянки (крім державно-адміністративних) духовного життя народу.

У другій половині XIX ст. вона відзначається багатством художньо-виражальних засобів, всебічно виявляє здатність передавати найскладніші здобутки людських знань — від критики й філософії до точних наук, збагачувати українську культуру перекладами найвидатніших здобутків світової цивілізації. Розвиток української мови як єдиної загальнонаціональної відбувається шляхом консолідації творчих сил усіх етнічних територій навколо її *шевченківської моделі*. Ця мовна модель з часом зазнає істотних змін, поповнюючи свій запас як за рахунок запозичень з інших мов та новоутворень («кування слів»), так і за рахунок діалектних особливостей, насамперед в

галузі лексики й фразеології. Вона взяла у свій актив художній досвід і Ю. Федьковича та І. Франка, його оточення. Ще 1891 р. у відомій полеміці на сторінках «Зорі» з проблем чистоти мови (Б. Грінченко, І. Кокорудз, А. Кримський та ін.), у якій Б. Грінченко закидав галицькій пресі надмірне засмічення мови русизмами, полонізмами, германізмами, рутенізмами і т. п., а І. Кокорудз, відповідаючи, пропонував східнякам уважніше ставитись до «галицького діалекту», який є мовою не лише простолюддя, але й інтелігенції, А. Кримський був, здається, найближчим до істини, закликаючи до взаємної пошани і толерантності. Українська літературна мова — це не лише мова Т. Шевченка, але й І. Франка. «Будучність покаже, чия буде перевага у спільній літературній русько-українській мові. Тож поки що будемо терпимі до різних наших нарочій, стараймося тільки писати щиро по-народному»<sup>1</sup>, — писав А. Кримський.

У 80—90-х роках *образотворче мистецтво* виходить на одне з провідних місць у духовному житті. Як в живопису, К. Трутовський був оригінальним і талановитим графіком. Його численні замальовки реалій українського пейзажу, побуту, знярядь виробництва («Вулики», «Українська хата», «Чумаки», «Чумацька межа», навіть «Етюд кожуха»), відтворення різних станів українського характеру, не флегматично-сентиментального (є й це), а запально-естетичного («Сварка українських жінок», «Танець на ярмарку», ілюстрації до повістей М. Гоголя) належать до найкращих зразків цього жанру і разом з графічними працями П. Мартиновича та О. Сластьона входять до золотого фонду українського мистецтва.

К. Трутовський, безперечно, одна з центральних постатей української культури другої половини XIX ст. Він талановитий продовжувач шевченківської традиції, виявленої у зверненні до теми народного життя, і в способі її потрактування і у розкритті народних характерів. Етнографічна достовірність, барвистість, конкретна зорова спостережливність, яка забезпечувала деталізацію епізодів та облич навіть у насичених сюжетах, лаконізм, використання емоційних можливостей світла, повітря й кольору (його кольорова гама міцно тримається традиційних народних барв — жовтого, зеленого, синього і червоного), утвердження пейзажу в побутовому жанрі, різноманітні передачі усіх відтінків настрою — від лірико-романтичного до сатиричного — ось головні ознаки стилю Трутовського-художника, який залишив глибокий слід у мистецькій спадщині України 80—90-х років.

Українська національна школа пейзажного живопису най-

<sup>1</sup> Кримський А. Наша язикова скрута // Зоря. 1891. С. 475.

<sup>1</sup> Франко І. Молода Україна. Львів, 1910. С. 73.

виразніше представлена в полотнах В. Орловського, С. Світославського, К. Костанді, Г. Світлицького, І. Похитонова, С. Васильківського та ін. Пейзаж — вищий етап національної самосвідомості, спроба універсального осягнення минулого і сучасного народу. Творці цього жанру — переважно майстри з європейською освітою та досвідом. Вони представляли усі райони безмежної України, духовно освоювали і Чернігівщину, і Харківщину, і Херсонщину, і Помор'я, вільно переходили від пейзажу до портрета й історичної проблематики (як С. Васильківський), змальовували у тісному єднанні з природою людину та її трудові будні.

Український пейзаж багатогранний як за тематикою, так і стилістикою. Цікаві полотна В. Орловського («Сінокіс», «Жнива», «Хати в літній день»), К. Крижицького («Косарі на Україні», «Збирають хліба») із грою світотінів, теплих і холодних барв у першого і превалюванням ніжного й гарячого колориту у другого. Епізод із трудових буднів («Жнива») переростає у К. Крижицького в спробу синтетично осмислити українську природу з узліссям, річкою, човном біля берега, білими хатами у зелені садів, за якими проглядає безмежний степ («Хутір на Україні»). Чари української місячної ночі прославив Г. Світлицький, моторошну одноманітність провінції — П. Левченко («Село взимку. Глухомань»), безкінечність засніженого і затуманеного степу, в якому ледь жевріють вогники надії із підсліпуватих вікон сумних хат передає І. Похитонов («Зимові сутінки на Україні»). Людину і її працю ми відчуваємо навіть там, де наочно вона відсутня («Воли на ниві» С. Світославського); в геніальній «Козачій леваді» С. Васильківського за парою мирних волів, що мляво пощипують траву біля плеса, за темними хмарами ми якось не помічаємо громадки людей на узліссі, зате поза своєю волею, силою незбагнених чар мистецтва включаємось у напружену хвилину чекання величезних змін у природі й у світі.

С. Васильківський та І. Похитонов відкрили український живопис для Європи: обидва вони були удостоєні честі виставляти свої картини у паризькому салоні «поза чергою». Завдяки їм, особливо ж С. Васильківському, український живопис здобув визнання і світовий резонанс. І перш за все завдяки таїнству відтворення українського національного світосприйняття й світобачення з виразно відчутним романтичним підтекстом історичних пісень та дум («Залишки віковичного лісу»). Разом з І. Похитоновим і Г. Ладигенським С. Васильківський був співцем південного українського степу з його задумою, епічною величчю, грайливістю барв, туманним тремтінням далекого

горизонту в спеку і переливами повітряних мас з таємничим, цілющим озоном, темінню рухливих хмар в передгрозя («Ранок. Отара в степу», «Степ на Україні», «Перед грозою»). Степ у Васильківського — це не тільки поле недавніх історичних звитяг і трагедій народних, по якому тільки що пройшли три брати-невільники, що вертають з Азова, але й обраний історією кон, на якому ще відбудуться нові трагедії і нові звершення...

Як впливали твори С. Васильківського на сучасників? Найточніше свої враження передає М. Вороний у своїх спогадах про останню свою зустріч з художником і про одну з його картин: «Широкий, неосяжний степ... Смеркає. Ніби холодним передвечірнім вітерцем повіяло... Тихо навкруги. На першій плані стоїть чабан, схилившись у тяжкій задумі. Вівці позбивалися в купки і немовби лагодяться на спочинок. Тиша і сум, довгий без краю, могучий, непоборний сум...

І враз мене прошибла думка: чи ж може бути ліпша символізація сучасного стану України? І чабан-проводир у безпорадній задумі, і вівці-народ, що лагодяться спати, і німий, повитий смерковим сумом степ — усе нагадувало гірку дійсність і, мов тужлива пісня, хапало за серце...»<sup>1</sup>.

Західноукраїнське мистецтво виявляє єдину загальну тенденцію розвитку реалізму через масові етнографічні сцени з життя Буковини і Закарпаття (Є. Максимович, Е. Бучевський), індивідуальний портрет і історико-патріотичну тематику (К. Устиянович, Т. Копистянський, М. Івасюк); простір, повітря і перспективу в пейзажі (А. Манастирський).

На жаль, у цю добу монументальний український живопис представлений слабо, хоча його здобутки значні, скажімо, розписи інтер'єра палацу митрополита у Чернівцях (Й. Бокшай), реставрація фрескового живопису у Кирилівській церкві (М. Врубель), розписи у русько-візантійському стилі Володимирського собору Києва (де поруч з російськими, польськими працювали й українські майстри, а серед них — М. Пимоненко); нарешті, розписи Будинку земства у Полтаві (композиції С. Васильківського «Чумацький Ромоданівський шлях», орнаментальні розписи інтер'єра В. Кричевського та ін.).

Щодо монументальної скульптури, то окрасою України є пам'ятники Володимиру Святому (1853, скульптори П. Клодт і В. Демут-Малиновський, архітектор К. Тон); Богданові Хмельницькому (1888, скульптор М. Микешин) у Києві, І. Котляревському (1902, скульптор Л. Позен) у Полтаві. В галузі станкової скульптури успішно працювали Л. Позен (як анімаліст і автор скульптурних портретів; кращі його твори на історичну тему —

<sup>1</sup> Вороний М. Твори. К., 1989. С. 663.

«Скіф» та «Запорожець у розвідці»); П. Забіла (барельєфні портрети родини Кочубеїв, бюст Т. Шевченка, бронзова статуя О. Герцена на його могилі в Ніцці); В. Беклемішев (погруддя Т. Шевченка); за мотивами Т. Шевченка ряд робіт виконав одеський скульптор Б. Едуардс (він же автор кінної статуї пам'ятника О. Суворову в Ізмаїлі, 1913). Слід назвати також численні скульптурні оздоби відомих пам'яток архітектури — зображення на античну тему і ліплення в Одеському оперному театрі (під керівництвом Ф. Етеля); декоративно-монументальні скульптури Т. Ригера на будинку Галицького сейму (тепер університет ім. І. Франка); Л. Марконі — на будинку Політехнічного інституту у Львові; численні скульптури українця П. Війтовича у Львові на фасаді залізничного вокзалу, постань Слави з пальмовою гілкою на вершині тимпана оперного театру, скульптурні композиції училища художнього промислу тощо.

Колоніальне становище України поневолювачі прагнули закріпити «на віки» насамперед в галузі духовного життя, нав'язуючи автохтонам свою модель культури як «вищої», повсюдно насаджуючи національний нігілізм. Для цього не шкодувалося ні коштів, ні матеріалів, а дармової сили було завжди досить<sup>1</sup>. За таких умов споруджуються пишні православні собори, бібліотеки (без жодної української книжки), залізничні вокзали, будинки бірж, банків, готелів, театрів, адміністративних установ, особняків аристократії і багатих буржуа. Ці будівлі символізували зростання нового буржуазного міста, вони поєднували функції ужиткові й естетичні і, таким чином, ставали власністю народу й землі, на якій споруджувались. І ось чому такі здобутки *архітектурного мистецтва*, як Одеський оперний театр (1883—1887, віденські архітектори Г. Гельмер і Ф. Фельнер), Володимирський собор (1852—1896, І. Шторм, О. Беретті, А. Прахов); будинок міської бібліотеки в Херсоні (1882, Ф. Гонсіровський), будинки сучасного Музею українського мистецтва у Києві (1890—1905; В. Городецький), галицького Крайового сейму — нині Львівський університет ім. І. Франка (1872—1881, Ю. Гохбергер), будинок купецького зібрання у Києві (1882, В. Николаєв), на віки увійшли до української культури.

Можливість широкого застосування нових будматеріалів сприяє раціоналістичний, скріше практичний, напрям в архітектурі (за принципом «вигідно і зручно»). Інший напрям — реставраційний — виходив із засади, що усі іновачії вичерпані і що завдання архітектора в тому, щоб по-новому використати усе, що до цього було створене від давнини і до сучасності

(античність, ренесанс, бароко, класицизм, романтизм — аж до візантійських культових споруд та народної архітектури).

Той самий майстер міг вільно переходити від одної епохи до іншої. Інженер-архітектор В. Городецький Художньо-історичний музей споруджував у зовнішніх формах дорійського грецького храму, польський «червоний» костюл на Великій Васильківській в готичному стилі, у мавританському — караїмську кенасу і вже у зовсім несподіваному — стилі-модерн — житловий будинок з химерами. До речі, численні фігури з бетону на цьому будинку мали виконувати і чисто агітаційні функції: переконувати будівельників у міцності щойно відкритого матеріалу!

Еклектизм дозволяв поєднувати різні стилі навіть в одній будівлі. Так, Р. Мельцер, споруджуючи Музей західного і східного мистецтва у Києві, в інтер'єрах відтворював риси готики, класики, рококо та ін. Дуже часто строкатість внутрішніх і зовнішніх ефектів, надмір деталей і фігур мали передавати пишноту й багатство господаря-замовника. Звідси, як відзначають автори вищезгаданих «Нарисів», крикливість і пишнота фасадів: «спотворені, зроблені в мініатюрі ренесансні куполи, класичні карнизи, барочні розкреповки і вставки, черепашкові оздоблення рококо, ампірні гірлянди, каріатиди і атланти у великій кількості використовувалися для прикрашання фасадів будинків. Всі кращі квартали у центрах міст рясніли такими будинками». Цим надміром грішать і деякі із згаданих споруд. Так, відзначаючи високу художню майстерність внутрішніх розписів Володимирського собору, мистецтвознавці справедливо вказують на стандартність його зовнішніх рішень, переобтяження будівлі еклектичною сумішшю засобів архітектурної виразності... Незважаючи на боротьбу з «українським сепаратизмом», спроби відродити українські традиції (бароко й народне будівництво) ніколи не затихали. Наслідком цих зусиль слід вважати будинок Полтавського земства В. Кричевського, у якому органічно злилися національні традиції живопису, архітектури, професійного й декоративно-ужиткового народного мистецтва. На жаль, і в стилі «українського модерну» «недремне око» побачило «український націоналізм». Не маючи державної опіки, цей яскравий і самотній архітектурний стиль був також приречений на згасання...

Українське професійне *театральне мистецтво* і *музика* розвивались в другій половині XIX ст. (як, до речі, і в першій) у дуже несприятливих умовах: не було спеціальних закладів, які б виховували кадри, приміщень, які відповідали своєму призначенню, належних традицій режисури й акторської гри, нарешті, високохудожнього репертуару, який би забезпечив постійний зростаючий інтерес публіки до театру. Відомі

<sup>1</sup> Див.: Нариси історії архітектури УРСР. К., 1957. С. 256—259.

п'еси, які склали іспит часу («Наталка Полтавка», «Шельменко-денщик», «Сватання на Гончарівці», «Назар Стодоля» тощо), часто тонули в зливій макулатури, якою охоче користувалися численні аматорські мандрівні театри. Грالی здебільшого трьома мовами — українською, російською і польською. Серед п'ес траплялися і переклади зарубіжної класики, але переважно — це твори місцевих авторів. П'еси мали сентиментальний і романтичний характер. Страхиття, карколомні сюжети, збурені пристрасті і шалене кохання — їх природний клімат. У жанровому відношенні, як їх характеризуює Д. Антонович, ці твори цілком вписувалися в тогочасну європейську жанрову систему (драма, мелодрама, трагедія, трагікомедія, комедія, водевіль, опера, комічна опера, пантоміми, інтермедії і т. п.)<sup>1</sup>, до того ж, як і на Заході, музична комедія з танцями і співами була витіснена водевілем, останній — оперетою і мелодрамою, аж доки реалістична побутова драма запанувала до кінця 90-х років, на зміну якій приходять новітня неоромантична драма символів. І. Котлярєвський комічною оперою «Наталка Полтавка» започаткував драматургію XIX ст., самобутність якої полягала у єдності театрального дійства й музики (без співу, танцю і хорів не йшла на сцені жодна з українських п'ес 20—90-х). Від «Наталки Полтавки» зв'язки пролягли не лише до реалістичної драми, але й до оперного мистецтва)

Майже усі драматургічні твори мали свою специфіку. Так, скажімо, в Україні класична оперета в стилі Оффенбаха не прижилася. Натомість органічно близькою стала глядачеві мелодраматична комедія із співами й танцями, без надміру гіркоти й кпинів, а також мелодрама, «що густо пересипана музичними номерами, так само з хорами та танцями, закріпилась на українській сцені...»<sup>2</sup>. Надовго утвердився і водевіль, який аж у 80-х роках став витіснятися одноактовими комедіями («Як ковбаса та чарка» М. Старицького) і двоактовими мелодрамами («По ревізії» М. Кропивницького), у яких усе більше місця посідають побутові сцени («Дай серцю волю» М. Кропивницького), що, в свою чергу, було зародком народної драми.<sup>1</sup> Специфіка нашого театру полягала в тому, що його репертуар вимагав аранжировки. Цим займалися майже усі українські композитори другої половини XIX ст., а надто М. Лисенко, засвідчивши себе не лише в опері, але й в мелодрамі, музичній комедії, опереті, обробці народних пісень для солоспіву й хору.

У розвитку музичного мистецтва досить істотним стало впровадження у драматичну дію народних обрядів (сватання, заручини, весілля), обрядових пісень з їх етнографічною достовірністю

<sup>1</sup> Див.: Антонович Д. Триста років українського театру. Прага, 1925. С. 62. (Ця фундаментальна праця, до якої автор статті звертатиметься і далі, до недавнього часу була забороненою.— Г. В.)

<sup>2</sup> Там само. С. 70.

(колядки, щедрівки, веснянки, купальні пісні), народної лірики, різноманітної за тематикою й емоційною наснагою.

До 1881 р., який вважають початком українського театру корифеїв існували численні мандрівні трупи в Східній Україні та професійний театр в Галичині при товаристві «Руська бесіда» (заснований 1864 р.).

За справедливим твердженням Д. Антоновича, в умовах тотальної колонізації Галичини (урядових установ, школи, громадських організацій) «без впливу з Великої України у Галичині розвинулися світський театр не міг»<sup>1</sup>. Перші спроби вийшли з Коломиї, де 1848 І. Озаркєвич, переробивши «Наталку Полтавку» на «Дівку на виданні», з величезним успіхом поставив п'есу аматорськими силами. Перероблялися також «Москаль-чарівник» та п'еси Г. Квітки, здобуваючи прихильників у Львові, Перемишлі та інших західноукраїнських містах. На професійний театр галичани спромоглися лише в умовах патріотичного руху 60-х років, за активного сприяння віце-маршалка Сейму Ю. Лаврівського. На антрепренера був запрошений О. Бачинський з Житомира, який там очолював власне польську трупу (гралі і українські п'еси), існування якої після польського повстання 1863 р. стало неможливим. Театр «Руської бесіди» під орудою О. Бачинського (1864—1868), а також Т. Романовича (з другої половини 70-х років) в надзвичайно важкій матеріальній скруті, без приміщення, належного оформлення сцени, гардеробу протягом десятиліть ніс в народ ідею патріотизму, добра і культури<sup>2</sup>. Він об'єднав зусилля талановитих акторів, таких, як Т. Бачинська, А. Нижанківський, П. Свенцицький; І. Гриневецький, В. Плошевський, М. Романович, Й. Стадник; драматургів та музикантів цілого краю (І. Гушалевич, Г. Цеглинський, Ю. Федькович, К. Устиянович, С. Воробкевич, М. Вербицький та ін.), пробудив інтерес не лише своєї, але й чужої публіки. Захоплено приймали театр у Кракові, про це розповів В. Оркан у своїх рецензіях на вистави «Ой, не ходи, Грицю», «Циганка Аза», «Запорожець за Дунаєм», «Вечорниці» тощо. Його зачарували українське слово і пісня, гра акторів, яскравий національний колорит. «Чим хватають за душу українські пісні,— запитує письменник, пишучи про один з концертів,— тим, що вони щирі, що народжені в хвилях вечірньої задуми, з прагнень і вічної туги, що тремтить в них одвічне затаєне ридання і тужить українська душа... Бринить в ній мелодія одвічна — смуток запустілих полів, задуми нескінченного степу, туга гаснучих на заході зірок, плач вітру, що кургани розвіває по світу, і невольнича дума прикутих до землі

<sup>1</sup> Див.: Антонович Д. Триста років українського театру. С. 88.

<sup>2</sup> Див.: Український драматичний театр. К., 1967. Т. I. С. 282—312.



орлів — ціла душа тої землі, піснями зачарована, грає споконвічною мелодією...»<sup>1</sup>

Репертуар театру був досить різноманітний. Крім українських п'єс М. Кропивницького, М. Старицького, І. Тобілевича, ставились твори російські і західноєвропейські (найчастіше у відповідних переробках). Тут варта високої оцінки діяльність польського демократа, учасника польського повстання 1863 р. П. Свенцицького (*Свого*) як драматурга (підготував близько 20 п'єс, зробив інсценізацію Т. Шевченка і західноєвропейських письменників), актора і критика та журналіста. Його часопис «*Siolo*», що виходив українською та польською мовами, був найпопулярнішим серед періодики другої половини 60-х років.

Крім драматичних творів, галичани поставили кілька опер та оперет, а серед них «Різдвяну ніч», «Євгенія Онегіна», «Фауста», «Гальку», «Циганського барона», «Веселу вдову»; успіхом користувалася оперета Я. Лопатинського «Еней на мандрівці», яка навіть йшла у Відні в німецькому перекладі.

У 50—60-х роках аматорські музично-драматичні гуртки (поряд з мандрівними російсько-українськими трупами) діяли у багатьох містах Східної України (Чернігів, Новгород-Сіверський, Полтава, Єлисаветград, Харків). Найактивнішим був гурток молодих ентузіастів-громадівців, який спочатку перебував під орудою П. Чубинського, а далі, після його арешту (1862), об'єднав зусилля цілого ряду майбутніх діячів української культури. З початком 70-х рр. молодь найчастіше збиралася в приватному салоні Ліндфорсів, вихідців із Швеції (сестри Ліндфорс з 1817 р. утримували перший в Україні дитячий садок-пансіон). В цьому середовищі виявив себе композиторський хист М. Лисенка, драматургічний і режисерський М. Старицького, науковий у майбутньому європейської слави етнограф Ф. Вовка, фольклориста і літературознавця М. Драгоманова, істориків В. Антоновича, О. Русова, Д. Багалія. Запам'яталися постановки комічної опери «Різдвяна ніч» (музика М. Лисенка, лібрето М. Старицького) в оперному театрі (1874) та опери «Чорноморці» (1875) у Харкові. Обидва твори з співами й танцями відзначалися виразною національною самобутністю, показом побуту, звичаїв, патріотизмом<sup>2</sup>.

На той час уже зарекомендували себе в драматургії і музиці М. Кропивницький, М. Старицький, М. Лисенко. Потрібна була іскра, щоб запалало велике вогнище. За порадою М. Кропивницького і М. Садовського Г. Ашкаренко 1881 р. написав «про-

шення» до міністра внутрішніх справ, графа Лорис-Мелікова на дозвіл здійснити декілька українських спектаклів з метою запобігти банкрутству трупи і її антрепренера. Дозвіл надійшов, але з тою умовою, щоб поруч з українськими йшли (в один вечір) російські вистави. Оскільки на російські спектаклі тоді мало хто ходив, про останнє застереження міністра якось забулося, натомість для українських п'єс почалася нова ера. 1882 р.



Трупа українського театру. 1886—1889.

(Другий ряд, у центрі, сидять:

М. Садовський та М. Заньковецька).

в Єлисаветграді з ініціативи М. Кропивницького виникла трупа, яка знаменувала народження професійного народного театру. Значення цього українського феномена, його успіх залежав, по-перше, від того, як він протягом 80—90-х років розкривав соціальний і психологічний світ простих селян на рівні загальнолюдських проблем і духовних конфліктів; по-друге, як виробив свій стиль, школу гри, об'єднавши зусилля видатних акторів декількох поколінь (М. Кропивницький, М. Садовський, М. Заньковецька, Г. Затиркевич-Карпинська; К. Сакаганський, Ф. Левицький, Л. Ліницька, Є. Боярська; І. Мар'яненко); по-третє, інтенсифікував розвиток української романтичної і реалістичної драми (драматургія І. Тобілевича, М. Старицького,

<sup>1</sup> *Naprzód. [Krakow], 1900. № 42. S. 8—9.*

<sup>2</sup> Див.: Український драматичний театр. Т. 1. С. 180—181.

М. Кропивницького, І. Франка). Нарешті, дав могутній поштовх до розвитку національній музиці (опера, оперета, музична комедія, лірична пісня тощо).

1883 р., після надзвичайного успіху трупі у Києві, київський генерал-губернатор Дрентельн заборонив гастролю театру<sup>1</sup> на Київщині, Полтавщині, Чернігівщині, Волині і Поділлі. Цей вердикт діяв десять років, аж до 1893 р. На запитання, чому українському театрові дозволено виступати у Москві і Петербурзі і заборонено у Києві, самодур відповів резонно: «Там театр — искусство, здесь — политика».

Репертуар театру, як на той час, був досить представницьким. Він складався із драматургічного доробку славетних попередників, а також п'єс, оригінальних й перероблених. Вони були написані як діячами театру (М. Кропивницьким: «Дай серцю волю, заведе в неволю», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «Глитай, або ж павук»; М. Старицьким: «Не судилось», «Ой не ходи, Грицю», «Циганка Аза»; І. Карпенко-Карим: «Безталанна», «Мартин Боруля», «Сава Чалий», «Суєта» тощо), так і письменниками, найчастіше в сценічній обробці М. Старицького («На Кожум'яках» І. Нечуя-Левицького, «Лимерівна» П. Мирного, «Світова річ» О. Пчілки та ін.). Щодо жанру, то це була переважно мелодрама, соціально-побутова драма, комедія, історична трагедія, комічна опера тощо; щодо тематики, то драматургія охоплювала найширше коло проблем, які хвилювали і якими жило тогочасне українське суспільство, прилучене до конфліктів всіх потрясінь доби — соціальних, політичних, національних, родинно-побутових, психологічних і т. п. Враховуючи тогочасний рівень суспільних та естетичних запитів глядача (а це був найширший демократичний глядач: робітники, селяни, дрібна інтелігенція, міщанство), театр виробляв самобутні художні принципи, їх утверджували митці різного рівня обдарованості, для яких служіння театрові було громадсько-патріотичним покликанням. Засновником українського театру був М. Кропивницький, непересічний драматург, талановитий режисер і актор. Він один з найгеніальніших виконавців трагічних ролей, побутово-резонерських та комічних, яких тільки знає світовий театр<sup>2</sup>; як драматург М. Кропивницький не виходив за межі народних сюжетів: суворий реалізм, правда характерів і деталей — ось головні його художні принципи і літературні засади.

М. Старицький близький за театральною стилістикою М. Кропивницькому, але якщо останній вважав водевіль і мелодраму перейденим етапом, то М. Старицький був насамперед романтиком і органічно доповнював творчість М. Кропивницького (до речі,

ця умовнопіднесена урочистість була притаманна і М. Лисенкові). Автор «Циганки Ази» і «Ой не ходи, Грицю» полюбляв мелодраму з її ефектними монологами і романтичною картинністю, орієнтувався на колорит, надавав перевагу масовим сценам, напруженим героїчним ситуаціям, історичному фону (Д. Антонівич, наголошуючи, власне, на цих особливостях обдарування М. Старицького, не без підстав вважав саме «Оборону Буші» його найкращою історичною драмою).

Старицький як режисер — неперевершений. Всі його п'єси сценічні, саме завдяки цьому хисту багато творів українських прозаїків потрапили на кін театру. Щоб зробити театр привабливим, він не шкодував сил, ні власних коштів. Під час його антрепренерства у 1883—1885 рр. театр мав пишні декорації, оркестр і великі як на той час хор і танцювальну трупі. І це увійшло потім в традицію усіх українських труп.

І. Карпенко-Карий, митець найбільшої театральної культури серед корифеїв, сміливо утверджував реалістичну драму й комедію, переборюючи мелодраматизм та етнографізм. Він враховував емоційний вплив на глядача музики, проте не погоджувався з тим, щоб вистава перетворювалася на звичайне розважальне дійство без вищої ідеї. Він одним з перших розкрив сценічні можливості історичної та інтелектуально-філософської драми.

! Окрасою української сцени у 80—90-х роках стала неперевершена М. Заньковецька! Як відомо, поряд з трупію М. Старицького в 80—90-х рр. діяли трупі М. Садовського, М. Кропивницького, братів П. та І. Тобілевичів, але всі вони були вірними принципам, виробленим М. Кропивницьким: високо нести прапор самобутнього національного театру, українського слова і нашої історії. «Маю тепер велику й рідку приємність, — писала Е. Ожешко в одному з листів 1887 р. після спектаклю «Назар Стодоля». — Дивна, цікава, оригінальна сцена! Вона не має найменшої подібності до жодного театру під сонцем...»<sup>1</sup>

Особливим художнім талантом, так би мовити, уродженням амплуа відзначалися Г. Затиркевич у відтворенні веселих і ширих натур; М. Садовський — у піднесено-романтичних, К. Саксаганський — в комічних; усі провідні артисти — М. Кропивницький, М. Заньковецька, І. Тобілевич, Л. Ліницька — могли виконувати різні ролі. Серед них найяскравішим обдаруванням був наділений М. Кропивницький, який створив різні за темпераментом самобутні образи Тараса Бульби, Івана Мазепи, Івана Карася, Хоми Кичатого та інших сценічних героїв.

! Українська музика була невід'ємною складовою побутово-реалістичного і романтичного театру, доповнювала його психо-

<sup>1</sup> Возняк М. З життя і творчості І. Франка. К., 1955. С. 129.

<sup>1</sup> Див.: Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі. К., 1957. С. 116.

<sup>2</sup> Див.: Кропивницький М. Збірник статей, спогадів і матеріалів. К., 1955. С. 239—285.

логічну дію, чіткіше окреслювала людські характери, надавала усьому творові національного колориту. Сценічний етнографізм тримався у театрі найдовше і не лише з огляду на заборони. Тут багато важив неповторний чар української народної пісні. І не випадково ще з кінця XVIII ст. на її емоційну глибину і щирість звернув увагу весь світ. Проникливий М. Гоголь чи не перший вказав на її найбільші принади: звуки її промовляють словами, проймаючи душу; окрилюють своєю граціозністю, гартують нас своєю мужньою силою, заповнюють собою увесь простір. Якщо врахувати, що в оперних і драматичних спектаклях грали одні і ті ж актори, то стане зрозумілою, якими величезними потенціями володів драматичний театр у використанні народної пісні та музики. Українська пісня звучить в усіх музичних творах («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Катерина» М. Аркаса, «Підгоряни» М. Вербицького, «Осада Дубна» П. Сокальського та ін.), стає основою фортепіанної музики та камерних вокальних творів (соната, елегія, ноктюрн, вальси, польки, романси П. Сокальського, С. Воробкевича, М. Лисенка та ін.). Композитори охоче писали музику для хорів, використовуючи народний обрядовий мелос: щедрівки, купальські і весільні пісні тощо. Це сприяло піднесенню української пісні на рівень високого професійного мистецтва, про це свідчать такі шедеври, як «Ой закувала та сива зозуля» П. Ніщинського, «Туман хвилями лягає» М. Лисенка.

Створюючи яскраві взірці національної музики, українські композитори активно розробляють тематику творів М. Гоголя (опери «Різдвяна ніч», «Утоплена», «Тарас Бульба» М. Лисенка); Т. Шевченка (опери, кантати, солоспіви, хори, романси на тексти поета майже усіх тогочасних композиторів, особливо М. Лисенка); поетичного фольклору (мелодрами В. Олександра на теми пісень «За Неман іду» та «Ой не ходи, Грицю»; численні водевілі й оперети з співами й танцями, аранжировки пісень для фортепіано і т. п.). В народних вокальних традиціях написаний національний український гімн «Ще не вмерла Україна» (1862, музика М. Вербицького, слова П. Чубинського).

Українська професійна школа, формування якої завершив М. Лисенко, спиралася, поруч з українськими, на здобутки музичної культури слов'янських та західноєвропейських народів. Українські композитори навчалися музикальному мистецтву у Петербурзі, Лейпцігу, Відні та інших європейських центрах.

Із усіх видів і жанрів найнесприятливіші умови склалися для розвитку опери, але вона, незважаючи на досягнення, не сягнула європейської слави М. Березовського, Д. Бортнянського та А. Веделя. Д. Антонович пояснював це тим, що для опери були

затісні рамки українського музично-драматичного театру. Фахової підготовки актори не мали, відсутньою була національна оперна традиція: «Майже всі опери, — зазначає дослідник, — zostалися або не викінченими, або не інструментованими, або, нарешті, не мали успіху»<sup>1</sup>. І все ж на головному дослідник не акцентує — не було державного опікування культурою, композитори позбавлялись у колоніальному краї відчуття господаря у царині духу, вихователя українського народу.

За всіх досягнень вищезгаданих видів культури провідну роль в ній відігравала у 80—90-х роках XIX ст. *художня література*.

Проблему участі наших письменників в історико-культурному процесі ще докладно ніхто не досліджував. Література як галузь «духовна», як частина культури суспільства була ще й «культуровизначальною». У цьому підрозділі висловимо декілька загальних спостережень. Українська література (як жодна з галузей нашої духовності) виявила у 80—90-ті роки свою дивовижну живучість, стійкість і безперервність («тяглість», як кажуть поляки) свого поступу, до того ж по висхідній, який спостерігається у всіх її елементах. Відбувається кількісне зростання визначних письменницьких індивідуальностей, які сміливо стають до лав зневаженої літератури; збагачується тематика літературних творів; спостерігається піднесення мистецької вправності — від фольклорної автентичності до подання речей на рівні світових зразків; розширення меж і можливостей художньої виразності у всіх видах і жанрах літератури; активізація ролі критики у житті суспільства, зростання участі письменників у міжнародному літературному процесі через переклад і художній синтез світового досвіду; нарешті, утвердження національної самосвідомості, права народу на свою державність, що справляло помітний вплив на українську інтелігенцію, на всі інші види культури, посилювало інтегральні процеси в ній тощо.

Отже література випереджає інші види культури, і те, що, скажімо, в образотворчому мистецтві чи науці виразно проступає аж в 70-х — на початку 80-х років, в українському письменстві формується дещо раніше (як підготовчий етап до великого реалізму) — в 50—60-х роках. У 70-х в літературі діють І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, І. Франко. Для нових поколінь творців вона була вже не епізодом, а фахом, високим покликанням. Служити народу письменники мали за честь і прямиий моральний обов'язок.

Водночас зріс інтерес до народної творчості, естетичні й етичні скарби якої були далеко не вицерпані. П. Куліш, європейськи

<sup>1</sup> Антонович Д. Триста років українського театру. С. 185.



М. Лисенко (сидить) та К. Стеценко.  
Початок ХХ ст.

освічений поет, прозаїк, критик, автор монументальної «Чорної Ради», звичайно ж розумів вагу і значення світової культури, але прагнув, щоб нова література не відривалася од національного ґрунту, виражала отой «національний дух», за Ф. Шеллінгом, вплив якого пережив і він сам.

Звідси проголошення ним *етнографічного реалізму*, який належало розуміти як вірність у відображенні етнокультурних рис народу, його етико-морального обличчя: національної вдачі, психологічного сприйняття світу, емоційної чутливості тощо<sup>1</sup>.

Зрештою, П. Куліш виходив із реального стану речей: майже усе покоління наших письменників не лише 60—70-х, але й наступних десятиліть, були збирачами й популяризаторами фольклору, який досить часто сприймався як зразок, гідний наслідування. З народною творчістю тісно пов'язані найвидатніші письменники часу (Марко Вовчок, А. Свидницький, С. Руданський, Ю. Федькович, Г. Барвінок, Л. Глібов). З фольклору виломлюються зміст і жанрова специфіка оповідань О. Стороженка, Д. Мордовця, Дніпрові Чайки (оповідання-казка, казка-легенда, анекдот, побрехенька, історико-етнографічна новела тощо), майже увесь С. Руданський з його безсмертними співомовками (перетворення абстрактного народного мотиву у мотив літературний), рання творчість корифеїв українського театру. Стилізаторство і навіть безпосереднє прикладання фольклорних принципів у манері розповіді (від першої особи), сюжетопобудові, характері творення комічного (скажімо, ефект несподіваного) в гуморесках С. Руданського не стало на заваді виникненню речей високої проби у прозі та поезії (меншою мірою у драматургії: «Гаркуша» О. Стороженка, «Кремуцій Корд» М. Костомарова тощо).

Художня проза у цей час найактивніше проявляє себе в сфері оповідання, яке виявляє тенденцію, з одного боку, до епосу, об'єктивно-повістєвої манери, з іншого до підкреслено-психологічної новели-етюда. Помітно слабшає дидактично-моралізаторське повісткування, натомість посилюється інтерес до новітньої російської і західноєвропейської соціально-побутової і психологічної повісті («Інститутка» Марка Вовчка), гумористичної оповіді («Закоханий чорт» О. Стороженка), історичного роману та роману-хроніки («Чорна Рада» П. Куліша; «Люборацькі» А. Свидницького). Якщо в романі П. Куліша представлено широке коло суспільних, соціальних і політичних відносин в Україні у другій половині ХVІІ ст. й увага автора зосереджена переважно на подіях, то в родинній хроніці А. Свидницького,

<sup>1</sup> Див.: Історія української літератури: У 8 т. К., 1969. Т. 4. Кн. 1—2; Історія української літератури другої половини ХІХ ст. К., 1986; Зеров М. Твори: У 2 т. К., 1990; та ін.

де самі події 30—40-х років на Правобережжі представлені досить скупо, вся увага віддана розвиткові характерів, що було новим явищем у тогочасній українській прозі (роман написаний для «Основи» у 1861—1862 рр.).

Поезія в 80—90-х роках («Досвітки» П. Куліша, байки Л. Глібова, поезії Ю. Федьковича, С. Руданського, О. Навроцького, С. Воробкевича, О. Духновича та ін.), надзвичайно різноманітна і жанрово, і тематично; поети Східної України, Галичини, Закарпаття усвідомлюють себе представниками єдиної української землі й української літератури. Національну спільність фіксує тематика творів, урізноманітнена система художньої виразності, посилення засобів інакомовлення й гумору, принципи засвоєння набутків інших літератур. В наступні десятиліття усі ці тенденції знайдуть свій подальший розвиток.

У цей час виступає багато письменницьких індивідуальностей, яскравих, самобутніх, цікавих. Так, М. Старицький прагнув (і в оригінальних, і перекладених творах) осмислити українські справи загальнослов'янськими вимірами; рафінований стиліст, співець пейзажу й натхненної праці Я. Щоголів хотів витворити свій світ поезії; Б. Грінченко, захищаючи «меншого брата», висміював засобами сатири фальшиве народолюбство і націонал-патріотизм; а різночинець, поет-філософ І. Манжура у вирі життєвому спромігся залишити по собі поетичну енциклопедію степової України — звичаїв, повір'їв, професій, способів заробітку простої людини на хліб насущний... Патріотичними мотивами сповнені поезії О. Кониського, С. Воробкевича, У. Кравченка, Олени Пчілки та інших. Але чи не найпомітнішою постаттю виступає тут П. Грабовський, поет-вигнанець, незламний у своїй вірі й боротьбі: «Поезія мусить бути одним з чинників поступу загальнолюдського, а в рідному краї зокрема — загальнонародного, средством боротьби з світовою неправдою, сміливим голосом за всіх пригноблених та скривджених»<sup>1</sup>. П. Грабовський — ніжний, витончений щодо почувань лірик, майстер психологічного поетичного малюнка («Веснянки», «До матері»); він попередив працю І. Франка як перекладача. Крім західноєвропейських і слов'янських поетів (Бернс, Байрон, Петефі, Гюго, Гейне, Лонгфелло, Конопницька, Міцкевич), одним з перших спопуляризував поетів «малих народів» — вірменських, грузинських, естонських, скандинавських та ін.

«У нас був тільки один заряд, — писав І. Франко, — живе рідне слово. І можемо сказати собі, що ми не змарнували його... чесно і совісно вжили на велике діло». Завдяки різній за політичними

відтінками і програмами періодиці та критиці, широким дискусіям навколо суспільних і літературних проблем (1873—1877; 1878—1880; 1888—1889; 1892—1893), у яких брали участь найвидатніші письменники (М. Драгоманов, І. Нечуй-Левицький, О. Огоновський, І. Білик, І. Франко, Б. Грінченко та ін.), література 80—90-х років стала трибуною активного громадського життя, виголошення ідей національної й соціальної перебудови суспільства, нових естетичних принципів. Відходять у минуле постулати М. Куліша про «етнографічний реалізм», заперечені М. Драгомановим; утверджуються Франківські засади «тенденційної» літератури. За словами І. Білика, наступають часи «народного роману й повісті на основі широкого реалізму», хоча в умовах боротьби за високе громадське покликання мистецтва залишалось місце як для поезії, так і для драматургії.

Основною темою в цей час було село, та проблемою «лиха давнього і сьогочасного» література не обмежується. З'являється ціла галерея героїв — народних месників і правдошукачів (Микола Джеря, Жук, Телепень, Чіпка, Бенедьо Синиця, брати Бесараби), постаті інтелігентів-народників, розумних хліборобів, діячів земств, нарешті, нових людей (Тимофій Жук — «Лихі люди»; Андрій Темера — «На дні», Павло Чубань — «Не судилося»).

На центральних магістралях суспільних перетворень література все частіше тематично перехрещується з іншими видами культури (пор. «Бурлачку» І. Нечуя-Левицького, «Повію» Панаса Мирного, «Серед чужих людей» Б. Грінченка, «Вугляра» І. Франка, поезію І. Манжури «З заробітків» із полотнами «На заробітки» М. Кузнецова, «В люди» К. Костанді, «Перед розлукою» Г. Трутовського). Ще більше цих сходжень у творах історико-патріотичної тематики, а також в родинно-побутових (масові сцени і образи повстання у ряді згадуваних уже малярських творів та романах «Микола Джеря», «Голодна воля», «Панські жарти», «Хіба ревуть воли, як ясла повні?»). В літературі — відповідно до інших мистецтв — поглиблюється психологічний аналіз життєвих конфліктів, розкривається «діалектика душі» ліричного героя на рівні загальнолюдських ідеалів; у поезії, прозі та драматургії запановують нові поетичні форми й жанри (філософська поема; соціально-побутові, психологічні й філософські повість та роман; нарис, соціально-побутова, психологічна й історична драма тощо).

В 70-х — на початку 80-х років перед веде проза, далі драматургія й поезія. Виступають європейського рівня прозаїки І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, Іван Франко, Б. Грінченко в оточенні цілого грона таких оригінальних талантів, як О. Кониський, В. Барвінський, С. Ковалів, Т. Бордуляк, Н. Кобринська та інші, які визначали розвиток критичного реалізму, розкривали

<sup>1</sup> Грабовський П. Зібр. творів: У 3 т. К., 1960. Т. 3. С. 124.

неповторність українського національного характеру. Це далеко не селянська нація і далеко не монолітна. Проза фіксує глибокі, часом непримиренні соціальні конфлікти й суперечності. В самому суспільстві функціонують і взаємодіють різні соціальні групи (селяни, робітники, міщанство, дворяни, чиновники, а ще лікарі, професори, вчителі, актори, люмпенпролетарі і т. п.), як і належить новітній буржуазній нації. В центрі уваги митця — волелюбна вдача народу, його непримиренність з неправдою і злом, здатність постояти за себе, його стосунки з «панамі» тощо. У зв'язку з цим зростає кількість героїв, ускладнюється композиція твору, поглиблюється інтерес до широких аналогій та екскурсів у минуле персонажів; на зміну ліро-епічному стилю з його фольклорними засобами типізації та побутовізмом настає застосування новітніх принципів, коли центр уваги з фабули переноситься на інші композиційні й художньо-виражальні структури, такі, як пейзаж, ліро-епічна дигресія, морально-філософський диспут, внутрішній монолог, новація у використанні художнього часу тощо. На рівні «людина й суспільство» йде дослідження найбільш проблем часу, поруч з розлогіми повістями і романами-епопеями «Микола Джеря», «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», «Повія», «Перехресні стежки», «Серед темної ночі», які поставили українську прозу на рівень слов'янської й світової, на одне з перших місць висувається повість<sup>1</sup>.

Як у прозі (соціально-психологічні романи П. Мирного) й поезії (збірка «З вершин і низин» І. Франка), так і в драматургії («Безталанна» І. Карпенка-Карого) 80-ті роки були переламними. Власне, ними утверджується епоха великого реалізму. Прочитавши перші частини «Повії» Панаса Мирного, надруковані в альманасі «Рада», Е. Ожешко писала І. Франкові: «Я хотіла б дуже прочитати продовження повісті «Повія», начатої в «Раді». Дуже досконала в ній пластика: бачиться і чується в ній усе на власні очі й вуха. Знамениті маєте таланти». А ось її відгук про доробок І. Франка: «Що більше читаю, то сильніше відчуваю дивну насолоду й поезію цієї літератури. Чиста вона, мов кристаль, тепла, мов літній вечір, несподівано оригінальна, до жодної іншої відомої мені не подібна»<sup>2</sup>.

«Безталанна» (1884) — перший твір драматургії, який засвідчив остаточний її відхід од етнографізму, мелодраматизму і поверхового романтичного вирішення складних соціальних і психологічних проблем. Пристрасті героїв, їхні муки, пошуки виходу із конфліктної ситуації з того часу не можна було

<sup>1</sup> Див.: Історія української літератури другої половини XIX ст. С. 141—147; 209—216.

<sup>2</sup> Вozняк М. Е. Ожешко і І. Франко у взаємному листуванні. С. 120.

трактувати спрощено. І це відразу помічаємо, як тільки пригадуємо інші твори на цю ж саму тему, скажімо, з епохи «ходіння в народ» і хлопоманівсько-громадівського культуртрегерства 60-х років («Доки сонце зійде, роса очі виїсть», 1868, «Не судилось», 1881) або становлення того ж самого образу правдошукача (не обов'язково інтелігента), який прагне нести добро людям і бути їхнім заступником (Іван Непокритий, «Дай серцю волю», 1863; Опанас із «Бурлаки», 1883), чи, нарешті, образ «культурного господаря» (від Романа Жлудя — «Дві сім'ї», 1888; до Карпа Берильченка — «Суєта», 1903), який, до речі, паралельно розробляється і в прозі (Зінько Сиваш із повісті «Під тихими вербами» Б. Грінченка). Українська драматургія ґрунтовно подала і представників «первісного нагромадження», які хоча і не піднялися вище «чумазого» з нищою душею і забаванками злодія з «великої дороги», але, поза всім, не поступляться перед Заходом ні у винахідливості у засобах ошуканства та облутування своїх жертв, ні в здатності чинити найстрашніші злочини — аж до «едіпового комплексу» в «Наймичці».

Окрасою української драми стали колоритні жіночі образи, втілені на сцені видатними акторами театру корифеїв: Галя («Назар Стодоля»), Харитина («Наймичка»), Оксана («Доки сонце...»), Наталя («Лимерівна»), Олена («Глитай, або ж павук») — М. Заньковецькою; Маруся («Ой не ходи, Грицю...») — К. Рубчаковою; Маруся Богуславка — Л. Ліницькою; Лимериха — Г. Борисоглибською; Приська («Бурлаки»), Риндичка («По ревізії») — Г. Затиркевич-Карпінською та інші.

Виражаючи самобутній характер народу, його прагнення до свободи, українська культура 80—90-х років утверджувала ідеї гуманізму, добра і милосердя, толерантності до інших народів і, висуваючи на перший план образ людини, вбираючи світовий досвід, творила її гімн і славу. В ситуації колоніального гноблення «об'єднуючим центром» мав стати лише моральний авторитет сильної творчої особистості, здатної зібрати й скерувати духовні зусилля нації, цілого покоління митців на вирішення головного тоді питання — політичної й національної свободи народу.

Цією видатною особистістю був Іван Франко. І лише в цьому аспекті можна по-справжньому оцінити його як письменника, вченого, політичного діяча й мислителя. Початок цьому поклав Міжнародний симпозіум ЮНЕСКО на тему «Іван Франко і світова культура» (1986), на якому багатогранна діяльність геніального Українця комплексно розглядалась у системі світових духовних цінностей і конкретної ситуації в Україні того часу<sup>1</sup>.

І. Франко був непересічним політиком і великим ученим-

<sup>1</sup> Див.: Іван Франко і світова культура / Матеріали Міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11—15 вересня 1986 р.). К., 1990. Кн. 1-3.

суспільствознавцем, який «скеровував історико-політичні, національно-визвольні і культурно-просвітительські рухи, постійно просктуючи світовий духовний процес на українські справи. Він наполегливо шукав відповіді на болючі проблеми часу, брав безпосередню участь в суспільно-політичному русі Австро-Угорщини і цілої Європи ( насамперед, як вчений-теоретик, культуролог, політолог), маючи на меті в контексті загальнолюдських змагань збагнути визвольні прагнення свого народу, виробити ті закони й принципи, дотримуючись яких його батьківщина позбудеться ганьби й рабства.

За тогочасної ситуації до свідомого політичного життя суспільність можна було готувати лише через культуру, яка на той час була для нас і державою, і совістю, і еством нації. Беручи активну участь у політичному житті, редагуючи радикальні газети, пишучи політичні програми, працюючи у «чужій пресі» (у польській людовій), організовуючи різні партії, підтримуючи активні зв'язки з діячами загальнослов'янського і загальноєвропейського революційного руху, поет підходив до всіх громадських проблем дуже часто «з боку культури», переступаючи перепони на шляху її розвитку. Для цього він активізував усі здорові сили нації і сам трудився за ціле покоління.

Саме завдяки феноменальній обдарованості й активній діяльності І. Франка як письменника, мислителя, вченого-суспільствознавця українська культура останньої чверті XIX — початку XX ст. зробила колосальний крок уперед, виявивши свою життєздатність синтезувати багатовіковий духовний розвиток людства; запропонувати самобутнє вирішення важливих суспільних, етико-філософських і художніх проблем, які хвилювали світ; створювати естетичні цінності, які висували її на світовий рівень. І все це, на думку вченого, «в пильній увазі до явищ соціального та індивідуального життя, у виявах сили, творчості та гармонійного розвитку людської одиниці і цілої нації» (XI, 18).

І. Франко поділяв ідею поклоніння місцевству, його всевладного впливу на реципієнта; він ставив місцевство в один ряд з такими святими для нього поняттями, як людина, вітчизна і народ; він був глибоко обізнаним в усіх галузях художньої культури і розумівся на їхній специфіці. Вчений зробив помітний внесок не лише в світову художню літературу, але й у розвиток естетичної думки, яка визрівала на основі його енциклопедичних знань. За вульгарно-соціологічною догматикою ми попросту не помічали його численних універсальних визначень, які не втратили своєї актуальності і сьогодні: «Хорошим в штуці називається те, що викликає в чоловіці убагородняюче зрушення. *Штуки пластичні* (малюнок, різьба, будівля) викликають таке зрушення при допомозі гармонії красок

і ліній; *штуки експресійні* (музика, поезія, гра акторська) — при допомозі чувств, особливо, як виказав Арістотель, чувств тривоги і надії»<sup>1</sup>.

Щоб виконати ту величезну місію, яка була покладена історією на його плечі, І. Франко очолив культурний, науковий і визвольний рух, надихнув його новими ідеями й концепціями, збагатив українську культуру творами свого генія, що були синтезом рідного й чужого. Це були оригінальні й перекладені з інших літератур художні твори, літературознавчі і наукові праці, дослідження з глобальних проблем цивілізації. «В кожному часі я дбав про те, — писав він, — щоб відповісти потребам хвили і заспокоїти злобу дня... я пізнав, що й нам усім яко нації ніщо не прийде задармо, що нам ні від кого ніякої ласки не надіятися. Тільки те, що здобудемо своєю працею, те буде справді нашим добром. От тим-то я старався присвоювати нашому народові культурні здобутки інших народів і знайомити інших з його життям» (XXXI, 308—309).

Роль І. Франка в творчому обміні духовними здобутками людства, чи не найвиразніше проявлена у літературі. Його цікавила не тільки кількісне збагачення національного письменства, а й проблема віддачі, зворотних впливів. Не повторювати того, «що вже другі забули, а вносити у всесвітню скарбницю літературну хоч малу краплину, а нового, свого власного» (XXIX, 9) — ось кредо І. Франка. Найвищим здобутком культурного обміну вважав твори, в яких митець «забирає голос» в проблемах, що хвилюють усю людськість, але щоб у тому світовому діалозі якнайповніше розкрив свою національну вдачу, самобутність своєї культури. У творчості І. Франка-письменника ця самобутність найяскравіше виступає у його оцінках світового літературного процесу від давніх епох до сьогодення, в його концепції про місце української літератури серед інших літератур слов'янства й світу, в його художніх інтерпретаціях перекладених творів — доробок, який захоплює нас і своєю довершеністю, і своїми розмірами. Власне, між збіркою «Думи і пісні найзнатніших європейських поетів» (1872) і «Епічними піснями народів світу» (1914) — безмежне море перекладів творів зарубіжних літератур, критичних статей про них; це світовий художній синтез, вавілонськими гімнами й молитвами розпочатий і перекладами сучасних Франкові скандинавських літератур завершений. Але чи не найпоказовішим у цьому синтезі є Франкове свідоме засвоєння із «загальнолюдського художнього фонду»: переробки чужих сюжетів і міфів («Ліс Микита», «Святий Валентій», «Абу-Касимові капці») і нова

<sup>1</sup> Іван Франко і світова культура. С. 189—190. (Курсив наш. — Г. В.).

інтерпретація свідомих образів, змагання із найбільшими поетами світу (поеми «Смерть Каїна», «Похорон», «Страшний суд»).

Отже, треба знати чуже, щоб тим глибше збагнути найближче. Гете, за словами Франка, «умів відчутти красу, людськість усюди, де тільки зустрів її, без огляду на мову і національну закраску», але цей універсалізм, це «охоплення цілого світу ідей» не заважало йому «тим сильніше любити, тим вище піднести своє рідне» (XIII, 367).

На перехресті свого й чужого з'явилося найвище досягнення українського художнього генія кінця XIX — початку XX ст. — поема «Мойсей» (1905). На цей час українська культура функціонує як цілісна система, у якій виступають у діалектичній єдності усі її компоненти, властиві будь-якій великій європейській національній культурі. Цілу епоху у її розвитку склали «неоромантики» Леся Українка, В. Винниченко, М. Коцюбинський, М. Бойчук, М. Вороний, К. Стеценко, О. Новаківський, І. Труш та інші. Відбувається інтенсивне творення духовних цінностей — традиційних і професійних в галузі літератури, мистецтва, архітектури, науки; помітних змін зазнає фольклор, народно-прикладне мистецтво; зростає вплив на морально-етичний статус суспільства релігії (православної і греко-католицької); Україна покривається мережею музеїв, бібліотек, архівів, видавництва, журналів, культурно-освітніх установ; швидко завойовує втрачений через заборони авторитет українська мова. Зростає престиж культурний та історичний України у світі, виникають політичні партії, які на своїх знаменах пишуть гасла свободи і національної незалежності. Це бажання державності, цю проблему вождя і народу, цей підсумок давньої епохи і епохи останньої, сорокалітньої, пов'язаної з діяльністю І. Франка і його найближчих побратимів, стали плоттю і кров'ю «Мойсея», предтечею свободи і грізним застереженням про майбутні страхітливі катаклізми:

І підуть вони в безвість віків,  
Повні туги і жаху,  
Простувать в ході духові шлях,  
І вмирати на шляху...

Але безперечно мав рацію поет, коли провіщав і наші надії, і наші наступні звитяги у мандрівках сторіч з «його духа печаттю».



## РИТМИ КУЛЬТУРИ І АРИТМІЯ ЕПОХИ: КІНЕЦЬ XIX — ДРУГА ПОЛОВИНА XX СТ.

Найновішу добу в історії культури України донедавна було узвичаєно вести від «жовтневих подій», 1917 р. Нині поновлюється й інша традиція — секулярної періодизації плину історичного часу. Приймаючи в даному випадку останній спосіб історичного часовідліку, зауважимо, що він, як і будь-який інший, є умовним. І та сукупність явищ, котрі проявились у певних подіях упродовж століття, надавши його обличчю виразу доби воєн, рволюцій, національно-визвольної боротьби, науково-технічного переснащення, інтенсивного культурно-інформаційного обміну тощо, — явища ці започаткувалися не одночасно.

І все ж саме на межі століть в Україні означилися кількісно-якісні зміни, присутні для розуміння логіки історичного процесу і культурного поступу впродовж нинішнього століття.

Культура в її ідейно-змістовому наповненні та системно-структурних характеристиках, культурне життя в його функціонально-процесуальних вимірах складаються в кожну епоху під впливом певних історично досягнутих умов суспільної практики. Для XX ст. це політизація суспільного життя, в ході якої різні соціальні класи, верстви й прошарки ідеологічно самоідентифікуються, розпізнають і виражають свої потреби, інтереси і цілі, виробляють і практично випробовують способи реалізації суспільно-історичних претензій, включаючи культурно-гуманітарні. Другою історичною умовою, загальним фактором суспільної практики стала інтенсифікація обігу інформації на основі поліграфії, відкриття і впровадження аудіо-, а згодом і відеокommунікаційних засобів — телефону, радіо, кіно, телебачення. На основі розподілу праці, утворення численних загонів зайнятих в однорідних виробництвах трудівників склався ще один присутній фактор суспільно-історичної практики — масовість соціально-психологічних процесів і суспільно-політичних рухів.

У своєму історичному розвитку — а він упродовж століття набував дедалі більшого прискорення — вказані умови (фактори, чинники) відповідно спричинялися до посилення соціально-



класової диференціації, в ході якої кожний соціальний організм розпізнавав і відстоював свої культурно-історичні адекватності; до синхронізації історико-психологічних процесів у різних регіонах; до ефектів масового резонансу серед широких верств населення.

Крім суспільно-історичних умов більш загального порядку, культура України структурно і процесуально виразила чинні для неї специфічні умови історичного самоздійснення. В ряду таких умов даної фази суспільної еволюції активізувалася історично не реалізована ідея державності українського народу; ця умова продукувала складний історико-психологічний шлейф умонастроїв у змісті національної свідомості народу. Ще однією специфічною умовою ускладненого культурно-історичного життя українського народу, яка стала фактором його суспільної практики впродовж кількох десятиліть ХХ ст., був фактор геополітичний — розрив українських земель між різними державами-імперіями — Російською і Австро-Угорською та їхніми історичними наступниками. До рівня одного з специфічних факторів підноситься й факт затяжного перебування різних частин українського народу в особливо принизливому становищі окраїнних, кресових; внаслідок довготривалості цього становища неминуче формується певний історико-психологічний комплекс другорядності, меншовартості, котрий сковує творчу енергію, динамічну потугу нації, деформує в свідомості народу навіть зміст його власного імені.

Сукупною дією загальних та специфічних суспільно-історичних умов визначається культурно-історичний образ народу, його *менталітет*. Поняття це мало своїми історичними попередниками дух народу, духовний склад нації, національний характер тощо. Вивіряючи категоріально-поняттєвий апарат ідеєю історизму, сучасна наука конкретизує і зміст цього поняття: «Менталітет — це, дещо спрощуючи, сукупність символів, що за необхідністю формується в рамках кожної даної культурно-історичної епохи і закріплюється в свідомості людей в процесі спілкування з собою подібними... *Ідентичність* менталітету серед його носіїв зумовлюється в остаточному підсумку спільністю історичних умов, у яких формується їхня свідомість, і проявляється вона в здатності надавати однакових значень однаковим явищам об'єктивного і суб'єктивного світу, тобто тотожним чином їх інтерпретувати і виражати в однакових символах».<sup>1</sup>

Таке розуміння змісту поняття менталітету має свої поважні достоїнства. Воно позбавлене містичного ореола, котрий завжди витає над явищем, означуваним за допомогою слова «душа». Послуговуючись поняттям менталітету, можна обходитися без

зайвих застережень щодо різноякісних проявів цієї «душі» в різних культурних середовищах, на різних — буденному і теоретичному — рівнях суспільної свідомості. Бо цим поняттям не прокладається непроникних бар'єрів між ними: поняття теоретика мають свої еквіваленти в образному мисленні людини, на рівні буденної свідомості. Якщо, скажімо, в колах української інтелігенції на початку століття побутовують поняття класової боротьби чи ідеї з брошури польського марксиста С. Дікштейна «Хто з чого жиє» (вона публікувалася в українському перекладі на сторінках газети «Воля»), то образне їх вираження подано в рядках «Давньої казки» Лесі Українки: «Мужики цікаві стали, Чи ті кості білі всюди, Чи блакитна кров полетиться, Як пробити пану груди?» — цілковитий адекват тих понять та ідей у поетичних формах, близьких до символів народної ментальності.

Важливим змістовим моментом поняття менталітету є входження у його зміст ідеї історизму. Завдяки цьому глибше розпізнається суть кожної ідеології як історично значимої. Так, українська ідеологія, культура, поезія на межі століть більш чи менш безпосередньо зверталася до національного минулого, його атрибутів, постатей, образних символів. Прикладена до всієї сукупності таких звертань ідеологема «український націоналізм» покликана подати національно-культурні складові як мало не атрибутивні ознаки українського менталітету. Історичне розуміння менталітету як мінливої характеристики «духу народу» дозволяє збагнути, що живучість певних ідей в духовно-культурному фонді народної ментальності і форсованість вираження їх в духовній продукції ідеологів означали історичну невіршеність в долі народу таких проблем, як державність, національно-культурна незалежність.

Живучість національної ідеї як ідеї політичної підтримувалася в українському менталітеті навіть звичайним порівнянням з історичною долею інших народів. З такого порівняння витікав невтішний висновок про історичне відставання, про стан культурного аутсайдера, в якому знаходиться цілий народ.

Шовіністична політика російського царату використовувала ідеологему націоналізму як жупел, під покровом якого впродовж століть здійснювалися організаційно-цензурні акції. Спадок цих акцій залишався чинним аж до 1905 р. з його «жовтневим» маніфестом, показушно-декларативним за своєю суттю. Вже й тоді, коли в Україні з'явилися українські газети і журнали, репресивна цензура вершила свої справи за старими приписами. Приміром, сатиричні журнали в українських містах існували в роки революційного піднесення від трьох тижнів (Одеса) чи двох місяців (Катеринослав, Полтава) до пірвоку (Київ, Миколаїв), зрідка, як у Харкові, довше року, з великими перебоями у випуску.

<sup>1</sup> Берг М. Эпохи и идеи: Становление историзма. М., 1987. С. 4.

Культурне життя України чи не найефективніше політизувалося заборонними акціями уряду. В 1898 р. були зірвані торжества з нагоди столітнього ювілею «Енеїди» І. Котляревського, яке фактично відбулося тільки в Галичині. В 1903 р. на Полтавщині було введено военний стан, і урочисте відкриття пам'ятника Котляревському в Полтаві мимоволі перетворювалося на акцію демонстрації демократичних сил. Та й після



О. Пчілка, М. Старицький, М. Старицька,  
Г. Хоткевич, М. Лисенко. Полтава. 1903 р.

проманіфестованих «свобод» тактика заборон діяла. Панахида в день 45-ої річниці смерті Тараса Шевченка 26 лютого (ст. ст.) 1906 р., як констатувала наступного дня газета «Киевская жизнь», зібрала «массу публики, среди которой преобладала молодежь». Але вшанування було забороненим. Ліченими були періодичні видання українською мовою, котрі змогли гідно і яскраво — як газета «Громадська думка» чи журнал «Шершень» — відзначити знаменну річницю. Однак масова періодика створила вшануванню ефект резонансу. Окрім публікації присвячених поетові творів І. Нечуя-Левицького,

Лесі Українки, інших українських літераторів, на сторінках періодики було вміщено репродукції портретних робіт І. Реціна, Ф. Красицького; окремі малюнки відбивали долю поета в солдатчині; ілюстративні цикли на вірші поета супроводжувалися підзаголовками «На сучасні теми» і вже й опісля ювілейних днів поновлювали поетове ім'я, асоціюючи з актуальними явищами його рядки «Од молдаванина до фінна на всіх язиках все мовчить, бо...благоденствує», «Ми в раю пекло розвели», «Наша дума, наша пісня не вмре, не загине»...Політизація культурного життя оберталася для народних мас культурою політичної практики.

Зважаючи на історичний стан свідомості українського народу, переважно селянства, Т. Шевченко ще мусив ставити своє — поетове — слово «на сторожі» інтересів своїх героїв, «малих рабів отих німих». Та й на початку нового століття О. Кобилянська в повісті «Земля» (1902) означувала душі селян як «некультурні»; її герої спілкуються, важко «видобуваючи» слова. Але вже існують нові соціально-психологічні явища, найперше — робітництво. Важкою була праця робітника, але вже Бенедьо Синиця, як твердив І. Франко в повісті «Борислав сміється», «задумувався над долею робітника». Ця «задумка» була історично симптоматичною: робітництво, вийшовши на історичну арену, вже саме могло сказати слово за себе.

Фаза, коли стало можливим вивільнення робітничого слова, волевиявлення робітничих інтересів, не може бути проігнорована історичною думкою. Вона є справжнім поворотним пунктом не тільки в долі певного кола виробників, але й в історії культури. Суть її в тому, що на культуру — не тільки як на предмет споживання, але й як на предмет виробництва — заявили свою претензію народні маси. Маса робочого люду — робітництва й селянства. З середовища робітників виходили письменники-напівпрофесіонали А. Бобенко, Т. Романченко, А. Шабленко. На сторінках «Літературно-наукового вісника» І. Франко публікував поетичні твори селян і робітників І. Рекуна, Т. Поліщука; публікувала таких авторів і Олена Пчілка в журналі «Рідний край». Висновок І. Франка, що «простолюдні наші поети», такі, приміром, як Павло Думка, згодом стануть поряд з професіоналами-інтелігентами, в основі своїй був небезпідставним.

Для українського робітництва і спрлетаризованого селянства дедалі актуальнішими ставали проблеми освіти й політичної культури. Назустріч робітництву вийшла демократично настроєна інтелігенція. Радикальний рух, що склався на початку 90-х років XIX ст. в масі селянства Галичини і Буковини під впливом соціалістичних ідей, очолила Українсько-руська радикальна партія, сформована І. Франком, М. Павликом, С. Дани-

ловичем; з'являються друковані органи партії — журнал «Народ» (1890—1895); газети «Хлібороб» (1891—1895); згодом «Громадський голос» (1895—1917); «Праця» (1897) та ін. Редагований І. Франком журнал «Житє і слово» (1894—1897) також відстоює близькі партії погляди. Сторінки радикальних видань надаються й для художніх творів. З ними пов'язані початки творчості Л. Мартовича, В. Стефаніка.

Внутрішня боротьба в радикальній партії спричинилася до розколу — утворення партії соціал-демократів з газетою «Воля» (1900—1907), потім — «Земля і воля» (1907—1912). У цих, а також в інших газетах соціал-демократичного спрямування, як «Червоний прапор» (1906—1907), «Борба» (1908), публікувалися твори В. Стефаніка, М. Яцківа, О. Кобилянської, революційні пісні «Шалійте, шалійте, скажені кати», «Гей, наперед! Не вагайтесь!», що стали масовими.

Борючись з публіцистичними органами народовців, котрі, займаючи угодовські позиції, все ж публікували і твори І. Франка, Т. Бордуляка, С. Коваліва, Н. Кобринської (газета «Діло»), фейлетони О. Маковея («Руслан»), з періодикою москвофілів, українська демократична журналістика західних земель довгий час, аж до 1905 р. була осердям літературного життя й для всієї України.

Після закриття в 1897 р. журналу «Зоря» зусиллями Наукового товариства ім. Т. Шевченка було створено перший всеукраїнський літературний орган — «Літературно-науковий вісник». Вже перші 20 томів цього європейського за рівнем видавничої культури журналу, як засвідчував покажчик змісту «ЛНВ» за 1898—1902 рр., укладений В. Доманицьким і проаналізований І. Франком, вмістили 536 оригінальних і 187 перекладних поетичних творів (віршів і поем), 218 оригінальних і 160 перекладних творів прози, 10 оригінальних драм, 222 оригінальні та 13 перекладних наукових статей і рефератів, не кажучи вже про рецензування та хроніку.

З діяльністю журналу була зв'язана нерозривно справа піднесення й розвою нашої нації» (І. Франко). Мета видання «зробити огнище спільної духовної праці для галичан, буковинців, українців, щоби бодай на тім полі, де не зможуть розділити нас ніякі кордони, ми всі, по сей і по той бік Збруча, чули себе однією сім'єю» (Передплата на другий річник Літ.-наук. вісника: Додаток до ЛНВ за 1898 р. Т. IV. Кн. 12. С. 4—5) досягалася. Не випадково із зміною обставин у справі українського друку у Східній Україні видання ЛНВ було в 1907 р. переведено до Києва.

В друкованих органах Галичини та Буковини сурядно публікувалися твори західноукраїнських і письменників з України Наддніпрянської П. Грабовського, Лесі Українки, М. Ко-

цюбинського, В. Винниченка. На порубіжжі століть спільні зусилля літераторів політично розмежованої України спродували помітне оновлення мистецтва. «Яке широке поле, яка різномірність, яка свіжість, що віє майже з кожної з сих фізіономій!» — захоплено констатував І. Франко на сторінках ЛНВ в 1901 р. (Т. XV. № 7—9. С. 128).

Свіжість, багатобарвність літературних творів цього періоду була виразом гостроти соціального співчуття, людинознавчої проникливості письменників, уваги до динаміки життя.

Україна на межі століть стала заявляти про себе як про один з спрелатаризованих районів. Пауперизація селянства, особливо на західноукраїнських землях, спричинилася до трудової еміграції за океан — у країни Північної (здебільшого) та Південної Америки. Актуальною — і типовою — стала потреба права на переміщення з села в місто і за межі імперії. Давав це право паспорт, ота «синя книжечка» з однойменної новели В. Стефаніка. Рух у Новий Світ був зауважений багатьма письменниками, він набув значимості в народному менталітеті. Пісня на слова «Журавлів» Б. Лепкого була сприйнята народною свідомістю як скорботний вираз прощання емігрантів з рідним краєм перед виїздом у безвість.

Міграційні процеси на східних землях України також стали значним суспільним явищем. Столипінські переселення не вважалися еміграцією, бо далекосхідний Зелений Клин був територією імперії. Але щорічна циркуляція навіть на території України захоплювала великі маси. Образи валок заробітчан у Таврію, що їх створив М. Коцюбинський «на маргінесах» сюжету повісті «Фата моргана», пізніше розгорнулися у «Таврії» О. Гончара в панораму, і це відповідало значимості явища внутрішніх міграцій і спізнаваних при цьому соціально-психологічних випробувань та змін умонастроїв трудового люду.

Висока концентрація робітництва, трударів, що продають свої руки і робочий час, зауважувалася і осмислювалася як суспільно-історичний фактор. Якщо галицькі політики та письменники пов'язували майбутні соціально-політичні зміни переважно з селянином, то в Україні Наддніпрянській міцніло розуміння, що «не можна визволятися виключно при допомозі селянства» (Лесь Українка). «Біля машини» бачив своїх героїв В. Винниченко в одному з раних оповідань, «орлом» уявляється сільській дівчині Гафійці робітник Марко Гуца, героїні М. Коцюбинського. І це історично нові знаки ментальності, котрим судилося закріпитися в семантичному полі української культури надовго.

Закріпитися і органічно злитися з образами та ідеями традиційного менталітету. У сподіванні найму люди мали вільний час. Але вільний не тотально: люди, як Франків герой, задумувалися над долею робітників, про спосіб здобуття волі, перей-

малися видіннями вільного життя. Ще в кінці минулого століття молодий М. Коцюбинський занотував «картку з щоденника» — «На крилах пісні» (1895), в якій вловив такий волелюбний прояв духу і, емоційно зживаючись з ним, трансформував його в зримі картини спротиву свавіллю.

Слідом за цим твором М. Коцюбинський пише повість «Для загального добра» (1896; відзначена премією на конкурсі журналу «Зоря», де вперше й опублікована; того ж року — окреме видання коштом автора в друкарні Наукового товариства імені Т. Шевченка, Львів). Перейнятий настроями трудівника автор узагальнив, по-романтичному потенціював і дав почути знуртовану думку молдаванина-виноградяра, котрому загрожує «законне» знищення плодів його праці: «Закон! Закон! Вони вже чули те слово. Як тільки яке здирство, як тільки кривда яка громаді — зараз: закон. А хіба закон посадив їм виноградники, що дає право нищити їх? Хіба закон працював на тих виноградниках до поту кривавого? Закон, він каже! А хіба ж на світі є такий закон, щоб відбирав хліб від їхніх дітей, робив їх жебраками! Ого! Вони мають свій закон: забалакає він з рушниць до кожного, хто наслідиться хоч пальцем ткнути садки їхні! Тоді хай судять їх!...» Тут письменницька думка проймається і голосом сучасника-трудяря, і сучасними ж конфліктами з реальною владою і «законом».

Тож не доводиться дивуватися, що рубіжні роки століття 1899—1901 у М. Коцюбинського так символічно ознаменовані створенням волелюбної повісті «Дорогою ціною» (1901), котру цензура дозволила публікувати тільки з купюрами тих місць, де говорилося, що навіть «під турком добре жити», але не в ріднім краю.

На ідейно-емоційній суголосності драматизму життя сучасного і минулого, на актуалізованих теперішнім буттям волелюбних пориваннях і передчуттях пафосу героїки уклалися в спільний типологічний ряд художні поринання в історію і аналітичні прозирання сучасності. Різні мистецтва в такому історико-типологічному взаємодіянні творили суспільно-психологічний резонанс, ідейно-емоційно діалогізували, формували ідентичний культурно-історичний менталітет часу.

Симптоматично, приміром, що в ці роки образотворче мистецтво дає картини О. Мурашка «Похорон кошового» (1900), Ф. Красицького «Гість із Запоріжжя» (1901), монументально-декоративні розписи і панно С. Васильківського за участю В. Кричевського, М. Саможиша і М. Беркоса в будинку Полтавського земства «Вибори полковником Мартина Пушкаря», «Козак Голота», «Чумацький Ромоданівський шлях» (1901—1908). В культурно-історичному контексті поставали полотна жанрового живопису «У свято» (1902) Ф. Красицького, «Карусель» (1908) та «Селянська родина» (1913) О. Мурашка, його ж



Редакція видавництва «Вік».

Ф. Матушевський, С. Єфремов (сидять у центрі),  
В. Доманицький на груповому фото. 1901 р.

психологічно виразний портрет «Дівчина в червоному капелюсі»; пейзажі А. Манастирського, Й. Бокшая, С. Васильківського, Г. Світлицького, П. Левченка, О. Сластіона, багатьох інших. Українському національному живопису, його

реалістично-демократичній школі властиві гостре відчуття часу, його поступу і подиху, глибока духовна наповненість образу, рішуче прагнення охопити дійсність в її багатогранності та суперечностях. Творився змістовний етнокультурний перегук, простежувалася колористична спадкоємність і оновлення палітри, вершився діалог часів у стилях образно-пластичного мислення.

Спільними зусиллями довершувалася справа етнокультурної самоідентифікації українців. До 46 томів львівського «Етнографічного збірника», 22 томів «Матеріалів до українсько-руської етнології» прилягають фольклорні матеріали «Записок Наукового товариства ім. Т. Шевченка» і збірників його філологічної секції, публікації в «Пам'ятках українсько-руської мови і літератури». «Галицько-руські народні пісні з мелодіями» (Львів, 1902), «Українські пісні з нотами» (Одеса, 1900, 1902), «Вік» (третомна антологія української літератури. Київ, 1900—1902), «Сборник материалов по малорусскому фольклору» (Чернігів, 1902), «Малороссийские народные песни, собранные в 1878—1905 гг.» (Катеринослав, 1906) репрезентують музично-фольклорний репертуар народу, зібраний подвижницькою працею В. Гнатюка, О. Роздольського, Ф. Колесси, С. Людкевича, А. Конощенка, О. Малинки. Леся Українка і К. Квітка уклали двотомник «Мелодії українських народних дум» (1910, 1913); побачили світ «История запорожских казаков» (1892—1897) Д. Яворницького, п'ятитомна «Гуцульщина» (Львів, 1899—1908) В. Шухевича, численні розвідки в фахових та літературних часописах.

Це була лише частина того культурно-історичного надбання, на якому зводилося професійне мистецтво українського народу: музичне (М. Лисенко, Л. Вахнянин, К. Стеценко, Я. Степовий, М. Леонтович, С. Людкевич, Д. Січинський, Ф. Колесса); хорове (хор М. Лисенка та П. Демуцького, музичне товариство «Боян» у Львові, аналогічні товариства в Коломиї, Перемишлі, Станіславі); театральне — від театру корифеїв до організованого в 1907 р. М. Садовським першого стаціонарного театру в Києві і «Молодого театру» (1916) під керівництвом Л. Курбаса.

Славне голосами С. Крушельницької, О. Мишуги, акторськими талантами цілих театральних колективів українське мистецтво не могло повністю віддати себе народу. Відомим співакам легше було прославитися на європейській сцені, навіть в Америці та Африці (як С. Крушельницька), ніж на українській. Адміністративні заборони спонукали театральні трупи до гастрольних виїздів за межі України.

Український професійний театр, що постав з театрального аматорства, тепер стимулював нову хвилю аматорської твор-

чості. В Катеринославі, в клубі харківських металістів, на станції Лозова, на шахтах Лисичанська і Юзівки, на Єлисаветградському заводі бр. Р. і Т. Ельворті, на Криворіжжі, в селах Мануйлівка, Іржавець, повітових містах, нарешті, на київському «Арсеналі» та в робітничих районах Києва (Шулявка, Деміївка, Лук'янівка) працювали аматорські театральні колективи, компенсуючи дефіцит професійного театру. Останній не міг ставити, приміром, у 1906 р. п'єсу М. Горького «На дні», заборонену цензурою, ні в Одесі чи Єлисаветграді, ні в Лубнах чи Конотопі.

Кількісно-якісні потенції української культури і їх реалізація в масах, соціалізація творчих здобутків часто виявлялися величинами неспівмірними.

Аби пробитися до свідомості ширших народних мас з демократичними ідеями, аби синхронізувати умонастрої трудящого люду промислових центрів і сільської периферії, потрібні були не тільки значні зусилля і досить організоване їх застосування. Багато важила також системна повнота культурного процесу, здатного до самокомпенсаційного функціонування: коли підривається одна ланка системи, активізуються інші. Значними компенсаційними можливостями володіла преса, особливо — той «дощ брошур» (М. Рубакін), котрий найчастіше досягав ґрунту. Цим «дощем» листівок, гектографованих видань, «тонких» журналів, переважно сатиричних, дешевої «народної книжки», «декламаторів» доносилися в маси народна пісня, робітничий фольклор, політична сатира, портретні зображення діячів культури.

Сила й ефективність культурного процесу залежить і від адекватної рефлексії діячів культури над власним образом, від осмислення і презентації масовому адресату власного «соціального портрета» людей культури. На відміну від акторів, котрі персонально поставали перед публікою, письменники та композитори мали значно меншу можливість безпосереднього контакту.

Великою заслугою цеху українських живописців та скульпторів було створення портретів діячів культури. В контекст історичного, батального, жанрового, пейзажного живопису «вписувалися» створені І. Трушем, видатним митцем і художнім критиком, портрети І. Франка і В. Стефаніка (1897), М. Лисенка і Лесі Українки (1900); галерея портретних робіт Ф. Красицького — Лесі Українки (1904), Т. Шевченка (1906, 1910), І. Франка (1907, 1914); скульптурні роботи М. Парашука — портрети В. Стефаніка, С. Людкевича (1906), Т. Шевченка (1912), І. Франка і М. Лисенка (1913); виконане Ф. Балавенським бронзове погруддя М. Кропивницького на його могилі в Харкові, численні скульптурні портрети; встановлені в Полтаві роботи Л. Позена — пам'ятники І. Котляревському та М. Гоголю. Ці зображення реалізувалися не тільки в монумент-

тальних формах і експонувались на виставках, але й репродукувалися в різнотипних виданнях.

Ідейно-естетична ситуація в українській культурі на межі століть найвиразніше означилася, безумовно, в мистецтвах словесних, найперше — в літературній творчості. Гнітюча «влада землі», індивідуалізація людини під розтлінним впливом капіталу, похмурий, аж натуралістичний колорит картин народного життя були в кінці минулого століття зумовлені як об'єктивними явищами дійсності (голод 1892—1893 років; російсько-японська війна 1904 р.), так і суворою, почасти полемічно гіперболізованою реакцією на підсолоджені образи високоморального селянина народницької літератури, на «співучу» душу українця, котрий не знає класового розбрату.

Капіталізм агресивний і душенищівний; він, як писав з приводу своєї повісті «Лихо давне й сьогочасне» Панас Мирний (в листі від 23 лютого 1902 р.), «змушує людей забувати про гурт, думати тільки про себе, а декого і йти проти свого ж таки брата». Література — візьмімо хоча б «Землю» О. Кобилянської — давала цій думці багато виразних підтверджень, зведених до узагальнення на життєвих явищах, як підтверджувала й більш ранню думку П. Грабовського з статті «Дещо до свідомості громадської» (1894) про цілосвітнє неблагополуччя, про безперспективність емігрантства — отих нових і нових «бузьків» (за назвою твору Т. Бордуляка, (1896), чи Іванів Бразилійців (його ж однойменне оповідання, 1899).

І хоча О. Маковей висловлював здивування, однак нічого дивного, по суті, й не було в тому, що серед молодих письменників мало не всі — «то менші або більші песимісти. Змальовані ними селяни, хоч, буває, і не злі люди, то вже такі нещасні з причини своєї темноти і варварських обставин, що тільки сядь та плач, коли се на що придасться. Як же ж то інакше читалися колись романтично-етнографічні образки з життя селян, писані перед десятками років! А тепер і в російській, і в австрійській Україні, коли заговорить молодший письменник про наших селян — довись, куди й дівся чар сільського життя, який так довго бачив, наприклад, Куліш, поки йому «потомки гайдамаків» не спалили хутора. Нема вже й Федьковича, що позолочував гуцульське життя — осталися молоді письменники, неоромантики, і ті заспівали такої, що аж на сум збирає!»<sup>1</sup>.

Митці неоромантичного прямування добачали підстави для песимізму не тільки в селянському, але й в інтелігентському середовищі, навіть поміж революціонізованих осіб. Героїня поезії Лесі Українки «Мати-невільниця» (1895) разом з її

співбесідницею чують весняні ноти міста,— але «вони лунали не для нас, Бо не було весни у нашім серці»; його заповнили «Тюремні вісті: той сидить в неволі, Недавно взятий, той в тюрмі збожеволів, А той недавно вийшов, але хворий Душею й тілом, він же був забраний Якраз в розцвіті мрій, надій і праці». Мати самої героїні померла в темниці. Спроба оповідачки внести розраду словами: «Ба, що робити? Не журиться, друже! Хоч, може, ми і не побачим воли, Але дитинка ся побачить, певне!» — викликала «шпарку» відповідь: «Мовчїть, нехай воно сього не чує!» Бо сама вона — «Від матері покійної се чула» і — «повірила в свою щасливу долю. І вірила, аж поки не зросла... Тепер моїй дитині се говорять... Іди, іди, моє маленьке, грайся!» Дитина знов до забавок вернулась, Товаришка взяла шиття, я книжку, Розмова наша більше не велася...»

Перебуваючи біографічно і духовно в одному з найзначніших культурних осередків свого часу, де широко дебатовалася соціально-політична і морально-філософська проблематика українського життя, Леся Українка стала одним із найзначніших генераторів культурно-історичного фонду актуальних знаків ментальності. Традиційний для українського менталітету символ матері відкрився їй в історично ускладненому вигляді — в духовній драмі зневіри. Колізія «Матері-невільниця» сюжетно вичерпана, однак сфект обриву розмови залишає відчуття незавершеності роздуму, невичерпаності духовної напруги. Мотив обірваності вислову в цей час надзвичайно характерний для поетики Лесі Українки. В кінцівці «Грішниця» фінал розмови — це тільки пролог наступної духовної роботи в «душі» черниці. Поезія «Ворогам» формою твору — монолог без початку й кінця — зводить фрагмент вислову в своєрідний жанрутвір — «уривок». Знак «нескінчена розмова...» ставить Леся і в кінцівці «Ангела помсти». В сукупності цих знаків знаходить вираження загальнокультурна атмосфера інтенсивної і напруженої діалогічності, якої сягнула українська ментальність уже на підході до межі століть, переймаючись європейським досвідом секулярного мислення.

Звичайно, підсумки та футурологічні сподівання не були змістовооднорідними, психоемоційно гомогенними в соціально відмінних середовищах: пан, фабрикант, орендар загадували своє, землероб, найманий робітник — своє. Міщанин, почитуючи окультний журнал «Менталізм», охоче прилучався до окультної «культури» з крутінням тарілочок і викликанням духів, а яка-небудь незаміжня земська вчителька (як у «Лялечці» М. Коцюбинського) прикипала серцем до ординарного «о. Василя»... Дужчі порухи інтелекту проривалися до самокритичних рефлексій — і тоді герой-письменник «Цвіту яблуні» (1902) М. Коцюбинського жахався свого роздвоєння, в якому

<sup>1</sup> Літературно-науковий вісник. 1900. Т. XI, № 8. С. 90. (Далі — ЛНВ).

той «другий, що сидить у мені», жадібно всотував «картину смерті на світанні життя». Одкровення було болісно-драматичним, а тим часом в українську ментальність входила культура прозирання загальнолюдських властивостей духу. Сюжетно маргінальна героїня «Ангела помсти» (1896) Лесі Українки соціально ангажована: вона «В тиранах бачила тиранів цілий вік, Але й в тирані їй з'явився чоловік, Як над убитим крикнула коханка...» Так і українській культурі духовному зору українських митців-мислителів став «з'являтися чоловік» не тільки в своїй соціально-ідеологічній обтяженості, але й у здатності споглядання і виборювання загальнолюдських цінностей.

Такі прозирання та прориви в ідейно-філософську проблематику засвідчували внутрішню інтелектуальну розвиненість культурного організму. Цей організм виявляв здатність добудувати систему культури до необхідної повноти, до того ж зводить цю повну систему з власних ресурсів, на власній основі, власними силами. На початку століття в системі української культури означилися практично всі структурно-функціональні ланки — від традиційних народних промыслів, музичного і поетичного фольклору до літератури, опери, архітектури. Стан функціонування культури характеризується в цей час значним ентузіазмом, особливо в справі освіти, видання та поширення «народної книжки», аматорства театрального, хорового, музичного. Певне місце посідає в культуротворенні й інститут меценатства (приміром, родина Терещенків). У системі культури складається і природничонаукова ланка, до чого значних зусиль докладає Наукове товариство ім. Т. Шевченка.

Така система вже здатна до самобалансування, самонастроєння, автокомпенсації. Природно, що в українській культурі посилюється внутрішня диференційованість, а водночас — змістовний внутрішній діалог. Мистецькі утворення різних напрямів виявляють спроможність поставати на авансцені культурного життя теоретично маніфестованими, як, приміром, «Молода Муза» (1906); вирізняти своє ідейно-естетичне обличчя і включатися в творчий діалог всередині національної культури і з культурними системами інших народів, скажімо, з польською (найперше з такою її ланкою, як «Молода Польща»).

Розвинена культурна атмосфера дозволяє повніше реалізуватися й окремій творчій індивідуальності, котра з певних причин не змогла розгорнутися в рамках обраного напрямку. Так, «молодомузівець» Б. Лепкий в камерній атмосфері свого гуртка сягнув відчуття обмеженості творчо-психологічних інтенцій, якими сам він оснастився на межі століть. Авторський герой «Спогаду» разом зі своїм однодумцем-супутником, осягнувши духовним зором пройдений шлях, «зрозуміли, що крізь

поле сіре, Крізь непроглядні безконечні мряки В незнану путь прийдешь нам мовчки йти». Перспектива мовчазного прямування в часі для поета неприйнятна. А здолати її стало можливим шляхом зміни «супутників», виходом в атмосферу ширшого ідейного життя. Поет вийшов з зони «чистої» лірики з її інтроспекціонізмом, здобув нових однодумців в особах героїв циклу «Для ідеї» (1911) — Шевченка, Шашкевича, його батька... Осягнувши «мрію», модель духовно-подвижницького життя за для «ідеї», його ліричний герой висловив долебудівне значення демократичних умонастроїв і орієнтирів. Прикметно, що до тої галереї портретів діячів культури, що її створили в цей час живописці, Б. Лепкий додав галерею портретів поетичних, котрі поставали слідом за Франковим І. Вишенським або ж «Одержимою» Лесі Українки, в духовному сенсі «автопортретною».

Не будучи з відомих причин домінуючою, українська культура початку ХХ століття вже здатна була приваблювати інтелігенцію, так би мовити, магнетизувати своїми питомими морально-ідеологічними якостями, привертати увагу своєю лектурою. Маємо нагоду споглянути той духопростір, до якого тяглася, який формувала собі молода культурна людина на початку століття навіть тоді, коли це було порівняно складно здійснити. Десь зовсім недалеко від щойно згаданого Б. Лепкого, а саме — у Варшаві, перебував юний Олексій Плющ, тоді — студент, а невдовзі письменник, чийому таланту не випало розкритися вповні, — вже в 1907 р. його життя обірвалося. Але на початку століття він всотував у себе всі духовні цінності, виявляючи певні — і немалі — вимоги до культурної і духовної поживи. Ось як описує його ранні роки, культурну атмосферу цих літ його батько в 1908 р.: «Одірваний від своєї вітчизни, Олексій Львович жив згадками про неї. І почуття любові до рідного краю зростало в ньому разом з розвоєм духовних сил. На 12-ому році він починає вести на українській мові щоденник, в якому першорядне місце займають вражіння і спомини про батьківщину.

З 14-ти год, будучи учнем 5-го класу, починає систематично вивчати українську мову. Джерела, якими він користувався для вивчення мови, літератури, етнографії і побуту рідного народу, були твори найкращих українських письменників і поетів: Шевченка, Котляревського, Куліша, Мордовця, Бантиша-Каменського, Карпенка-Карого, Кропивницького, Грушевського, Франка, Чернявського, Грінченка, Кримського і багато інших.

З журналів сучасних передплачував: «Киевскую Старину», «Л.-Н. Вісник», пізніше: «Вільну Україну», «Нову Громаду», «Україну» і щоденну часопись «Рада». Крім того, в 1904 році

Олексій Львович придбав збірник «Вік», в трьох частинах, і чимало збірників та альманахів.

Практично він навчався мови від народу, серед якого завжди жив на вакаціях, а також буваючи раз у раз в театрі, коли до Варшави приїздили українські трупи.

Олексій Львович дуже любив рідний театр і на виставах знайомився не тільки з незвичайно багатомовною мовою свого народу, але й з його побутом. В 16 год він був добре знайомий з Тобілевичем, Саксаганським, Садовським, Заньковецькою і другими визначними артистами української трупи<sup>1</sup>.

Наведений фрагмент життєпису молодого культурної людини, в даному випадку — письменника, показовий тим, що засвідчує живе життя, функціонування української культури, реальну потрібність її інституційних ланок — періодики, театру, літератури, етнопобутових елементів — для становлення особистості, для її ідейно-емоційної, культурно-психологічної наснаженості. Особа, об'єктивно орієнтована на свою етнокультурну ідентифікацію, на початку століття, як бачимо, вже могла навіть у певному відриві від свого національно-культурного середовища знайти засоби задоволення своїх духовних потреб, віднайти те «повітря культури», яким їй органічно дихати.

В цьому нарисі немає можливості ширше простежити функціонування системи української культури початку століття в її внутрішньорегулятивних пульсаціях, колізіях та зіткненнях між підсистемами різного рівня політичної ангажованості, ідейно-естетичного спрямування, різної теоретико-рефлексійної оснащеності та розвиненості. Так само не ставиться й завдання показати поведінку системи української культури в різних історико-політичних контекстах, що їх утворювала дійсність. Тому зауважимо лише, що еволюційний шлях становлення культури України в кінці XIX — на початку XX ст. не був історично забезпеченим від переривів, деформацій і нерівномірностей ні зовнішньополітично, ні внутрішнім ладом суспільного життя.

Досить нагадати, що українська культура творилася в умовах геополітичної розірваності єдиного етнокультурного організму народу. Окрім того, в різних частинах народ спізнавав відмінні історико-психологічні впливи, що спричинялися до культивування різного психоемоційного складу характерів, перед народним організмом постійно залишалася проблема об'єднання, відновлення його цілісності. А оскільки і в сфері політики, як говорив Брентано, і в сфері науки (однієї з ланок

<sup>1</sup> Плющ Л. Олексій Плющ: Життєпис // Плющ О. Сповідь. К., 1991. С. 49—50.

системи культури) жодне об'єднання неможливе без війни, загроза катаклізмів постійно чигала на цей розмежований організм — народ і його культуру. Ця загроза, перемножена на соціально-революційні процеси, драматизувала культурно-еволюційний поступ ще задовго до того, як природний історичний часоплин перетнули соціополітичні струси — перша російська революція, пореволюційна реакція, перша світова війна, друга революція і війна громадянська.

Якщо узагальнено уявити рух історичного часу впродовж перших двох десятиліть, то виразити це узагальнення міг би допомогти образ дзвонів з «Таврії» О. Гончара: в 1906 р. вони були на сполох над Поліссям, у 1914-му, з приходом світової війни, — над таврійським степом... А луна розносилася тоді й тоді по всій Україні, зливаючись з свистками парових машин, гудками військових кораблів на Чорному морі. А в ширшому семантичному полі з цими дзвонами, свистками, гудками перегукувалися — більш чи менш ефективно — й інші джерела соціального нурту — «Дзвін», «Свисток», «Гудок»... а якщо вийти за межі буквальних лексичних відповідників, то й інші видання, здатні на правдивий резонанс.

Але в найбільший резонанс приходили душі творчих суб'єктів. Вони мусили реагувати не лише на революційні піднесення та воєнні обставини, однаково мобілізуючі за своїм остаточним ефектом, але й на пореволюційні реакції та спади в умонастроях. Бо зі спадом піднесення не наставало повернення «нормальних» для еволюційного розвитку умов. Навпаки: культурне життя України зазнавало нових утисків, нових репресивних акцій.

Творчо-психологічна проєкція цих суспільних «смуг», що їх реальна історія клала на культурний процес, виражається в тому, що становлення атмосфери культурного діалогу, діалогізованого стану суспільної свідомості загалом примусово одмінювалося героїко-закличними монологіями — покличами «до зброї», до внутрішньої мобілізації духу, а в часи реакції та депресій — до вірності ідеалам, збереження внутрішньої цілісності і цілеспрямованості суспільно активної особи.

Ніколи в історії України суспільній людині не доводилося одмінювати слово — засіб духовного обміну — словом-зброєю так часто, як впродовж цих двох десятиліть нового століття. В добу, сповнену соціального руху й голосу мас, людська індивідуальність, суб'єкт творчості ризикують потонути в гаморі, залишитися непоміченими й не почутими. Етноописове малювання фарбою, звуком, словом перестає досягати мети: воно мало говорить про суб'єктивність вбраної в ті чи ті шати особи, видається декоративним, книжним, зужитим. «Література — то є афішовання, то є комедіанство», — писав в одному з листів до О. Кобилянської



В. Стефанік.. Соціально спричинений, як і раніше, біль свого героя В. Стефанік виявляв тепер барвами експресіоніста. У стані розпуки, неконтрольованого говоріння його герої промовляють уголос, не маючи співбесідника, волають «у світ». Цей їхній глас у світ має своїм графічним адекватом аркуш «Голос» норвезького художника-експресіоніста Е. Мунка, сучасника В. Стефаніка. Німецька експресіоністка К. Кольвіц потрапляє на сторінки сатиричного журналу «Свисток» зі своїм офортом «Похід» (із серії «Повстання ткачів»). Експресивні барви стають необхідним засобом поетики, задля експресії видається можливим переплавити навіть здобутки романтизму чи натуралізму, бо, зауважав В. Стефанік у листі до О. Гаморак, «як романтизм Байрона є інший від романтизму Якобсона, так натуралізм будучий буде інший від золівського».

Своїм способом визволяючись від попередньої описової художності, М. Коцюбинський виявляв значимість суб'єкта ресурсами імпресіоністичного письма, часом — як у новелі «Що записано в книгу життя» — зближуючись тематично і поетично з В. Стефаніком.

Ліризм Лесі Українки, виразність її суб'єкта виявляються і в посиленних переживаннях злетів та піднесень життєвого тону климатолоабільної особи («Мелодії»), переживаннях, які вже експресивніші в порівнянні з поезією її попередників. Однак вона робить нові кроки до посилення виразності. В «Невільничих піснях» ліричному суб'єкту являється «гість непевний» («Ангел помсти»), з яким доводиться стати до ідейного поєдинку. Ліризм, який І. Франко вважав «доменою» таланту Лесі Українки, здобувався нової сили на шляхах драматизму і філософічності. А при цьому й у зовнішньому світі соціального буття вона виявляла зростаючу значимість раніше особливо й не зауважуваних реалій, скажімо, «досвітніх огнів» у домах робочого люду. Ці «огні» були іншим виявом згуртованої доби: вони загорялися в знак того, що на зміну ідейному поєдинку надходить пора «твердої криці». Якщо згадати ще й смуги буття, коли від зневіри навіть «розмова... не велася», то діапазон суспільно-психологічних станів, котрі змінювали один одного з надзвичайною частотою, буде означено досить повно. В цьому діапазоні, в цій атмосфері швидких і досить глибоких змін і реалізувалося культурне життя України початку ХХ ст., вироблялися нові знаки ментальності.

Розвиненість культурної системи засвідчується увагою до неї ззовні, від інших культур, котрі є для неї її питомим середовищем. Поряд із спорадичними проявами такої уваги, які в нові часи були завжди, тепер, на початку ХХ ст., можна констатувати прояви уваги іншої якості — сталої теоретичної рецепції,

творчого діалогу. Такої якості увага досить систематично стала виявлятися, зокрема, з боку одного з етнокультурно і історично найближчих сусідів — білорусів. Цей народ давню увагу до окремих явищ української культури (творчості Котляревського, Шевченка) суттєво доповнив позитивами критичного сприйняття фольклору, етнографічних, літературних здобутків. У цій справі особливо виразна постать М. Богдановича. За спогадами його батька, Максим «досить ґрунтовно знав польську літературу, але ще краще знав українську: в цій літературі він знав не тільки видатних, а й другорядних поетів». При знанні біля десятка мов М. Богданович віддавав великі пріоритети мові Шевченка і культурі українського народу. Рецепція культури в його працях зведена на поважному теоретичному підмурівку, що робить честь і об'єкту сприйняття.

М. Богданович розгледів, як у поезії Т. Шевченка «ідею національного блиску і величі українського народу змінює ідея необхідності його соціально-політичного розкріпачення». Здається, так могли сказати й у часи Т. Шевченка. Однак якщо справедливо, що сказане двома різними особами одне й те ж не є тим самим, то не менш справедливо, що різний зміст мають однакові слова, проголошені в різні часи. Нині, на межі століть, думка М. Богдановича звучить, безумовно, гостріше: вона падає в семантичне поле, котре творить їй могутній резонанс. Саме звучання цих слів про українського поета в устах білоруса вже є резонанс. Резонанс міжнародний.

Явища резонансу утворюються внаслідок ідейно-емоційного суголосся між типотворами минулого і актуальним культурним контекстом. У творчості М. Богдановича особливого резонансу надавалося історико-етнокультурним здобуткам української самосвідомості (нариси «Українське козацтво», «Червона Русь. Австрійські українці», «Галицька Русь», «Угорська Русь», «Образ Галичини в художній літературі»), цілісному образу Т. Шевченка як поета народного, резонатора «усіх струн української національної душі», здатного на органічне поєднання соціально-історичного і загальнолюдського сприйняття дійсності, вміння «підійти до життя українського села як просто до людського життя». Така повномірність національної самосвідомості була актуальною для культур обох народів, що й приводило в резонанс взаємні здобутки.

Рік 1917-й, з лютевими і жовтневими подіями в Росії, з утворенням Центральної Ради в Україні у березні і Української Народної Республіки — в листопаді (Київ), проголошенням України республікою Рад — у грудні (Харків), став в історії розвитку української культури роком наочного вияву її

внутрішньої неоднорідності, строкатості — аж до споларизованості — ідейних орієнтацій і настроїв у різних культурних загонах, ланках і осередках.

Російська революційна соціал-демократія впродовж 1917—1920 років, здійснюючи суспільно-політичні перетворення, виявила себе спадкоємицею імперського мислення, внаслідок чого Україна здобула статус, фактично рівнозначний культурній автономії в «єдиному і неподільному» геопросторі Російської Федерації. Війна і революційні події не стали для України часом об'єднання українського народу. Єдиний етнокультурний організм нації залишився геополітично розірваним.

Наступна історіографія сучасності запровадила ідеологему, згідно з якою початки нової фази культурного життя України пов'язувалися з трьома-п'ятьма роками революційного перевороту. Утвердження цієї ідеологеми мало свої цілі і наслідки. Родовід новітнього культурного життя України було запропоновано вести не від еволюційного періоду рубежа століть, коли культура набула своєї системної повноти і розвиненості, а від часу, коли музи замовкають в екстремумі суспільно-політичних катаклізмів.

Певна річ, розвинена культура не зникла остаточно і в ці часи. Волею обставин найбільш мобільні інституціональні інфраструктури культури — преса, театр, фольклор — були підпорядковані революційній практиці і перенесені «на колеса». У світі, розколотому «на біле і червоне» (М. Рильський) класово-політичним двобоєм, про цілісність культури і її системну повномірність не могло бути й мови: кожна з сторін-антагоністів піднесла на свої гасла тільки «лозунгові» імперативи і підперла їх багнетами.

Поезія революційного п'ятиріччя — а кожен поет Революції мислив себе «мобілізованим і призваним» (В. Маяковський) — самореалізувалася під знаком мобілізуючих принципів революційної практики. Свідомість мистецтва, котре звичайно взаємодіє з усіма «суміжними рядами» (Ю. Тинянов) — суспільним побутом, психологією, ідеологією, — в ці роки запліднювалася передусім революційно-політичною практикою мас, її ідеологеми були фактором домінантним і воістину мобілізуючим.

Ідеологеми класово-політичного антагонізму визначають візуальний ряд образотворчого мистецтва — плакат, карикатуру, гротескно-силуетне зображення людини. Мобільна п'еса-агітка, гостроконфліктна чи батальна сцена з трагедії, самодіяльний шарж займають авансцену на кону похідного театру. Героїчна пісня, марш заступають у воєнному побуті ідейно-емоційну поліфонію, жанрове розмаїття пісенного репертуару мирного життя.

Концепцію людини в революційній поезії конститує апофеоз героя-світоперетворювача, героїко-романтична ідея внутрішньо «готової», завершеної в своєму розвитку особи. Культурно-гіперболізована діяча («Ударом зрушив комунар Бетонно-світлові підпори...» — В. Еллан), людини з «представницькою» психікою колективіста (М. Семенко: «я то є всі»; П. Тичина: «Я — дужий народ, я молодий!»). У 1917—1920 рр. слово поета вже не побивається над тим, щоб стати «гартованою зброєю», набути якостей «криці» тривалою вольовою роботою духу. Тепер «крицеві» властивості від слова переходять у дух і вираз обличчя лідерів, командирів, атаманів. Крицева воля, гранітна постать, сталевий погляд, залізне (несентиментальне) серце «фактурно» описують владну суть особи-ролі, покликаної «Ширше ступати до мети З міццю, що скелі лама» (В. Чумак) — така «матеріальна» подоба мислиться поетичним адекватом дійсного внутрішнього змісту людини революції.

Художня картина світу в тогочасній поезії, її хронотопи також визначаються ідеологічно-оптимістичним глобалізмом радикального червоного світоперетворення: «Розносить буря весвітній пожар. Хитаються будови, корчиться світ. Там, де пройшли, вже немає хмар, І сходять червоні зорі над сутінками віт» (М. Семенко); «Вгору!... Щоб мигтіли зіроньки між рук!» (В. Чумак); «Будем, як буряний розмах! Будем зафарбим пурпурно В громах — червоних розломах» (В. Еллан). Майбутнє прозирається в таких же гіперболізованих масштабах: «Комуна — це місто, як море, як гори, Таке біле і таке широке» (М. Йогансен); «...світ новий — він буде наш!» (П. Тичина).

«Нові ковали краси» (В. Кобилянський) — це своєрідна формула революційно-оптимістичної ментальності, якою відрефлексовано історично характерне розуміння ролі митця і мистецтва, зчеплення орудно-фахового і умоглядно-естетичного начал в образності, а водночас вловлено і культурогенне самопочуття масового суб'єкта творчості в контексті часу.

Напередодні революційних років українська культура зазнала великих втрат, залишившись без М. Коцюбинського, Лесі Українки, Івана Франка... Нитка спадкоємності в культурному процесі витоншилася, але не обірвалася. Продовжували жити і творити майстри старшої генерації: Панас Мирний, В. Стефаник, О. Кобилянська, В. Винниченко, С. Васильченко, А. Кримський, плеяда акторів і режисерів, живописців, скульпторів, композиторів; у нову добу входили молодші — П. Тичина, М. Рильський, Д. Загул, В. Кобилянський, котрі почали творчість ще до революції.

Художня культура, як і наука, потребувала інституціоналізації. Зусиллями В. Вернадського було закладено основи

об'єднання вчених — Всеукраїнської Академії наук, спочатку організованої у відділи та бібліотеку, а пізніше — в інститути.

Мистецькі інституції формувалися складніше. Тут основними центрами тяжіння були літературні альманахи, збірники, журнали. Трибуною співців «загальнонародської краси», якими вважали себе українські символісти, стали «Літературно-критичний альманах» (1918), а потім — «Музагет» (1919). Один по одному вийшли альманахи молодих письменників — «Гроно», «Жовтень», «Вир революції», «Червоний вінок».

Політична практика «диктатури пролетаріату» творила атмосферу, ідеологічно сприятливу для форсування «пролеткультури», адепти якої, як застерігав один з авторів «Гроно» в 1920 р., «запролеткультять прапор революції». Пролеткультівські ідеологеми відкидали ідею спадкоємності, постулювали, що нова культура має звестися на голому місці зусиллями одних лише індустріальних робітників. У статті В. Елланського «До проблеми пролетарської культури» (1919) ці позиції пролеткультівських теоретиків опротестовувалися думкою, що «проблема своєрідного, окремого пролетарського мистецтва під час революції з переходом всієї влади, а значить, і проводу в культуробудівництві до рук пролетаріату, стала перед нами у весь зріст». Творча полеміка шкіл і течій у мистецтві, твердив автор, вирішиться часом. Час, його потреби впливатимуть і на форми творчості.

Спектр поглядів на мистецтво, діапазон полеміки розгортався зусиллями літераторів різних поколінь і поглядів — від тих, хто керувався плідною ідеєю історизму (як О. Білецький, В. Елланський, М. Доленго, М. Зеров, Ю. Меженко), до нетерплячих сновлювачів з табору символістів та футуристів (як М. Семенко, Г. Шкурупій, В. Поліщук). Плідним було вже усвідомлення потреби «знайти, бодай хоч наблизитись до того істинного шляху у мистецтві, який би відповідав духовній структурі нашої доби великих соціальних заворушень» (Гроно. 1920. С. 3). Розмаїття суджень творилося і більш традиційними, «академічними» виданнями, такими як «Книгар» (1917—1920), швидко поновлений «Літературно-науковий вісник» (1917—1919), «Шлях» (1917—1918), і виданнями з інноваційним наголосом — «Музагет», «Мистецтво». Перші плекали спадкоємність традицій, останні імпульсивно поривалися «вловлювати» швидкоплинний час. Характерна плакатність доби відбивалася навіть на обкладинках, як, приміром, на обкладинці до журналу «Мистецтво» (1920. № 1), виконаній Г. Нарбутом.

Однак твердити, що будь-яке з літературних видань революційних років було єдиноспрямованим, ідейно монолітним, не випадає. Не було такої однорідності і в інших мистецьких

загонах. Так, серед професури Академії мистецтв, утвореної в грудні 1917 р. в Києві, були М. Бурачек, М. Жук, В. Кричевський, А. Маневич, О. Мурашко, Г. Нарбут — митці різних шкіл. Майстерню монументального живопису згодом очолив М. Бойчук, художник, дуже чутливий до запитів часу. Пізніше, коли його стали таврувати в пресі за «ухили», дорікати за «живопис на фанері» (що



І. Падалка. «1919 р.» 1931 р.

його сам час «замовляв»), М. Бойчук на сторінках «Вечірнього Києва» (1929, 23 квіт.) нагадував: «Я ніколи не приховував своєї праці і демонстрував її в тих мистецьких творах, які виконувалися саме для мас і саме «на фанері», — я маю на увазі свою роботу для агіткомпаній 1919 р. Оформлення театру і вулиць до з'їзду Рад, розписи в Луцьких казармах, праця по прикрашанню м. Харкова до V Всеукраїнського з'їзду Рад, куди мене викликав Уряд УРСР в 1921 році. Праця на Всесоюзній сільськогосподарській виставці в 1923 р. в Москві. Так само я

брав участь своїми роботами на виставці Академії мистецтв в 1921 році. Нарешті, минулого літа я керував роботами по фресковому розпису і сам брав у ньому безпосередню участь у селянському санаторії ім. ВУЦВК в Одесі. Цей розпис має винятково масовий характер не тільки за місцем розташування (клуб), але й за формою — монументально-фресковий живопис».

Творчість самого М. Бойчука, його учнів («бойчукістів») В. Седяра, І. Падалки, С. Налепинської вже в революційні роки склала школу українських монументалістів з новим стилем образного мислення, новою кольоровою гамою, драматизмом зображення подій, філософським їх осмисленням, гострою динамікою образного втілення, новою пластикою ліній і композиційного вирішення.

Динамізм образного мислення, реалізований у монументальних працях М. Бойчука, складався не сам по собі, а у взаємодії з іншими мистецтвами і митцями, зокрема — з реформатором сцени Л. Курбасом. Ще в 1917 р. для постановки в «Молодому театрі» мелодрами Ю. Жулавського «Йола» М. Бойчук створив сценографічне рішення в стилі середньовіччя, звернувшись до досвіду європейської пластики, розширюючи тим самим палітру українського мистецького мислення. Л. Курбас писав тоді: «В літературі нашій, що досі найбільш ярко відбила громадянські настрої, ми бачимо після довгої епохи українофільства, романтичного козаколюбства і етнографізму, після «модернізму» на чистоті російських зразках — зворот великий, єдино правильний, єдино глибокий.

Се зворот прямо до Європи і прямо до себе»<sup>1</sup>.

Л. Курбас одним з перших побачив «свого роду *signum temporis*» (ознаку часу) в появі нової генерації акторів і в особливостях їхнього мислення: «Ся молодь(...) вже не вмє грать побутових п'єс... побутово. Се рішуче діти города, городської культури, яким село, передмістя вже чуже, яким для побутового репертуару треба особливої підготовки. Вони не перші на нашій сцені. По українських трупах є тут і там такі люди не з учорашнього дня. Як виростала наша література з вузьких рамок етнографічно-побутового характеру, так і репертуар для театру переміняв місце своєї дії, переміняв предмет художнього відтворювання від душ мужицьких до душ інтелігентських. (...) Карпенко-Карий, Кропивницький, Старицький дали нам такі цінності, які свою публіку матимуть завсігди.

А з другого боку — велике, слава богу!

Коли я дивився на сю молодь, я почував, що їм мало сього, що давала п'єса. Були моменти, коли хотілось крикнути: ах,

дайте їм матеріал глибшого змісту, матеріал, ближчий їм по душі, в якому вони могли б проявляти вповні свою душу модерного інтелігентного актора»<sup>1</sup>.

Творчість Л. Курбаса революційних років культурологічно показова ще й тим, що він у цей бурхливий час глибоко обдумує проблему спадкоємності. Публікуючи 1918 р. свій переклад книжки В. Обюртена «Мистецтво вмирає», він у передньому «Слові перекладача» висловлює переконання, що «тривоги автора сьгоднішньої книжки принаймні передчасні і що їх можна вповні віднести тільки до факту загину «старого» мистецтва»<sup>2</sup>. Тут же він викладає погляд на логіку процесу мистецького розвитку:

«Я думаю, що в душі людства борються серце і розум за первенство. І що, як одному з них показується не по силі розв'язати велику тайну, яку творить і живить наша фантазія, у всяких обставинах і у всякому ладі,— то воно дає дорогу другому елементові, щоб знов у свій час зайняти його місце. На це виразно вказує постійне чергування позитивно-реалістичних напрямків з містично-романтичними. (...) Я вважаю, що поява такого, наприклад, Бергсона, у філософії, з його обороною метафізики і зворотом до інтуїції відноситься на ділі іменно до останніх літ перелому двох великих епохових стилів, які ми тепер переживаємо. І думаю, що чистому розумові цим ще раз сказано: не по силах тобі самому»<sup>3</sup>.

Вловивши піднесеність емоційності в історико-психологічному змісті доби, Л. Курбас вважає, що творчо-психологічним адекватом її вираження в театрі є посилення експресивності акторської гри. Цим самим він відмежовується від традиції «побутового театру» з його міметичним психологізмом, зате розвиває ті експресіоністичні складники виразності, що їх в найближчій ретроспективі внесли в художнє мислення письменники, зокрема В. Стефаник, Леся Українка з її філософічною експресією загальнолюдських цінностей і значимості відповідних категорій, а також живописці, графіки, сценографи. Лексичне гніздо понять, зосереджених довкола «експресії», в цей час у Л. Курбаса надзвичайно репрезентативне і виводить на широкий — далеко за межі національного — контекст.

Так, у статті «Нова німецька драма» (1919) він зауважує, що поняття експресіонізму «трактуються в Німеччині ширше, ніж у нас. Воно об'єднує там, крім справжніх експресіоністів, також певне крило футуристів та екстраактивістів. В Маяковський, наприклад, на мою думку, «типичний» експресіоніст у

<sup>1</sup> Там само. С. 194.

<sup>2</sup> Там само. С. 341.

<sup>3</sup> Курбас Л. Березіль. С. 340.

<sup>1</sup> Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 195.

німецькій класифікації, не зважаючи на його футуристичну програму.

Більш правдоподібно, що експресіонізм є в Німеччині також загальною об'єднуючою назвою однієї, щоправда, волі та найбільш різнорідних не раз принципів та техніки, якою була колись назва «імпресіонізм» у Франції».

Під експресіоністичні (футуристичні, символістські) категорії, що ними Л. Курбас концептуалізує стиль театрального мистецтва революційних років, вочевидь підлягає і чимале коло нової поезії, і не тільки в обсязі 1917—1920 рр., а й дещо пізніших — П. Тичина, М. Бажан, Д. Загул, М. Семенко, В. Поліщук... З-поміж живописців та сценографів сюди «вписуються» найперше М. Бойчук та плеяда «бойчукістів».

Емоційні, пафосно-пристрасні основи «експресивної» атмосфери культурного життя і самопочувань людини революційної доби, вловлювані Л. Курбасом, виводять його на сміливі историко-типологічні зближення: «Сучасність у своїх мистецьких тенденціях ближче до середньовіччя, аніж до гуманістичних останніх віків. Коли сучасність зображує, вона навіть прямо нагадує зовнішню середньовіччя (експресіоністи в малярстві, нова драматургія) і навіть театр конструктивістів», — зауважує він у «конспекті лекції для неофітів» — статті «Психологізм на сцені» (1923). Він виправдано вбачає суголосність сучасних йому мистецьких пошуків з пафосом мистецтва часів «*Sturm und Drang*».

Театрові, твердить Л. Курбас, аби бути сучасним, слід відмовитися від «цілковитого повторення природи» на сцені, від «зовнішньої імітації». У «Театральному листі» митець негаційно проакцентує архаїчний «плачливий патетизм, як пафос, фальшивий, не відчутий». Зужитість старих засобів робить їх недовірливими, невідчутними, неефективними. Категорія пафосу бачиться йому в іншому ідейно-естетичному наповненні: «Під пафосом ми розуміємо пристрасть, яка виростає з певної ідеї, себто одержимість ідеєю, — роз'яснює режисер мистецьке завдання в сучасній (1918) інсценізації трагедії Софокла «Цар Едіп». — Актори мусять опанувати майстерність пафосного звучання, зуміти передати трагічні душевні колізії». Мислячи «в реєстрах нового патетизму», Л. Курбас навіть віддав на певний час перевагу експресії акторської гри над літературною основою твору: «Можливо, що слів майже не буде...» Головне ж — «враження розбурханої стихії, сил, що прокинулись у глибинах нації, покоління, покликане до життя, сп'янілого молодістю і небувалою волею чину. Розмах мускулястої руки і початок відповіді на питання: наше, нове мистецтво...»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Курбас Л. Березіль. С. 218.

Культурно-мистецька атмосфера революційних літ передана в романі Докії Гуменної «Діти Чумацького шляху» (Кн. 4. Нью-Йорк. 1983), зведеному на свідченнях очевидця. На одному з диспутів оратор проголошує, що митці нового прямування вітають «нове монументальне мистецтво доби пролетаріату, що виходить, нарешті, з азбуки дрібнобуржуазного мистецтва на широкі площі для мас. Ми також проти гасла «мистецтво для мистецтва», воно повинно бути мистецтвом праці творчого колективу МИ...» Це характерне для тих часів розуміння мистецтва, типові настрої і поривання людей культури.

Обраний тут сюжет з особою Л. Курбаса в центрі дозволяє передати не тільки власне мистецьку напругу, але й атмосферу культурно-політичну, навіть побутову, в якій ці поривання здійснювалися.

У цій атмосфері Л. Курбас мусив писати не тільки «маніфести» («Молодий театр», 1917; «Маніфест Молодого театру до глядачів», 1918), не тільки «Думки і проекти» (1917) про необхідність «культивувати» поряд з професіональним — «селянський аматорський театр», у якому «не слід ставити спектаклів силами самих інтелігентів», а спільно з самими селянами... Крім цього, Л. Курбас мусив виголошувати й зовсім тривіальні «відозви» про відсутність коштів і меценатів, а що найбільш прикро — статті на зразок «Протесту Молодого театру» (1918), в якій оскаржується «вже друга реквізиція» майна і помешкання театру: «Реквізичійний квиток приніс офіцер від німецької комендатури, але реквізицію зроблено з «дозволу», чи навіть за пропозицією української комендатури, яка ще тільки 10-го цього місяця (вересня. — М. К.) видала нам посвідчення, що наше помешкання не належить реквізиції». Згадуючи акції реквізицій щодо інших установ і закликаючи спитати: «за ким черга?» — автор надає своєму протесту памфлетної гостроти і виправдано узагальненого звучання: «Ми бачимо в цій системі, похід. Як галич, насунули на Україну, на готовий хліб приятелі з півночі, як голодні круки літають над окровавленим тілом України і клюють, впиваються в очі, в серце. Сичать, як гади з кубел різних Протофісів, сунуть в міністерства, варту, комендатуру і точать, під'їдають дерево культури України, вулканічною лавою кидають розтоплене залізо на молоді паростки проявів нашого національного життя»<sup>1</sup>. В словах митця відбилася тривога не тільки за свій театр. І не тільки за театр як вид мистецтва. Автор протесту гостро зауважив об'єктивні чинники протидіяння українській культурі.

Підступи до «дерева культури України», які проглядалися в конкретно-історичних обставинах літа 1918 р., були націлені на

<sup>1</sup> Курбас Л. Березіль. С. 201, 202.

інфраструктуру, на підрич окремих інститутів, установ культури. Зауважена в цей час симптоматика репресалій мала економічний характер і в основному нагадувала акції, до яких вдавався царський уряд і його адміністративні органи після свобод, оголошених «октябрським» маніфестом.

Прояви репресивних акцій щодо тієї чи тієї конкретної установи, тим більше — здійснювані в обставинах воєнних, здається, можна було й не узагальнювати. Одначе чутливий розум — а Л. Курбас, безумовно, був саме таким — добачав уже в розрізненних економіко-інституційних акціях прояви «системи, походу». Вже наступного, 1919 р., у зверненні «До групи товариства «Молодий театр» він ніби мимохідь, разом з викладом принципів своєї фахової роботи знайшов за необхідне зауважити: «Я твердо переконаний, що коли нам не перешкоджають нові гарматно-політичні обставини, то ніяке правительтво (з виїмкою хіба чорносотенного) не дасть нам загинути»<sup>1</sup>. Відчуття загроженості для «дерева культури України» змінюватиме свою природу, симптоматику, масштаби, одначе й надалі воно залишиться в суспільно-психологічному змісті культурно-історичного процесу, прямо чи опосередковано позначаючись на духовності доби, духовному виробництві і обміні.

Попри все це історичний вихід із зони «гарматно-політичних обставин» (Л. Курбас) став початком фронтальної активізації культурного життя. Теза про позаполітичний статус неписьменної людини реалізувалася і самодіяльним наступом на безграмотність, і організовано — шляхом створення мережі лікнепів, вечірніх шкіл, робітфаків. Інституціоналізація професійно-технічної, середньої спеціальної та вищої освіти здійснювалася з настановою на прискорену підготовку кадрів для всіх ланок виробництва, науки і культури. Впродовж 20-х років у системі освіти відбувалися швидкі зміни — переходи від робітфаків та соціальних до інститутів народної освіти, університетів, вузів політехнічних.

Синхронно з відбудовою народного господарства, розгортанням електрифікаційних робіт, закладанням майбутніх велетнів індустрії розбудовується інфраструктура культури — бібліотеки, театри, вузи та технікуми культурно-гуманітарного профілю, радіомережа, кінопересувки. Таке характерне для цього часу явище, як хата-читальня, було так само свідченням просування культурного життя аж на досі богом і людьми забутої периферію. По далеких селах твориться і безрозсудне руйнування та «перепрофілювання» церков, історичних пам'яток поміщицького зодчества, а водночас постає новий культуропобут, відбувається, хай звільна, формування звички до «нових

слів», як у якого-небудь колоритного «члена прохосоюза» Македона Блина, героя однойменної новели О. Копиленка.

Із поновленням поліграфії в культурному просторі України підносяться традиційні культурні центри — Київ, Одеса, Донецьк, Катеринослав (пізніше Дніпропетровськ), а особливо Харків, який став столичним містом республіки. З 1921 р. починаючи, збагачується репертуар літературно-мистецької періодики та книговидавання. «Револуція знесла перепони до творчості, розвіяла трухляві намули, відкрила для людської творчості нові обрії», — констатовалося у вступі «Від редакції» в першому номері нового журналу «Шляхи мистецтва» (1921), ідейне прямування якого продовжили літературно-науковий щомісячник «Червоний шлях» (1923—1936) та альманах «Гарт» (1924).

Протягом 1922—1925 рр. організація періодики сягає системної повноти щодо задоволення потреб різнофахового та різновікового читача — робітника, селянина, кооператора, студентства, жіноцтва, юнацтва і дітвори. Літературно-мистецька періодика в зв'язку з браком коштів постає трудніше: після виходу одного числа «Плугу» (1922) аж у 1925 рр. поновлюється його видання — у формі щомісячника «Плужанин»; випуск «Червоного перця» (два номери 1922 р.) поновився лише в 1927 р.

Ілюстровані журнали «Всесвіт» (Харків, 1925—1934), «Глобус» (Київ, 1923—1935), як і інші часописи, експресивними малюнками, типово плакатними обкладинками утверджували знаки і символи революційно-пролетарської ментальності. На сторінках альманаху «Гарт» з'явилися портретні зображення П. Тичини, В. Сосюри, М. Йогансена, І. Дніпровського, В. Поліщука, виконані О. Довженком.

Маніфести, статуту, відозви різних літературних угруповань і спілок засвідчують бурхливе і неоднорідне життя письменників України. «Живчик літературного життя» (М. Доленго) швидко і енергійно пульсував, продукуючи сотні творів прози, поезії, драматургії, десятки літературно-критичних статей та бібліографічних оглядів і рецензій. Уявлення про «стиль епохи», естетичні засади літератури і мистецтва «доби переходової» (В. Сосюра) були надзвичайно розмаїтими. Тільки на сторінках «Шляхів мистецтва» в 1921—1923 рр. відстоювалися одна по одній теза про «конструктивізм як мистецтво переходової доби» (М. Йогансен), думка, що «всі права, всі дані на те, щоб стати одинокою формою виявлення Великого Господаря життя — Пролетаріату, має «психологічний імпресіонізм» (І. Кулик), твердження, що «на ґрунті пролетарської революції виріс революційний романтизм, який поступово переходить в неореалізм революційного змісту» (В. Поліщук).

Заявляючи у маніфестаційній статті «Березиль» (1923) про

творчі засади нового театру, Л. Курбас особливо наголошував на тому, що нове мистецтво перебуває і перебуватиме в пошуку, динаміці. «Березіль», — підкреслював він, — «не догма», а «процес». Вплив на глядача, художній ефект правитимуть новому театру за критерій плідності пошуків. «Всякі засоби, що втрапили гостроту впливу на глядача — застій і штамп, — суперечать рухові і роз'єднують з глядачем. Таким робом мистецтво театру «Березіль» — тільки метод для пропаганди, перш за все громадських і культурних устремлінь, мета яких — комуністична культура, а засіб вічно мінливий. «Березіль» не буде комуністичної культури на сьогодні. І не буде комуністичного театру на сьогодні. Хоч тих, хто займається такими забавками і метафізикою, з ними зв'язаною, приймає в своє коло, оскільки вони — процес»<sup>1</sup>.

У культурно-мистецькому житті перехідного періоду «Березиль» став справжньою творчо-психологічною лабораторією. У нарисі «Майстер: Спогад про Леся Курбаса» відомий психолог О. В. Запорожець згадує: «Л. Курбас збирав довкола себе невеликі групи, об'єднуючи людей, як сказали б тепер, «за інтересами»; ця діяльність була підготовкою до створення МОБ (Мистецького об'єднання «Березиль»). Об'єднання уявлялося Курбасу як певний універсальний Всеукраїнський театральний центр (на зразок крєгівської Всесвітньої академії мистецтв); звідси повинні були тягтися промені в провінції. Центр виробляє програму і методіку ведення театральної справи, дає взірці і т. д. Втім, Л. Курбас не був би самим собою, якби він цим обмежився. Всі наші семінари, заняття і диспути свідчили, що не організація театру була метою Л. Курбаса, а, швидше, організація суспільства в цілому; театр виступав тут лише інструментарієм, своєрідною проектною майстернею, що створює прообраз нового суспільства. Плани Л. Курбаса були, як завжди, грандіозні, всеохоплюючі і, певна річ, утопічні, але хіба могли ми, молоді і закохані в нього, не захопитися цими ідеями, не ринутися слідом за ним у невідоме?!»<sup>2</sup>

Не менш енергійно відстоював ідею розвитку в мистецьких шуканнях, мінливості форм культурного процесу, динамізму сучасної людини М. Хвильовий, митець, публіцист, організатор літературного життя України. «Нічого нема вічного — от наша діалектика»<sup>3</sup>, — полемічно наголошував він у памфлетному циклі «Камо грядеши» (1925), протиставляючи твердженням «про абсолютний реалізм» пролетарського мистецтва думку, що його розвиток «буде характеризуватись кількома періодами.

Періоди буде характеризувати той чи інший головний художній напрям. Пролетарське мистецтво пройде етапи: романтизму, реалізму і т. д.»<sup>1</sup>.

Ідейно-естетичний спектр літератури і мистецтва перехідних 20-х років укладався зусиллями кількох поколінь митців. Це різноманітло художню творчість, емоційно оснащувало різні



Фото кінця 20-х років.

Зліва направо: В. Петров, М. Рильський,  
Б. Якубський, П. Филипович.

покоління. Але в контексті транзитивного стану культури і неусталеності літературно-мистецького життя спричинялося до малопродуктивних конфронтацій, до механічного «сусідства» в читацькому репертуарі крайніх зразків примітивного, але претензійного учнівства з деструктивним формалізмом, не менш претензійним.

Стосунки кількох поколінь митців, по-різному ідейно орієнтованих угруповань літераторів з сучасністю були нерівними, не організованими. В той час, коли «панфутуристи» забігали наперед, М. Рильський тільки вирушав у дорогу до «сучасності», яка на повний голос «заговорила» з його поезій

<sup>1</sup> Курбас Л. Березиль. С. 229,230.

<sup>2</sup> Запорожець А. Избр. психологические труды: В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 27.

<sup>3</sup> Хвильовий М. Твори: У 2 т. К., 1991. Т. 2. С. 436.

<sup>1</sup> Там само. С. 419.

десь аж під кінець 20-х років. Звільна наближалися до ритмів сьогодення й інші його побратими по цеху «неокласиків». Приміром, М. Драй-Хмара в 1922 р. заявляв: «Вітер, вітер з хмарних кубків... Став ковчег посеред гір, і, як Ной, я жду голубки: хочу вийти на простір!» Але й через три роки у нього ще зберігся майбутній час для оновленого — в унісон з дійсністю — співу: «Дивлюся й слухаю: прозоро співає струмій битія, і віриться, що скоро-скоро так само заспіваю я».

Ліричне сприйняття «доби переходової» було назагал драматичним.

Герой В. Сосюри висловлював любов до свого часу — «За смутний вид, за злами, за огні — За рух юрби і за огненне слово, За владне «так» і непокірне «ні». Поет, що «до міста прийшов оспівати комун індустрію», про це ж місто 20-х років мусив сказати: «Там контрасти мене роздирають».

Справжнім першопрохідником «доби переходової» був П. Тичина, чия поема-цикл «Живем комуну» датована вже 1920 р. Зіставляючи поетику його київських «Ронделів» (1919) і харківського циклу 1923 р., Л. М. Новиченко в монографії «Поезія і революція» зауважив, що при всій пружності революційних поезій «харківські вірші все ж не тільки багатші конкретними реаліями, але й складніші за своєю, так би мовити, «психологічною компоновкою»: якщо в кожному із «Ронделів» ми бачимо тільки одну емоційну ноту, один настрій, проведений через увесь вірш, то в циклі «Харків» поет приходиться до остаточних висновків лише після зіткнення різноманітних вражень, настроїв, думок»<sup>1</sup>.

«Над твоєю весною такий іще вітер да тьма!» — говорив П. Тичина про «обличчя» тодішнього українського міста, прокладаючи художньому мисленню дорогу від одномотивного, одноколірного відтворення дійсності до поліфонії, багатобарвності. А головне — до діалектичного бачення живих противенств буття, до знання «всіх його мотивів», як згодом скаже Д. Загул в «Мотивах» (1927). З цими роздираючими контрастами, різновекторними за своїм ідейно-емоційним змістом мотивами свят, буднів, непівського «базару» поетично зіткнулися і Є. Плужник (у ліриці «Днів» та поемі «Галілей», 1925), і М. Бажан (у творах 1927—1928 рр., зокрема — в поемі «Розмова сердець»), і Д. Фальківський («Обрії», 1927)...

З історико-психологічного часопростору 20-х років стало можливим ідейно-естетично глибше осмислити саму революційну дійсність, художньо показати семантику антиномій революційного двобою: життя — смерть, свобода — рабство, свій

(друг) — чужий (ворог), честь — зрада... Звідси, з «доби переходової», роки революційної світозміни постали добою не тільки історичних звитяг, але й глибокого трагізму.

Людина революційних літ стала розпізнаватися як феномен з чималими психоемоційними втратами, з витісненими, загнаними вглиб природними проявами свого ества, з пригніченою стихією роздумів і почувань. «Ось один похилився. Я знаю: ти



М. Хвильовий, С. Пилипенко, Ц. Галтний,  
М. Чарот (сидять зліва направо; стоять  
зліва направо) Г. Епик, А. Вєсьолий,  
М. Христовий (крайній ліворуч).  
Всесоюзна конференція пролетарських  
письменників.

мариш Про дітей і про жінку якусь. Полюби ж, полюби, товаришу, В барабані сім мідних куль!» — говорить в «Пісні бійця» (1925) М. Бажана про ту фазу революційних боїв, коли боець уже забігав думкою в мирне, співприродне людині життя, коли «пісня» маршова поновлювалася в його серці вже тільки під певною мотиваційно-вольовою принукою: «Бійцям не можна спати на варті... Ви месники есте За братів розтерзаних, Згвалтованих сестер».

Одним із перших, хто розгледів психологічну «тайну» в людях революції, був автор «Кота у чоботях» (1921) М. Хвильовий. Зовні непрезентабельна військова кухарка Гапка Жу-

<sup>1</sup> Новиченко Л. Поезія і революція. К., 1979. С. 330.



чок, пішовши з бійцями, зросла на «паходного Леніна». Але за цими її змінами — не тільки могутня життєва енергія трудящої людини, а й страшна трагедія вбитого материнства; тривалим психологічним спостереженням, доведеним до сповідальної розмови, автор пробивається до «тайни», яку глибоко заховало серце його героїні: її дитину повішено на ліхтарі.

Романтикою вітаїзму (від *vita* — життя) іменував своє мистецтво цих років М. Хвильовий, виявляючи нові й нові прояви проблематичності переходової доби, мистецтво якої, за його ж слухним зауваженням, не може утворювати «єдиного художнього моноліту».

Розмаїтим, як ніколи раніше, постає об'єкт мистецтва: село пробуджене, як у А. Головка, і «мишачі нори» (П. Панч), місто «атракціонів» і «мюзик-холів» (М. Бажан) і місто морально-психологічних конфліктів (О. Копиленко, роман «Визволення»), революція героїчних пісень, «червоної зими» (В. Сосюра) і численних трагедій (Є. Плужник)... Людина в акціях світобудування (М. Терещенко, В. Мисик, М. Бажан) — і людина з «розколотим» внутрішнім світом (як у «Я (Романтиці)» М. Хвильового) чи в філософському пошуку «твердих доріг»... Мистецтво 20-30-х років росте з різних культурних і соціально-психологічних коренів, воно — «сума — нового споглядання, нового світовідчування, нових складних вібрацій» (М. Хвильовий).

Часто навіть біографічна особливість набуває ідейно-значимого резонансу в художньому мисленні поета. «Ненавиджу плоскі порядки», — згукує герой Д. Загула, буковинця, котрий волею долі здобув «другу батьківщину» в степових містах. У голодні непівські роки його герой чує, як «під грудьми нявкає котик», спізнає спад життєвого тону, як сам Д. Загул разом з багатьма іншими поетами — «спад ліризму». Але не хоче виставляти своє особисте світовідчування на авансцену, заганяючи сумні мотиви в кінець своїх книжок: це, так би мовити, надто особисте, малозначне, елегійне. Але ось його думка звертається до краю свого дитинства, котрий тепер опинився за кордоном — і автор переходить на вже зужиті для людини наддніпрянської маршові ритми, на заклики, на наказові форми: драма розмежованої України живе, нуртує його свідомість...

І це був справді один із значних мотивів для 20-30-х років. За порубіжним Прутом він орієнтував погляд людей «на Схід». Цим жили В. Бобинський і А. Крушельницький, редактори тижневика «Світло» (1925—1928) і журналу «Нові шляхи» (1929—1932), творці журналів «Митуса» і «Наша правда», «Освіта» і «Критика»... Сказати про себе «Ми зачаровані на Схід» слідом за О. Гаврилюком могли б з певною на те внутрішньою підставою десятки старших і молодших діячів культури в

західноукраїнських землях, ба навіть у далекій Америці, де активно працював М. Тарновський, а деякий час — М. Ірчан.

Сталися показові зміни: якщо на межі століть галицькі видання відкривали свої шпальти для письменників з Наддніпрянщини, то в 20-30-ті роки східноукраїнська преса широко публікує галицьких та буковинських авторів. А в Харкові створюється письменницька спілка «Західна Україна» з однойменним журналом, яку після повернення з Америки очолює М. Ірчан. Імена Я. Галана, С. Тудора, П. Козланюка, Я. Кондри, О. Гаврилюка, В. Бобинського, Катерини Гриневичевої, Мирослави Сопілки розмаїто репрезентують літературно-мистецькі пошуки західноукраїнських авторів. Українці Закарпаття в нелегких політичних умовах 20-х років відкривають в Ужгороді перший професійний театр, видають альманахи, журнали, газети, книги. А водночас відстоюють українські етнокультурні прікорні карпаторусинів і плекають надію на возз'єднання українських земель.

Нота геополітичної розмежованості продовжувала звучати в духовному часопросторі України 20-30-х років. Але не менш значимою для культурного життя була й проблема національної ідентичності народу. В культурній політиці розгорталася практика «українізації», котра найперше означала реалізацію питомого права народу на свою мову, до чого докладали значних зусиль такі діячі, як М. Скрипник, В. Затонський. Освіта і книговидавництво стали основними каналами практичного здійснення цього права. У літературно-мистецькому житті, поряд з розгортанням мережі театрів та системи видавництва української книжки і періодики українською мовою, ідея «українізації» постала гостріше, оскільки стосувалася впливу на робітництво — клас наскільки революційний, настільки й русифікований. Коли в середовищі українських митців пролунали заклики «за американізацію» (Л. Курбас), до орієнтації на «психологічну Європу» (М. Хвильовий), пролеткультівська ідеологія вгледіла в них непомірні претензії української культури в справі формування власних ідейно-естетичних пріоритетів. Погляди української інтелігенції на національне питання і шляхи українського мистецтва, що їх чи не найгостріше висловлював М. Хвильовий, відрізнялися від ідеологем «державної партії» (так її іменував простодушний обиватель, герой новели М. Хвильового «Заулок», 1923). Особа М. Хвильового стала дратівливою, а його ім'я — прозивним. Уже в 1926 р.

<sup>1</sup> Див.: Книга и книжное дело в Украинской ССР: Сб. док. и материалов. 1917—1941. К., 1985; Теорія та історія радянської книги на Україні: Зб. наук. праць. К., 1983; Социальная роль книги: Сб. науч. тр. К., 1987.

в листі «Тов. Кагановичу та іншим членам ПБ ЦК КП(б)У» Сталін виклав оцінку-присуд: «...вимоги Хвильового про «негайну дерусифікацію пролетаріату» на Україні, його думка про те, що «від російської літератури, від її стилю українська поезія повинна тікати якнайшвидше», його заява про те, що «ідеї пролетаріату нам відомі і без московського мистецтва», його захоплення якоюсь месіанською роллю української «молодої» інтелігенції, його смішна і немарксистська спроба відірвати культуру від політики — все це й багато подібного в устах українського комуніста звучить тепер (не може не звучати!) більш ніж дивно. В той час як західноєвропейські пролетарі та їх комуністичні партії повні симпатій до «Москви», до цієї цитаделі міжнародного революційного руху і ленінізму, в той час як західноєвропейські пролетарі з захопленням дивляться на прапор, що майорить у Москві, український комуніст Хвильовий не має сказати на користь «Москви» нічого іншого, крім як закликати українських діячів тікати від «Москви» «якнайшвидше»... Шумський (тоді нарком освіти в українському уряді.— М. К.) не розуміє, що оволодіти новим рухом на Україні за українську культуру можна лише борючись з крайностями Хвильового в рядах комуністів. Шумський не розуміє, що тільки в боротьбі з такими крайностями можна перетворити ростущу українську культуру і українську громадськість в культуру і громадськість радянську<sup>1</sup>.

Проблему української культури було тим самим знову політизовано. Замість розвитку питомих якостей національної культури пропонувалося перетворення її у владний інструмент радянської форми організації соціуму. Замість прирощення культуротворчих ресурсів народу шляхом піднесення потенцій українського робітництва мислилося недоречним «негайне» оснащення українського робітника основним засобом розвитку його ментальності — мовою. Проводилася думка, що становлення української культури цілком здійснене й без участі «молодої» української інтелігенції, як і без ідейних запитів українського народу взагалі. Симптоматика окремих господарсько-адміністративних ревізій, що її свого часу оскаржував Л. Курбас, була у сфері культури одмінена тепер «походом» на рівні політико-ідеологічному, організаційно централізованому. Реально проглянула перспектива ідеологічної уніфікації мистецької творчості, всієї культурної практики.

Придатним до вжитку знову виявився жупел «українського буржуазного націоналізму», взятий на заміну жупелу сепара-

тизму. Класовий компонент у цій формулі — «буржуазний» (варіант: дрібнобуржуазний) — став важити особливо багато: національно-культурні претензії було «зручніше» лімітувати шляхом класово-психологічних кваліфікацій.

Тим часом культурно-мистецьке життя України розгорталося в усьому його розмаїтті — етнонаціональному, інституційному, ідейно-творчому. За участю М. Скрипника вдосконалювався правопис, В. Чубар енергійно клопотався про насичення технічною книжкою всіх галузей господарської практики, формувалася національний (не тільки український, але й російський, єврейський) театр... Вже на середину 20-х років у літературі склалося вражаюче багатоголосся поетів — від панфутуристів і «комсомольських» до «неокласиків», поетів «Ланки» і МАРСу... Проза «селянська» і «робітничка» збагачувалася ще й «фахівцями» з наукової фантастики, мистецьки відкривала українському читачеві простори американські і далекосхідні. Проблематика української драматургії надавала сценічному мистецтву барви гротескові і філософсько-іронічні, героїко-патетичні, побутово-психологічні і сатиричні.

Мало не вибуховий ефект справив вихід на арену культури українського кінематографу з постаттю О. Довженка на чолі, з його «Звенигород», «Арсеналом», «Землею». А хіба не був феноменальним злет українського народного розпису, так історико-символічно увінчаний уже в повоєнні роки двома варіантами «Царя-колоса» Катерини Білокур?!

Водночас у культурно-мистецькому житті дедалі відчутніше проявлялися симптоми ідеологічної уніфікації творчості. Культурна політика «державної партії» виявляла її функціонування як високоорганізованої системи. Доказом цього в сфері культури стала синхронізована практика на різних рівнях: водночас було здійснено організаційну реінституціалізацію всіх творчо-мистецьких угруповань і їхніх органів у централізовані спілки письменників, художників, композиторів і «впроваджено» основний (по суті, єдиний) метод творчості — метод соціалістичного реалізму. Успіх цих уніфікуючих політико-ідеологічних акцій забезпечувався випереджальними репресіями, внаслідок чого з рядів творчої української інтелігенції «вибули» вже в кінці 20-х — на початку 30-х років десятки, а далі й сотні діячів культури в повному розквіті творчих сил.

Система державних дій — організаційних, ідеологічно-пропагандистських, пенітенціарних — сягнула бажаного ефекту: культурне життя з простору вільного духотворення виводилося на второвану колію культивування новітніх офіційних ідеологем, новітнього міфотворення. Духовне споглядання ідеалів заступалося зведенням ідолів — наочних репрезентантів могут-

<sup>1</sup> Сталін Й. Твори: У 13 т. К., 1949. Т. 8. С. 152—153.

ності і торжества пролетарських ідей, котрі, по суті, вже пролетарськими й не були.

Фактор рецепційної естетики став визначальним у мистецтві: оскільки найдужче вражає людину розмір об'єкта, заохочувалася гігантomanія в усіх її проявах — в архітектурі, скульптурі, спортивних парадах і демонстраціях, у літературі (епопея, роман), у кінематографі (історичні сюжети з документальними постатями в центрі)... Відомий 13-томник творів Й. В. Сталіна, аби створювати належне враження про значущість вкладу «батька народів», набирався на шпонах.

Загальна настанова на «грандіозність» сягала й провінційного культуротворення. Ось досить проникливий (і в згаданому відношенні показовий) аналіз двох варіантів розпису Катерини Білокур «Цар-кокос» (1947—1949), вписаних у культурно-мистецький контекст часу.

«Коли Катерина Білокур створювала другий варіант «Царя-кокоса», скрізь — в архітектурі, в живопису, в повсякденному житті (плакати, газети, кіножурнали, радіопередачі тощо) відбувалася ескалація помпезного, офіційного стилю подання та втілення «наших здобутків», «наших успіхів». У райцентрах серед кривих хаток, бур'янів та пасльонів будувалися незграбні, присадкуваті будинки «класичного» стилю з важкими цегляними чотиригранними колонами, оздоблені цементним орнаментом на антаблементах та між вікнами. Цей орнамент мав втілювати ідею загального добробуту — соняшникоподібні розетки, цементні плоди і квіти. Каучуководи рапортували про рекордні урожаї кок-сагізу, а за селами в полях трубочки стерні — як пробірки з крапельками крові на дні — тих босих дітей та матерів, що шукали залишені колоски. Урочисто, з оркестрами, з червоними трибунами та полум'яними промовами відбувалося закладення міфічних агромістечок. Серед поля зводилася арка, оздоблена червоними прапорцями, з великими портретами Мічуріна та Лисенка, який тримав колос гіллястої пшениці, а вгорі репрезентативний портрет генералісімуса-мовознавця. На ці торжества з-під соломи дивилися сільські хати очима святих мучениць.

В ті часи всюди писався та цитувався постулат Мічуріна, що закликав до вольового втручання людини в сфері природи, і як ілюстрація до нього, у школах, на вулицях, в клубах, кінотеатрах, бібліотеках був розвішений вже згаданий портрет-плакат Лисенка з колосом гіллястої пшениці. Цей важкий великий колос був втіленою неправдою — соціальною, державною та людською. Не виключено, що цій неправді були протиставлені легенькі, тоненькі, «дикі» колоски «Царя-кокоса» 1949 р. Протиставлені не навмисно, а скоріше інтуїтивно, в силу внутрішніх законів побудови художнього твору, законів худож-

ньої правди. Бо ж великий художник — не тільки співець краси і проголошувач істин, а й душа і совість народу, нації»<sup>1</sup>.

Мистецька правда в духовній атмосфері 30-40-х років пробивалася в культурний простір крізь цементні зарослі ампіричних соняшників, що видавалися за символи народного менталітету. Гіпертрофія життєподібних «реалій» у творах соціалістичного реалізму перебільшеними подробицями притлумлювала власне реалізм, в традиції якого завжди сильною якістю було критичне начало. Натомість форсувалися аспекти «соціалістичні» — ідеологічні, тенденційно-пропагандистські.

Нормативізм, дидактика, надмір словесних принук — симптоми «логократизації» суспільної свідомості — стали визначальними в культурному житті 30-40-х років. Ідея постійної зовнішньої загроженості, що склалася як вираження уроків історії, спричинялася до культивування дихотомії політичної свідомості: зовнішній світ в ідеологемах політиків поставав як джерело постійної опозиції. Цензурування всього «не радянського», «не соціалістичного» мало своїм наслідком витіснення з аналітико-мислительного процесу компаративно-критичних ресурсів, життєво необхідних для самооцінки і розвитку культури, суспільства в цілому. Такі критичні моделі «радянського» часопростору, перенасиченого «революційною» барвою, як, скажімо, створена І. Багряним у романі «Сад Гетсиманський» (1950), могли бути соціалізовані тільки за кордоном. Біографічний роман В. Сосюра залишався неопублікованим, роман О. Копиленка «Визволення» (1930) жодного разу не перевидавався, віршований роман-поема Т. Осьмачки «Поет» було ношено в пам'яті і записано на чужині тільки в 40-х роках... Духотворні потенції культури ждали свого вивільнення.

Середина 50-х років засвідчила, що вибита фізично і понівечена духовно українська культура зберегла на своєму стовбурі, позбавленому верховіть і крилатості, оті дорожочіні «сплячі бруньки», котрі хоч і добряче «приспані», а все ж марять пробудженням.

Серцевинний міф тоталітаризму, за всієї його владності, був усе-таки міфом ідеологічним, а не культурним. Культурна природа цього міфу типологічно споріднює уособлюючи його персону з усіх мастей победоносцевими, котрі в різні часи однаково зносилися на своїх «совиних крилах» над просторами імперії, а не виростали з менталітету народної культури. Будучи міфом персоніфікованим, він генетично залежав від запасу фізичної міці «персоні», а її ресурси не вічні і, як відомо, вичерпалися

<sup>1</sup> Найден О. Цар-кокос // Слово і час. 1990. № 12. С. 71.

1953 р., що мало свої неминучі наслідки в усьому культурному просторі країни і далеко за її межами.

Вже 1954 р. в Нью-Йорку видається історіософська та культурологічна праця М. Шлемкевича «Загублена українська людина». Невдовзі виходить збірник з проблем української ментальності «Українська душа», автори якого — Є. Онацький, О. Кульчицький, Б. Цимбалістий, М. Шлемкевич — з позицій емоційно-почуттєвого, «кордоцентричного» (В. Храмова) підходу намагаються досягнути найбільш сталих прикмет української вдачі та джерел збереження її ідентичності на історичних дорогах і роздоріжжях<sup>1</sup>.

Тим часом Україна, зруйнована війною, але геополітично об'єднана, здобувається на силі для самоусвідомлення свого єдиного (нарешті!) етнокультурного простору. Започатковується створення Української Радянської Енциклопедії, роботу над якою очолив поет-академік М. Бажан. Згодом за ініціативою і під орудою П. Тронька розгортається робота над 26-томною «Історією міст і сіл». Її підготовка сколихнула і активізувала широкі кола периферійних краєзнавців і піднесла значимість в суспільній свідомості поняття «малої вітчизни», інтересом до якого проняті в цей час багато нарисів, оповідань та повістей про «рідну сторону» (В. Земляк).

Чимале значення для духовної культури України має розгортання діяльності порівняно молодих науково-гуманітарних інституцій. Так, у Львові поновлюють роботу Інститут суспільних наук, Музей етнографії і народних промислів, Український поліграфічний інститут ім. І. Федорова. Розвиток академічної науки знаменується створенням наприкінці війни Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії, якому пізніше було присвоєно ім'я М. Рильського, першого його директора. В надрах Інституту формується задум і реалізується видання 6-томної «Історії українського мистецтва», згодом — багатотомний звід українського фольклору, працю над яким очолили О. Дей та І. Березовський. Розгортається лексикографічна робота над Словником української мови, Словником мови творів Шевченка, яку очолюють акад. І. Білодід та В. Русанівський.

З реабілітацією ряду вчених-шевченкознавців (Є. Кирилюка, Є. Шаблювського) активізуються шевченкознавчі студії в Інституті літератури, які в 70-ті роки увінчаються створенням енциклопедичного двотомника «Шевченківський словник». Здійснюється видання повного зібрання творів Т. Шевченка, багатотомні видання творів М. Коцюбинського, Лесі Українки, І. Франка.

<sup>1</sup> Див.: Шлемкевич М. Загублена українська людина. К., 1992; Українська душа. К., 1992.

В 60-ті роки суттєво збагачується образно-стильовий і жанрово-тематичний спектр поезії, прози, драматургії. До загону письменників-фронтовиків — О. Гончара, В. Земляка, П. Загребельного, Г. Тютюнника та багатьох інших — в кінці 50-х — на початку 60-х років приєднуються когорти літературної молоді. Узгодженими зусиллями видавництв «Радянський письменник» та «Молодь» видаються в типізованому оформленні книжки поетів 20-х років і синхронно поезії Б. Олійника, І. Драча, В. Коротича... В контексті 60-х утворюється змістовий перегук часів, який надає резонансу лірико-романтичним інтонаціям емоційно суголосних епох.

В менталітеті кінця 50-60-х років, незважаючи на панування офіційної фразеології, формуються ідеї і символи, котрими встановлюються дистантні зв'язки сучасності з бурхливим культурним життям 20-х років. Дописуючи новелу «Панорамна земля», якою завершується історична диалогія «Таврія» і «Перекоп», О. Гончар виводить в ній постать морального покруча, дивного родича героя Перекопу Оленчука — безіменного «племінника»; цей образ символізує дух 30-х років; «племінник» цей і його час осмислені як значимі з'яви, що ідеологічними вододілами зводилися на шляху еволюційного руху історії і культури, поставали завадою природній спадкоємності поколінь.

Мотив зв'язку часів, духовно-психологічної безперервності культурного буття народу в цей час набув неабиякої значимості. У поезії 60-х років було зауважено високу частоту звертань до баладних жанрів. І не тільки в поезії: баладні знаки лежать навіть на жанровому мисленні романістів — О. Гончара («Людина і зброя»), Л. Первомайського («Дикий мед»)... Де, здавалося б, часткове спостереження виявляється поважним при співвіднесенні з поезією 20-х років, у якій саме баладні жанроутвори найглибше виразили трагічний пафос утрат. Тепер активізація балади, жанру з могутньою фольклорно-поетичною традицією, була знову стимульована осмисленням найдраматичніших проявів народного життя. Досить вслухатися в «Баладу про ступу» І. Драча, в якій це нехитре знаряддя домашнього вжитку «гупає... на всю Європу», щоб відчутти не випадковість, семантичність не тільки зображуваних реалій, але й самого жанру. Замість численних «парсун» у літературу і мистецтво увійшли матері, тітки, дядьки-фронтовики — розгледжені поетами Сар'яни та Ван-Гоги «з порепаними ногами».

Герої поезії 60-х років виснажені «трудами і днями», зболілі всіма болями, а при всьому тому життестійкі, по-симоненківськи проняті високим розумінням морально-етичних меж вибору: все можна вибирати на світі, окрім матері і Батьківщини.

Рядки з «Лебедів материнства» В. Симоненка, цього «молодого витязя української поезії» (О. Гончар), стали народною

пісню. В ідейно-образному фонді українського менталітету постав образ нової Матері. Тонким відлунням чути всю культурно-поетичну традицію — зажурливу мрію матері про майбутнє сина з пізнього Шевченка, казково-легендарний квіт оповідок «про Ганнусю, шумильця, вінки» з «Пісні і праці» І. Франка, здолану тривогу звіри «Матері-невільниці» Лесі Українки, напутнє материнське «Та світи ж ти їм дорогу...» з Тичиноного «На майдані». Образний лад поезії В. Симоненка звівся в могутньому семантичному полі, з яким він глибинно споріднений. Поет промовляє: «Заглядає в шибу казка сивими очима, Материнська добра ласка в неї за плечима», — а чується суголосне малишківське: «Деся із темними ночами, з тихими речами Встала казка сивоброва в мене за плечима». Той внутрішній діалог, що його веде ліричний герой А. Малишка з «материзною» народного менталітету, і те долеборонне слово, що ним Симоненкова мати відводить «досаду» від синові коліски, — співприродні, культурно єдиногенезисні. М'якими, вибачливими інтонаціями знімає колізію між сучасним світовідчуттям і світом «старенької казки» А. Малишко, переповідаючи їй свою любов, забираючи її дух з собою в часи, коли вже й «мій вимпел на чужій планеті».

Інакше виявляє новизну материнського лику, оповитого казково-легендарним ореолом, В. Симоненко: його мати забирає слово і підносить з ним над усіма своїми історико-культурними попередницями у величному монолозі, в змісті якого інтимно-материнська інтонація жінки зливається в синкретично-нероздільну єдність з урочисто-хоральним голосом постаті символічної — самої Батьківщини, України. І якщо політично-ритуальна презентація держави здобуває своє знакове завершення в гімні державному, то розвинену національно-культурну самосвідомість народу презентує гімн народної душі, духу народу. Видається, що в поезії В. Симоненка ця нова історико-психологічна якість народного менталітету й була досягнена і висловлена. А що здійснилося це в культурно-психологічному просторі українського «шестидесятництва» і саме одним із «шестидесятників», одним з молодого «підліску», що звівся в цей час разом з розбудженими «сплячими бруньками» на стовбурі «дерева культури України» (Л. Курбас), то в цьому виявилася глибинна закономірність, логіка духовних естафет і діалектики культурного процесу.

Цей мікросюжет з царини культури не видається нам ні чисто персоналістичним, ні чисто літературоцентричним чи, ще вужче, постологічним. Він належить розлогому полю духовної культури в стані нурту і оновлення, хіба що знаходиться ближче до епіцентру цього нурту, до зони найбільш значимих символів ментальності

і має не тільки фактологічний, але й певний парадигматичний зміст — одного з взірців продуктивного культуротворення.

Власне кажучи, подібні сюжети, вужчі чи ширші, персональні чи колективні за об'єктом, можливі і наявні практично в кожній галузі, фаховій ділянці культури. Адже часто про досить масштабні процеси виразно сигналізує не кількість, а якість репрезентативного факту. Свого часу М. Хвильовий зауважив: «Ми, наприклад, одну Тичинівську «Бурю» або одну Йогансенову «Комуну» не проміняємо на всі вози віршів, що риплять до города по великому тракту. Ми, наприклад, одну щирю новелу не проміняємо на всі просвітянські лантухи оповідань<sup>1</sup>. Культурологічна обсервація 50-60-х років вигідно відрізняється тим, що тут репрезентативний твір, отой «один» вірш чи «одна щира новела» трапляються значно частіше. Поетична культура української літератури цього часу дуже висока. Тут поряд з «столичними» літераторами можна брати поетів «периферійних», скажімо, кіровоградця В. Базилевського чи одесита Б. Нечерду, дніпропетровця В. Коржа чи львів'янина М. Ільницького — і відчуття, як припадає сучасник до духовних «криниць». Тим більше, що, як завважив В. Базилевський, «провінційальні літератори — громоподібні, як вібратори»; відтак певні прояви культурної атмосфери часу у них можуть бути виражені й більш експресивно, не кажучи вже про атмосферу конкретного середовища і регіональну «печатку духа» на образному мисленні чи людському «типажі» слобожанця чи гуцула, буковинця чи степовика, поліщука чи причорноморця.

Що ж до загальніших прикмет духовно-історичної орієнтованості людини 60-х років у часовому континуумі, то чи не основним є назагал помітне бажання вести свій духовний родовід не від хронологічно найближчого періоду 30-х — початку 50-х років, а перекинути дистантні зв'язки з «класичними» періодами духовного розвитку, найпритягальніший з яких — роки двадцяті.

Звичайно, історико-типологічний перегук тих чи тих семантичних пріоритетів, подібних ідейно-естетичних знаків образного мислення не означає тавтологій чи простих переносів «прийому». Йдеться, швидше, про спосіб реагування на сформовані дотепер якості, про дієву одміну останніх.

Звернімося, приміром, до культури книги, мистецтва книжкової ілюстрації. З 30-х і до середини 50-х років у книжці запанувала манера дрібнодеталізованого малюнка, стилізація аналогів станкової картини, акварельні розмивки, назагал — сіротонова або кольорова вклейка з претензією на автономну від книги значимість. За нагромадженням надміру подробиць про-

<sup>1</sup> Хвильовий М. Твори. Т. 2. С. 421.

глядала недовіра реципієнтові (може, не стільки власне читачеві, скільки тому, котрий вирішує долю книги) як свідомо чи й неусвідомлена творчо-психологічна установка.

Реакція на засилля «тонової» манери сталася шляхом її одміни контрастними, більш експресивними рішеннями, в чому 60-ті роки знову ж перегукуються з 20-ми. На початку 60-х років виходить видання «Вершників» Ю. Яновського (побільшеного формату) з ліногравюрами І. Селіванова. Суперобкладинка в два, чорний і червоний, кольори силуетним малюнком нагадує рішення, застосовані А. Маренковим в українських виданнях 1928 р. двох книг — повісті О. Серафимовича «Залізний потік» і збірки Ю. Яновського «Рейд». Чорно-білі співвідношення в рисунках І. Селіванова до видання «Доли людини» (1958) мистецька критика знайшла дуже доречними і суголосними суворій правді оповідання М. Шолохова.

Виробляючи нову манеру ілюстрації, І. Селіванов не був самотнім. Створена ним у 1959 р. графічна сюїта до роману А. Головка «Бур'ян» вже опинилася в доброму сусідстві з ілюстраціями П. Якутовича до «Fata morgana», також контрастно-експресивними. В 1960 р. цей ряд в українській книжковій графіці поповнить С. Адамович ілюстраціями до «Землі» О. Кобилянської, де вже на обкладинці постане видо-вище орання волами, подане з такої висоти, що все — люди, воли, — здається, провалюється в ними ж самими утворену в землі безодню.)

Графічний ряд легко проникає в композицію сторінки тексту. Тепер можна часто побачити «вмонтовану» в текст мікродеталь — «залізну троянду» в робочих руках чи яку-небудь зламану гілочку красноталу, і вона «забринить» лірико-емоційним суголоссям з літературним твором. Так — довірливо до асоціаційних спромог читача — ілюстрували книгу графіки 20-х років. Натяк стає прийнятним і значимим, він — як сигнал довіри читачевій уяві, довіри, на яку закроювалося і в ширшій атмосфері часу. Видається, що й добрий тон відвертості, довірливого спілкування (аж до безоглядності) історико-психологічно співприродний з духовною атмосферою культурного життя 20-х років.

Між двома періодами, що видаються суголосними в культурно-історичному процесі України, пролягли — нагадаємо ще раз — не тільки чотири роки війни, але й культуроруйнівна та духовививча чвертьвікова смуга 30-40-х. Тож для «живого» зв'язку 60-х років з 20-ми в персональному складі діячів культури було не так уже й багато осіб, котрі могли б нервом і м'язом згадати ритми своєї молодості. У царині книжкової графіки, мистецтва книги — так само. Однак й тут, хай не прямо, така «жива» естафета витала в повітрі.

Навертав на думку про зв'язки часів, зокрема, М. Бажан —

свою «рецепційною естетикою», закріпленою, приміром, у його спогадах про В. Еллана-Блакитного: «Маленька сіра книжечка на сірому вбогому папері. Я її тримаю в руках, схвильовано вчитуюсь в рядки тих невеликих віршів, що мало не кожного з них вистачає на квадратик сторінки, — і крізь них, мов крізь строго вирізьблені амбразури, вриваються в мою свідомість великі вітри епохи, вітри, литі зі сталі й вогню. «Удари молота і серця». Василь Еллан. Чіткий, підтягнутий, стрункий, стриманий, як сотні тих молодих комісарів... отакий палаючий, захриплий, не дуже велемовний молодий комісар. І кожен з них... видався мені схожим на ту людину, що в удари її серця я вслухався, гортаючи квадратні сторінки маленької сірої книжки».

Видається, такий читач, як М. Бажан, навіть в якихось сторонніх, ніким не зауважуваних прикметах добачає сліди часу і точно ідентифікує їх в історико-культурному часопросторі. Сама можливість, сама потреба такого «інтерпретаційного» сприйняття документальних свідчень 20-х років видається історично характерною для культурної атмосфери 60-х. Це ніби відродився трепіт пам'яті про тодішнє сприйняття кожної книжкової новинки. Ніби висвітлилася на екрані духу давно набута культура мислити не тільки про книжку, а й книжкою, її цілістю, знаковістю кожної поліграфічної подробиці. Цю якість культурної людини, що духовно походить з 20-х років, здатність «мислити книгою» добре передав І. Драч у листі до 75-річного М. Бажана: «А здумайте самі — брався чоловік перекласти кількоро сонетів Мікеланджело, аж раптом зблисла ідея: а що, коли під одну обкладинку зібрати все найдовершеніше в світовій літературі про генія Відродження, об'єднати його з перекладами, все це перемешувати репродукціями. Так і з'явилась унікальна книжка у нашому видавництві «Мистецтво»<sup>1</sup>.

Либонь, саме ця «паличка» з духовної естафети згадалася пізніше І. Драчеві, коли він конструював свій власний «триптих» — книжку «Київський оберіг» (К., 1983), в якій «калейдоскоп» з віршів і прози «перемешовано» репродукціями картин Ю. Химича і мемуарними штрихами зі свідчень великих людей, котрим вдалося в різні часи побувати в Києві і писати про нього.

Власне, в ті ж 60-ті роки в українській науці поновлюється і книгознавча галузь, котра продуктивно розвивалася в 20-ті (існував УНІК — Український науковий інститут книгознавства, видавалися бібліографічні та книгознавчі часописи) і була «згорнута» в 30-ті. Книговидавнича практика відіграє винятково велику роль у формуванні ідейно-естетичного «виразу облич-

<sup>1</sup> Драч І. Духовний меч. К., 1983. С. 111.

чя» 60-х років, які без особливих застережень можна кваліфікувати як час поетичний.

Статистика книговидання художньої літератури українськими видавництвами<sup>1</sup> свідчить, що в 1960 р. кожна четверта-п'ята книжка була поетичною. За кількістю назв цього року поетична книжка перевершила видавничу квоту 1950 р. (265 проти 150) і більш ніж удвічі — показник 1935 р. (120). І це — при тому, що в цей час активізуються і проза, і книговидання художньої літератури в цілому: того ж 1960 р. воно складає майже половину (909 з 1889 назв), тоді як 1950 р. — лише 14 %.

Доба «шестидесятництва» стала в українській культурі часом духовної мобілізації поетичних (в тім числі і в ширшому значенні) сил. Поетична книга явила світові голоси молодих, активізувала попередні покоління; скажімо, А. Малишко в інтервалі 1960 — 1970 рр. видав 15 поетичних книжок, у яких його ліричний погляд апелював не тільки до своєї суб'єктивності, але й до духовно значимих для сучасного українського менталітету постатей О. Довженка, М. Рильського, Остапа Вишні, не кажучи про Т. Шевченка. (Прикметний той ідейно-емоційний тон, яким поет однаково інтимно вислуховує «серце моєї матері» і «золоте серце Максима» — Рильського, — не встановлюючи найменшої дистанції між селянкою і особою «високої» культури.) В культурний духовпростір 60-х років книжка кооптувала і зробила «присутніми» в ньому голоси Лесі Українки (десятитомне видання), Т. Шевченка (повне зібрання творів), «неокласиків» (М. Зерова, М. Драй-Хмари), поряд з реально сущим М. Рильським; Є Плужника, А. Копштейна, В. Кобилянського, В. Еллана-Блакитного.

Основним соціокультурним здобутком цієї доби є людина, причому людина певного типу — шевченківська людина. Її актуалізацію в духовному часопросторі ХХ ст. сконстатував і досить рельєфно окреслив М. Шлемкевич у вже згаданій праці 1954 р. Схарактеризувавши, окрім людини шевченківської, наявні в українському соціокультурному фонді ще два виразних типи людини — гоголівську і сквородинську, М. Шлемкевич наголосив щодо останніх, що «сучасна українська людина народилася не в їх середовищі: не із втечі в ситу вигоду, не із пристосування до чужих світів і не із втечі у власну душевну шляхетність. Вона народилася з пориву створити свій власний новий світ із власних джерел і власних сил. На прапорах тієї нової української людини виписане протилежне усім трьом попереднім гасло: — Боріться — поборете! Сучасна українська

людина — це шевченківська людина. Вона перейняла репрезентацію сучасного українства». «Візія свого світу з вільним і справедливим укладом опановує цю людину, — вказує автор на основну духовну прикмету і, далі, добу, що її увиразнила. — Ця людина, усвідомлена в собі в половині минулого сторіччя, йде вперед через перешкоди, іноді завороти старопоміщицького типу, сквородянського чи гоголівського, щоб на переломі сторіч, між 19-м і 20-м, досягти свого духовного оформлення, завершення»<sup>2</sup>.

Людина як культурний феномен, витвір і творець культури, її об'єкт і суб'єкт виявляє історико-психологічну характерність менталітету нації через посилення значимості певних форм суспільної свідомості, в одні часи — релігійної, в інші — наукової, політичної чи художньої. «В нашому випадку, — міркує М. Шлемкевич про «осередок світогляду» нової української людини, — просто насувається думка про те, що для шевченківської людини саме мистецтво і єсть тим осередком, бо ж великий поет-митець Тарас Шевченко дає навіть ім'я цій людині. Однак це була б помилка... Нове суспільство й нова людина, сперті на знання й справедливість, — це ідеал Шевченка й шевченківської людини. Осередком її світогляду є наука, — головною рушійною силою — розум»<sup>3</sup>.

Твердження автора чинне не тільки для часу його висловлення, а й для цілого століття. Рациональні засновки «наукового реалізму» І. Франка — не єдине тому підтвердження. Інтенсивний психологізм української літератури початку століття звернений до «сутінків свідомості» не задля того, щоб залишити ці «сутінки» під наміткою таємниці: письменники живляться тією ж науково-аналітичною, дослідницько-пояснювальною пристрастю, що й вчений-психоаналітик З. Фрейд, їхній сучасник. Всі його праці, від «Тлумачення снів» (1900) до «Невдоволеності культурою» (1930), спрямовані проти міщансько-ханжеської моралі, котрою природний потяг заганяється в підсвідомість; психоаналітик же, послуговуючись методом «вільного асоціювання», спонукає людину назвати свої тривоги, а отже, — усвідомити, розтаємничити їх і таким чином перебороти<sup>4</sup>. Висвітити приєрмер, з'ясувати мотиви вчинків, збагатити уявлення про ще не розпізнані детермінанти поведінки людини, про фактори її самопочувань — такий творчий стимул письменницького людинознавства у митців ХХ ст.

Не випадково в цей час почастишали факти медико-природничої

<sup>1</sup> Шлемкевич М. Загублена українська людина. С. 23.

<sup>2</sup> Там само. С. 22.

<sup>3</sup> Шлемкевич М. Загублена українська людина, С. 23.

<sup>4</sup> Див.: Цвейг С. Врачевание и психика: Месмер, Бекер-Эдди, Фрейд. М., 1992

<sup>1</sup> Докладніше про це див.: Кодак Н. Время. Произведение. Книга. К., 1987.

освіти письменників — М. Коцюбинського, А. Чехова, В. Стефаніка. І, як бачимо, саме ці письменники здобуваються на мистецькі вершини на межі століть. І то не тому, що зосереджуються на внутрішніх світах (чи, як пізніше скаже Ірина Вільде, — «світиках») своїх героїв, а саме навпаки — тому, що й внутрішній світ побачать у ширших суспільних зв'язках і залежностях. Тобто так, як мисляться вони наукою. Адже й Фрейдом у його науковому пошуку рухала, як він сам визнавався, «цікавість, спрямована... більше на сферу людських взаємин, ніж на об'єкти природи».

Культура нового століття, як це уявлялося кращим умам на віковій межі, закроювалася під знаком пріоритетів науки. Людина ХХ ст., писав В. Вернадський, майбутній перший президент української Академії наук, у статті «З історії ідей» (1912), саме в науці зустрічається «з новим фактором всесвітньої історії, новим явищем, якого дарма стали б шукати в минулому»<sup>1</sup>. Ще раніше в лекціях з історії наукового світогляду, прочитаних в Московському університеті 1902—1903 рр., вчений зазначав, що «довершені витвори науки — наукові істини — є безсумнівними, неминуче обов'язковими для всіх і кожного»<sup>2</sup>.

Однак культурі нового століття, а особливо — культурі українській, випало самоздійснюватися під пріоритетним впливом не стільки науки, скільки політики. Саме політична практика, зовнішні і внутрішні суспільно-політичні чинники задали життя народу, його культуротворенню свої далеко не оптимальні ритми, точніше — аритмію. Якщо природною нормою культурного самоздійснення суспільної людини вважати все-таки умови еволюційного розвитку, а не воєнно-революційну мобілізацію, боротьбу з голодом та розрухою, то в історичному континуумі століття народ України ледве чи мав хронологічно більше половини календарного часу. До того ж цей час нормальної еволюції ніколи не тривав хоч би з життя одного покоління.

Динаміка суспільно-психологічного процесу, з такими швидкими і радикальними змінами смуг тотальної мобілізованості мислями відносно демобілізованого, наближеного до еволюційної норми буття, позначилася (не могла не позначитися) на історичній поведінці культури як системи. У «організмі» української культури виробилася висока готовність до швидкої творчо-психологічної перебудови для самоздійснення в умовах суспільно-політичного екстремуму. Механізм такої перебудови — постійна психоідеологічна підтримка романтико-героїчної естетики і поезії, відносно мобільних жанрово-родових форм — поезії,

публіцистики, «малих» прозових жанрів. Відбиток лірико-поетичних, поемних, новелістичних модусів світосприйняття лежить в українській літературі і на переважній більшості творів «великої» прози, а опосередковано — і на жанроутворах драматургії, кінематографії України.

Творчий суб'єкт з героїко-романтичною естетикою звичайно формується в часи героїки і національної загрози і продуктивніше реалізується при освоєнні художніх об'єктів, генетично з такими часами пов'язаних («Вершники» Ю. Яновського, «Прапороносці» О. Гончара, «Арсенал», «Земля» О. Довженка). Цей тип творчості ґрунтується на психологізмі діяння, звершення, а не на дослідженні морально-психологічних колізій в їх тривалому внутрішньому розвитку. Митцєві такого типу творчості складніше перебудуватися на художнє досягнення еволюційних об'єктів, тому з виходом дійсності в зону відносно мирного розвитку, в зону еволюційно-побутової норми він тяжіє до пошуку співприродних йому об'єктів і локальностей з підвищеним драматизмом буття, з трагічними світовідчуттями особи.

Для культивування героїко-романтичної естетики нинішнє століття давало більше ніж досить об'єктивних суспільно-історичних підстав. Але політична практика, постійно вживлюючи в суспільну свідомість ідеологеми зовнішньої загрози, посилення класової боротьби, загострення пильності супроти «ворогів народу», форсування темпів прискореного розвитку народногосподарського потенціалу, психоідеологічно поширювала актуальність мобілізованого стану соціуму на періоди відносно мирного життя. Внаслідок цього «радянська людина» жила в неприродно збудженому стані довше, ніж того вимагали об'єктивні обставини. Суб'єктивно-ідеологічний фактор політики знижував значимість умов природно-еволюційного розвитку, значимість загальнолюдських цінностей у спектрі ціннісних уявлень людини. Фронт воєнний змінювався фронтом трудовим, мобілізація батальна — мобілізацією на героїчну працю, героїка класового двобою — героїкою боротьби з «внутрішнім ворогом»...

Механізмом ідеологічного впливу на духовно-мистецьке виробництво стали поняття класовості і партійності. Рідко хто з письменників виявляв здатність адекватно, як М. Хвильовий, уявляти мистецтво «архіспецифічною галуззю людської творчості», для якої «принцип безкласовості, безперечно, зрозуміліший, ніж для інших галузей творчої діяльності». Людинопізнавальний прогрес у мистецтві, твердив він, забезпечується приступними йому загальнолюдськими засновками: «приймаючи на увагу, що навіть у буржуазній художній творчості були елементи загальнолюдського визвольного прагнення,

<sup>1</sup> Вернадський В. Труды по всеобщей истории науки. М., 1988. С. 200.

<sup>2</sup> Там само. С. 71.



мистецтво взагалі — прогресивне явище<sup>1</sup>. Умовою прогресу мистецтва є беззастережне історико-психологічне пізнання людини свого часу: «Щоб творити справжнє бойове мистецтво, треба відчувати свою епоху, треба знати, на що вона хворіє»<sup>2</sup>. Ця настанова, будучи в основі своїй науково-аналітичною за духом, йшла врозріз із настановами ідеології політиків, котрі не припускалися сумніву щодо постульованої ними вишості «нової людини», щодо безпеченості її психіки від загальнолюдських потреб і тривоги.

Якими б «невдалими» чи малорезультативними не були спроби української романістики кінця 20-х — початку 30-х років у зондуванні морально-психологічного світу сучасника, в них виявлялася природна реакція мистецтва на історико-психологічні зміни в стані світу. Психологічний роман цих часів, будь то «Недуга» Є. Плужника, «Визволення» О. Копиленка чи який інший, мав об'єктивну предметність у самій дійсності. І тільки гіпертрофована ідеологізація могла побивати саму потребу художньо-дослідницького звернення до морально-психологічної проблематики життя.

Замість закликів до поглиблення аналітико-дослідницької уваги по-раппівськи орієнтована вульгарно-соціологічна критика спромоглася лише на боязливий присуд про «шкідливість» такої уваги. Власне, ця реакція по суті нічим не відрізнялася від реакції духовно враженого буржуазного суспільства початку століття на науково-психологічну душотерапію методом «вільного асоціювання». Схожість різночасових і нібито різнопредметних реакцій показова, вона була симптомом аналогічних психоідеологічних настанов, а саме — охоронницьких. Страх тоталітарної системи за свою долю перевів охоронницьку критику в політико-правову площину, спродукувавши судово-пенітенціарну практику, котра стала в дійсності своїй справжнім «походом», наступом на «дерево культури України».

Тільки в 60-ті роки, в час так званої відлиги в духовному виробництві, почала відроджуватися культура аналітико-психологічного роману, проблемно-філософської прози з увагою до моральних колізій сучасної людини («Дикий мед» Л. Первомайського, «Сестри Річинські» Ірини Вільде, «Вир» Г. Тютюнника, «Людина і зброя» та «Собор» О. Гончара).

Але вже під кінець 60-х років синусоїда політико-ідеологічного «захисту» просигналізувала активізацію охоронницьких настанов. І як 60-ті роки ідейно-естетично схожі з 20-ми, так кінець 60-х—70-ті роки стали виявляти свою схожість з 30-ми. В цей час справжнє самопочуття людини засвідчується

<sup>1</sup> Хвильовий М. Твори. Т. 2. С. 417.

<sup>2</sup> Там само. С. 421.

не романістикою, а поезією, «малими» жанрами прози, скажімо, — новелами О. Гончара, Гр. Тютюнника. Прочитаймо, приміром, «Срібний автобус», чи «Парсуну» Л. Первомайського, чи й все його знамените поетичне «чотирикнижжя» кінця 60—70-х років, — і відчемо сумовито-елегічну задуму, гіркоту іронічно-філософських медитацій про «відстань пізнання», з якої тільки й розкриваються духовні колізії сучасності.

А хіба культурологічно не показова історична аналогія з виникненням «шухлядної» або «самвидавської» літератури? В 20-ті роки М. Хвильовий написав памфлет «Україна чи Малоросія?» З аналогічно протиставним «чи» тепер було написано статтю І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?». Обидві праці виявилися неприйнятними для офіційної преси, обидві здобули неофіційне поширення і однаковий офіційний вердикт: «шкідливі». Видавничу долю багатьох і багатьох творів, з «Собору» О. Гончара і «Чотирьох бродів» М. Стельмаха починаючи, засвідчує, яким дієвим інструментом впливу на культурний процес виявився книговидавництво.

Навіть створена вченими-шевченківцями перша в тодішньому Союзі РСР шевченківська енциклопедія була офіційно перекваліфікована в Словник. І це при тому, що українськими вченими створено чимало значних енциклопедичних праць, серед яких — унікальна енциклопедія кібернетики, що Україна витворила не поодинокі постаті, а цілі школи — в електрозварюванні, металургії, механіці, тій же кібернетиці, а з наук суспільних — у філософії.

... Нині культура України переживає добу справжнього національного відродження, збирання духовних сил і духовних цінностей, розсіяних у просторі і часі. У сучасності, у культурному житті українського народу є вже нинішні, останніми роками позначені здобутки. Не будемо поспішати з застосуванням шкали цінностей для їх оцінки: час визначить ієрархічні залежності між ними. Не будемо забувати й про «гримаси» неадекватних підходів до різночасових здобутків. Слід усвідомити й те, що сучасна культура України, так вдало змодельована свого часу Л. Курбасом в образі «дерева», має глибокі корені й добрий ґрунт, але комерціалізація книговидавництва, освіти, театру творить вкрай несприятливу атмосферу для того, щоб на той ґрунт проливалися благодатні дощі, аби корені могли сягнути живодайних соків і піднести ними крону.

Вектор культурного процесу визначився. Його можна означити словами, що їх М. Жулинський виніс у назву своєї книжки, — «Із забуття — в безсмертя». Але сьогодні це вже лише одна з магістралей культуротворення: до відродження цінностей з дальшої і ближчої ретроспективи додаються духотворні зусилля, спрямовані на переоцінку цінностей, реконструкцію

історичних шляхів, пройдених українською культурою. А головне — починають пульсувати нові джерела духовності, самосвідомість народу розпочинає новий виток спіралевидного піднесення. «Книга днів», «Книга жертвоприносінь», «Книга свідчень»... В романі В. Дрозда «Листя землі» записано, либонь, лише поодинокі сторінки всіх цих «книг», як і інших, можливих і доречних при дотику до народного життя і його культури в усій грандіозності цих явищ.

Ритми культури — за умови повноти і розвиненості системи культури — відбивають, виявляють, доводять до символічної виразності ритми і аритмію епохи. Вірність дійсному ходу речей зобов'язує нас констатувати, що ХХ ст. для української культури було епохою аритмічною. Збурюючі фактори суспільної практики не дозволяють укластися в природно-еволюційний процес ні духовному пошуку, ні культурному життю й нині. Чорнобиль, Придністров'я, Крим... Становлення багатопартійної системи, цивілізація міжконфесійної напруги, декомерціалізація культури... Паперовий голод, деідеологізація суспільної свідомості, ієрархія смаків і цінностей... Різнопланові і різнопорядкові, всі ці названі й неназвані явища стають більш чи менш довготривалими, більш чи менш значимими факторами культури.

Але завжди першорядним фактором буде творча особистість — учений, митець, філософ, педагог. Під червоним коленкором багатьох дотеперішніх історій успішно зникали імена творчих осіб. Мистецтво «безлюдних» історій може процвітати навіть тоді, коли на сторінках вміщуються десятки портретів. Створення «історій культури» має свою культуру і свою історію цієї культури. У першій поетичній книжці Є. Плужника «Дні» (1926) було висловлено побоювання, що майбутні історики за «рядками холодних слів» (типу: «Війна і робітничий рух») можуть загубити основне в історії — «наш біль», ідейно-емоційну характерність життя людини в кожній суспільній добі, в кожному більшому чи меншому періоді цієї історії.

«Історія науки і її минулого, — писав В. Вернадський у статті «З історії ідей» (1912), — повинна критично укладатися кожним науковим поколінням і не тільки тому, що міняються запаси наших знань про минуле, відкриваються нові документи або віднаходяться нові прийоми реставрування того, що було. Ні! Необхідно знову науково перероблювати історію науки, знову історично виходити в минуле, тому що, завдяки розвитку сучасного знання, в минулому здобуває значення одне і втрачає інше. Кожне покоління наукових дослідників шукає і знаходить в історії науки відображення наукових течій свого часу. Рухаючись вперед, наука не тільки створює нове, але й неминує переосцінює старе, пережите».

Сказане вченим про історію науки стосується й інших ланок історії культури. Українська культура нині відкриває нову історичну перспективу. З сучасного стану України — держави незалежної, самостійної, геополітично єдиної — інакшою бачиться і ретроспектива її культурного життя. Не намагаючись враз осягнути цю ретроспективу, культурологія, історіософія культури України започатковує свій шлях — шлях критичного осмислення минулого, шлях становлення самосвідомості, свідомості власних основ культури, — духо - і людинотворення.



## СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- Антонович Д.* Українська культура. К., 1993.  
*Аполлонова люгня:* Київські поети XVI—XVIII ст. К., 1982.  
*Асеев Ю.* Мистецтво стародавнього Києва. К., 1969.  
*Асеев Ю.* Стили архитектуры Украины. К., 1989  
Византия, южные славяне и Древняя Русь: Искусство и культура. М., 1973.  
*Висоцький С.* Азбука з Софійського собору у Києві та деякі питання походження кирилиці // Мовознавство. 1974. № 4.  
*Висоцький С.* Средневековые надписи Софии Киевской. К., 1976.  
*Возняк М.* Історія української літератури. Львів, 1920.  
*Воропай О.* Звичаї нашого народу. Мюнхен, 1959. Ч. 1—2. К., 1991.  
*Грінченко М.* Історія української музики. К., 1922.  
*Грушевський М.* Культурно-національний рух на Україні в XV—XVI віці. К., 1919.  
*Дзюба І.* Україна і світ // Літературна панорама: 1990. К., 1991.  
*Драган М.* Українська декоративна різьба. К., 1970.  
*Драгоманов М.* Літературно-публіцистичні праці: У 2 т. К., 1970.  
*Жолтовський П.* Художнє життя на Україні в XVI—XVIII ст. К., 1983.  
*Жолтовський П.* Український живопис XVII—XVIII ст. К., 1978.  
*Жулинський М.* Из забуття — в безсмертя. К., 1990.  
*Залыгин С.* Экология и культура // Новый мир. 1992. № 9.  
*Запаско Я.* Мистецтво книги на Україні в XVI—XVIII ст. Львів, 1971.  
*Запаско Я.* Орнаментальне оформлення української рукописної книги. К., 1960.  
*Запаско Я.* Мистецька спадщина Івана Федорова. Львів, 1974.  
Історія української культури. Вінніпег, 1964.  
Історія українського мистецтва: У 6 т. К., 1966—1970.  
Кирило-Мефодіївське товариство: У 3 т. К., 1990.  
*Курбас Л.* Березіль: Из творчої спадщини. К., 1988.  
Лесь Курбас: Спогади сучасників. К., 1969.  
Літопис руський/ Іпатський літопис. [Пер. з давньорус. Л. Махновця]. К., 1989.  
*Логвин Г.* З глибин: Гравюри українських стародруків. К., 1990.  
*Логвин Г.* По Україні: Стародавні мистецькі пам'ятки. К., 1969.  
М. В. Лисенко у спогадах сучасників. К., 1968.  
*Матейко К.* Український народний одяг. К., 1977.  
*Махновець Л.* Про автора «Слова о полку Ігоревім». К., 1989.

- Мицько Х.* Острозька слов'яно-греко-латинська академія. К., 1990.  
Народні перлини: українські народні пісні. К., 1970.  
*Нудьга Г.* Слово і пісня. К., 1985.  
*Нудьга Г.* Українська пісня в світі. К., 1989.  
*Нудьга Г.* На літературних шляхах. К., 1991.  
*Огієнко І.* Українська культура. К., 1918; К., 1991.  
Памятники русской литературы XII—XIII веков. СПб, 1872.  
Патерик Киевского Печерского монастыря. СПб, 1911.  
*Семчишин Я.* Тисяча років української культури. Нью-Йорк, 1985.  
Соломія Крушельницька: Спогади. Матеріали. Листування: У 2 ч. К., 1970—1979.  
Спогади про Олександра Довженка. К., 1973.  
*Хвилювий М.* Твори: У 2 т. К., 1991.  
*Чижевський Д.* Історія української літератури: від початків до доби реалізму. Нью-Йорк, 1956.  
*Шлемкевич М.* Загублена українська людина. К., 1992.



---

## ЗМІСТ

<i>Передмова</i>	3
<b>КУЛЬТУРА І НАЦІЯ</b>	5
<b>ДО ВИТОКІВ: КУЛЬТУРА КИЇВСЬКОЇ РУСИ</b>	22
<b>НАРОСТАННЯ ТВОРЧОЇ ЕНЕРГІЇ: УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА В ХІV—ХVІ СТ.</b>	60
<b>ДЕРЖАВНІСТЬ І КУЛЬТУРНІ ТРАДИЦІЇ В ХVІІ—ХVІІІ СТ.</b>	94
<b>НОВЕ ДУХОВНЕ І НАЦІОНАЛЬНЕ ПРОБУДЖЕННЯ: КІНЕЦЬ ХVІІІ — ПЕРША ПОЛОВИНА ХІХ СТ.</b>	130
<b>ГЕНІЙ І НАЦІЯ: Т. Г. ШЕВЧЕНКО ТА РОЗБУДОВА УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В ХІХ СТ.</b>	147
<b>КРИЗЬ УТИСКИ Й ЗАБОРОНИ: УКРАЇНСЬКА КУЛЬ- ТУРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТ.</b>	170
<b>РИТМИ КУЛЬТУРИ І АРИТМІЯ ЕПОХИ: КІНЕЦЬ ХІХ — ДРУГА ПОЛОВИНА ХХ СТ.</b>	213
<b>Список рекомендованої літератури</b>	266

Навчальний посібник

Русанівський Віталій Макарович  
Вервес Григорій Давидович  
Гончаренко Микола Васильович та ін.

## КУЛЬТУРА УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ

Обкладинка художника Г. Т. Задніпряного  
Художній редактор *О. Г. Григір*  
Технічний редактор *Є. Г. Рубльов*  
Коректори *А. І. Бараз,*  
*Л. Ф. Кучеренко, Т. А. Лукашина*

Здано до складання 01. 10. 93. Підп. до друку 15. 02. 94. Формат 84×108/32. Папір друк. № 2. Гарн. Тип Таймс. Офсет. друк. Ум. друк. арк. 14. 28. Ум. фарб.-відб. 14. 28. Обл. друк. арк. 17. 02. Вид. № 3461. Зам. № 115

Видавництво «Либідь» при Київському університеті 252 001 Київ, Хрещатик 10.

Блоцєрківська книжкова фабрика, 256400 м. Біла Церква, вул. Леся Курбаса, 4

У видавництві «Либідь»  
при Київському університеті  
готуються до друку

Огієнко І. І. Історія українського друкарства / Упоряд., авт. передм. та приміт. М. С. Тимошик. — К.: Вид-во «Либідь» при Київ. ун-ті, 1994 (II). — 30 арк. — (Бібліотека «Пам'ятки історичної думки України»). — Мова укр. — (В опр.).

Видана мізерним тиражем у Львові 1925 року монументальна праця визначного діяча українського відродження Івана Огієнка «Історія українського друкарства» більше ніж шість десятиліть знаходилася в бібліотечних спецсховах і тому практично була недоступною навіть для фахівців. Ідеологи тоталітарного режиму занесли цю книгу до списку заборонених не лише тому, що її автор активно співпрацював на просвітницькій ниві в уряді Української Народної Республіки, а й через обрану і науково обгрунтовану ним концепцію розвитку українського друкування слова як складової української культури.

У книзі переконливо й аргументовано простежується не просто розвиток специфічної друкарської галузі в Україні від початків її заснування, а й доля самої української культури, неспроста, почасти трагічна історія українського друкованого слова, яке в умовах суцільних утисків, заборон, обмежень усе ж пробивалося до читача, будило його думку, підіймало народ з колін. Видання спонукає до роздумів про передумови розквіту й причини занепаду українського друку, української культури в цілому, про шляхи її відродження в нинішній складний для нашої держави час.

Для студентів гуманітарних факультетів вузів, усіх, хто цікавиться вітчизняною культурою, джерелами духовності українського народу.

Качкан В. А. Українське народознавство в іменах: У 2 ч. Ч. 2: Навч. посібник. — К.: Вид-во «Либідь» при Київ. ун-ті. — 22 арк. — Мова укр. — (В опр.).

До цієї книги автор залучає маловідомі або зовсім неznані імена письменників, учених, суспільно-громадських і просвітницьких діячів, які своєю самовідданою працею і безмежною любов'ю до батьківщини прислужилися рідному народові у формуванні його самосвідомості. — Олександра Грушевського, Кирила Студинського, Миколу Голубця, Володимира Левицького, Федора Вовка, Олену Кисілевську, Михайла Пачовського, Євгена Маланюка та багатьох інших. Навчальний посібник написаний на основі архівних джерел та малодоступних матеріалів.

Для студентів гуманітарних факультетів вузів, усіх, хто цікавиться духовною культурою українського народу.

Шевченко О. І., Хоменко Н. Б. Вічний як народ: Навч. посібник.— К.: Вид-во «Либідь» при Київ. ун-ті, 1994 (IV).— 20 арк.— Мова укр. (В опр.).

Тема України, доля народу, біблійні мотиви — це ті невичерпні пласти творчості українського генія, великого поета і художника Т. Г. Шевченка, які раніше або свідомо замовчувалися, або висвітлювалися в нашому літературознавстві тенденційно. Саме крізь призму нового прочитання Шевченкової спадщини й викладається зміст пропонованого навчального посібника.

Сторінки життя та творчості Кобзаря, хрестоматійно відомі теми доповнюють і поглиблюють раніше не публіковані документи, спогади сучасників Т. Г. Шевченка, а також численні репродукції з його картин, офортів, автографи тощо.

Для студентів вищих навчальних закладів, учителів та учнів середніх шкіл, ліцеїв і гімназій, усіх шанувальників великого Кобзаря.

*Книги можна замовити в місцевих магазинах книготорговельних об'єднань та облспоживспілок, а також у державному підприємстві «Гамаюн» (252117 Київ, вул. Попудренка, 32), яке надсилає книги накладною платою.*

