

РОЗДІЛ VI КУЛЬТУРНІ Й ДУХОВНІ ПИТАННЯ

УДК (477) 008 «19»

*Д.А. Буравченко.
(м. Київ)*

КУЛЬТУРНА СИТУАЦІЯ В УКРАЇНІ на початку XX ст.

У дослідженні автор здійснив спробу висвітлити особливості культурного процесу в Україні на першому етапі Української революції.

В исследовании автор предпринял попытку исследовать особенности культурного процесса в Украине на первом этапе Украинской революции.

The author of the article made an attempt to investigate peculiarities of cultural processes in Ukraine during the first stage of Ukrainian revolution.

Розмірковуючи над питанням відродження української культури, котре бере свій початок 1917 р. і сягає апогею наприкінці 1920-х рр., варто проаналізувати духовну ситуацію в Україні загалом й у Києві зокрема на початку XX ст. У даному дослідженні автор прагне висвітлити особливості культурного процесу в Україні від початку XX ст. до проголошення УНР (7 (20) листопада 1917 р.), тобто в період бездержавності та наростання революційних настроїв у суспільстві, а також духовну ситуацію на першому етапі Української революції. Остання, власне, починалася під гаслами боротьби за національно-культурну автономію, й сама Центральна Рада на початку свого існування була не стільки політичною організацією, скільки українським громадським об'єднанням. Для відображення цілісної картини духовного життя України зазначеного періоду автор наводить як загальновідомі, так і малознайомі широкому загалу факти, зокрема зі спогадів тих діячів, що вже тоді закладали підвалини майбутнього відродження.

Будучи одним із найстаріших міст Російської імперії, заживши таких пишномовних назв, як «наддніпрянський Єрусалим», «цукрова столиця», «третє місто імперії», Київ, природно, став також культурно-мистецьким центром, однак при цьому загальноросійським. Національна складова його духовного життя була незначною. Друга половина XIX ст. знаменувала собою активний наступ царського режиму на українську культуру. Основними актами русифікації були сумновідомі Валуєвський циркуляр 1863 р. та Емський акт 1876 р. Поліційний нагляд, цензурний тиск, перепони до видання книг рідною мовою, криза театрального мистецтва вели до національної нівеляції основних мас населення в Україні. Вітчизняна інтелігенція фактично перебувала під дамоклевим мечем: побоюючись звинувачення в українофільстві, культурні

й суспільні діячі або ж емігрували за кордон, або змушені були пристосовуватися до жорстких умов, запроваджених царською адміністрацією. Так, Олександр Кошиць, в юності відвідавши родину Лисенків у Києві, був вражений, почувши, як його кумир Микола Лисенко розмовляє з родиною російською мовою¹. Українська мова культивувалася лише в обмеженому колі інтелігентних родин.

Під час революції 1905–1907 рр. відбулися певні послаблення адміністративного тиску щодо культурного життя, однак в Україні вони були малопомітні. Хоча 1905 р. Емський акт фактично втратив чинність, проте офіційно скасований не був, і окремі його положення на практиці продовжували діяти. Про саме ставлення царської адміністрації до української мови недвозначно свідчить записка, подана губернатором інспектору друкарень та книжкової торгівлі Києва, датована 9 лютого 1916 р.: «Ко мне поступил из Киевского временного комитета по делам печати ... плакат-реклама «Кооператив «Народня торговля». ...Он напечатан на трёх языках, причём на первом месте стоит новейший «украинский» язык, с новейшим же фонетическим правописанием. Русскому литературному и государственному языку отведено второе место. ...Прошу установить наблюдение за типографией Киевской 2-й артели, напечатавшей этот плакат без разрешения полиции»². Тобто про вільне функціонування української мови годі було й думати.

Водночас певний період, (від 1907 до 1911 рр.), до наступу столипінської реакції характеризувався помітним піднесенням культурного життя, про що свідчило масове заснування україномовних часописів та активізація «Просвіт» (у 1906–1908 рр. у складі останніх діяли видавничі й просвітньо-організаційні комісії)³. Як громадські товариства, що опікувалися українською культурою, вони почали з'являтися в 1870–1880-х рр. (перша «Просвіта» заснована у Львові в грудні 1868 р.). Вони неодноразово міняли форму, статuti, розширюючи коло своїх інтересів. Зростання революційних настроїв на початку ХХ ст. і події першої російської революції привели до того, що «Просвіти» з культурницьких організацій перетворилися на осередки національного руху. Через них відбувалося поширення патріотичної свідомості серед широких верств простого народу шляхом видання книг та часописів, організації концертів, вистав, народних свят тощо. Чітко виражений національний характер просвітянського руху спровокував поліцейні переслідування, в результаті котрих у 1910-і рр. більшість «Просвіт» припинила своє існування.

Друге дихання просвітянському рухові дала Лютнева революція. Проголошення демократичних свобод слова, друку, зібрань тощо привело до масового відновлення діяльності старих «Просвіт», а також до заснування нових товариств. На хвилі революційних подій вони стали основною організаційною формою всенародного руху за національне відродження. «В «Просвіти» записувалися і чоловіки і жінки, багаті і бідні, освічені і зовсім неписьменні – всі ті, у кого була охота до знання й до науки», – свідчив активний учасник тих подій В.Чередниченко⁴. Київська «Просвіта» однією з перших відновила свою діяльність. На зібранні 4 квітня 1917 р. були присутні 112 осіб, – переважно активісти останньої з дореволюційним стажем. Збори почалися з шанування пам'яті померлих просвітян: Б.Грінченка, В.Антоновича, О.Русова, Г.Шерстюка. Було прийнято рішення про розробку нового статуту та утворення комісій: агітаційної, лекційної, видавничої, бібліотечної, театральної, фінансової

й організаційної. Наступні загальні збори відбулися 14 травня в будинку губернського земського управління. На них головував фундатор «Старої громади» В.Науменко. Збори обрали раду товариства на чолі з О.Лотоцьким. Було ухвалено відозву про скликання у Києві з'їзду представників міських «Просвіт».

Незабаром членами київської організації було затверджено зразковий статут, де головним завданням товариства визначалися: «Допомога просвіті українського народу, розвиток української національної культури і через об'єднання людей надати можливість найкраще використати свій вільний час, одержати освіту та розумну розвагу»⁵. «Просвіта» мала: а) відкривати книгозбірні, читальні, книгарні та заводити кінематограф; б) уряджати прилюдні читання, лекції, доповіді, бесіди; в) видавати книжки, газети і листівки для народного читання; г) зводити різні школи для дорослих і дітей, закликати лекторів та інструкторів з різних питань; д) закладати різні фонди і стипендії для допомоги кращим учням, заводити співочі гуртки, влаштовувати театральні вистави і вечори, музично-літературні заходи; е) впоряджати освітні мандрівки, народні гуляння, національні свята, збирати і зберігати старовинні речі, заводити музеї, будувати Народні будинки»⁶. Цей статут допомагав в організаційному оформленні провінційним «Просвітам».

Театральне мистецтво відіграло чи не найважливішу роль у духовному житті дореволюційної України. Театр являвся оберегом традицій, історичної пам'яті й носієм національної ідеї. Однак в умовах цензурних утисків він фактично був позбавлений можливостей збагачуватися через спілкування з європейською культурою. Лише з 1907 р. у Києві почав функціонувати стаціонарний професійний театр Миколи Садовського. Це перший заклад, який мав власне приміщення – Троїцький народний дім. Інші українські театри (всього близько десяти) мали пересувний характер, гастролювали по всій Україні, а також по Росії – від Прибалтики до Далекого Сходу. Паралельно існували численні аматорські театри та акторські колективи, що користувалися величезним успіхом у місцевого населення.

Однак відірваність від культурних процесів Західної Європи призводила до обмеження репертуару останніх селянсько-етнографічними й історично-козацькими постановками, тоді як надбання світової драматургії українському глядачеві були здебільшого невідомі. Водночас традиційний «побутовий» театр мав значний вплив на українську молодь, пробуджуючи у ній патріотичні почуття та громадянську позицію. Так, письменниця і громадська діячка Надія Суровцова згадувала: «В театрі Садовського, в досить непривітному приміщенні, дитиною дивилася я на «Гетьмана Дорошенка». Там зростало почуття свідомої любові до батьківщини – таке, яким воно могло тоді бути». Однак тут же вона зазначала: «Ми знали тільки цей, останній (йдеться про театр Миколи Садовського – *авт.*) та трохи, краєм вуха, через «трансляцію» російських театрів довідувалися дещо про Захід»⁷.

16 травня 1916 р. у Києві утворився театральний гурток на чолі з Лесем Курбасом. Основним його кредо – уродженця півавстрійської Галичини, знайомого з європейськими тенденціями театального мистецтва, – було реформування українського театру, відхід від народницьких традицій, орієнтація на здобутки західного. «Він (Курбас) виріс і виховувався на дещо відмінних від нас взірцях Європи, але одночасно знав і наш традиційний український театр, театр Садовського, Саксаганського, його

класичний старовинний репертуар, на якому зростала наша молодь», – згадувала Н.Суровцова⁸. Гурток Курбаса згуртував новаторськи налаштовану молодь (С.Бондарчук, О.Добровольська, П.Самійленко, М.Терещенко), однак незадовільні умови, відсутність постійного приміщення, декорацій та костюмів не давали змоги молодим акторам заявити про себе на повний голос⁹.

Попри певні успіхи, ситуація з театральним життям в Україні залишалася вкрай незадовільною. Актор і театральний педагог Прохор Коваленко у спогадах про дореволюційний український театр характеризував його як масову халтуру, процвітання непрофесіоналізму, неповагу до народних традицій, знуцання над мовою та подання життя в перекрученому вигляді. Керівники й виконавці тодішніх професійних театрів, за словами Коваленка, були «...люди, які не мали нічого спільного не тільки з українською культурою, а і взагалі з будь-якою культурою і мистецтвом, це були гешефтмахери від мистецтва сумнівної якості. ...Цим театральним ділягам доводилось в основу трупі брати двох-трьох професійних акторів, а решту укомплектовувати людьми, що с'як-так володіють українською мовою. ... Картярство, розпусне залицання, випивка за чужий кошт – от чим заповнювалося дозвілля акторів цих малоросійських труп. Ці типові прикмети деяких «малоросійствующих» акторів дали привід журналу «Театр и искусство» назвати всіх українських акторів «печенегами театального искусства»¹⁰. З обуренням згадував П.Коваленко про побутування плагіату та карикатурного зображення українців: «Кожний хазяйчик такої трупі ... крав чужі п'єси, змінював їх назву, переіначував прізвища дієвих персонажів, ... надписував своє прізвище – і п'єса готова. ... Частіше за все так обкрадали початкуючих авторів. ... Особливо ганебно репрезентували себе такі трупі в столицях та великих російських містах. Тільки вони приїздили – з'являлися саженні анонси, на котрих аршинними літерами значилось: «Спешите видеть – приехали малороссы!!!». ...І починалась безсоромна гопакомедія, починали «дражнити хохла», викручуючи мову, утрируючи поведінку, показували, який він, цей хохол, смішний та недотепний, здатний тільки безпросипу пити горілку, заїдати салом і до нестями танцювати гопака, підскакуючи до стелі ... «у танці нашкিপитареного собаки» (як називав його М.К.Садовський)»¹¹.

Протистояння молодого українського театру з реакційним малоросійським тривало практично до 1917 р., завершившись крахом останнього. 12 березня 1917 р. в Троїцькому народному домі відбулися збори театральних діячів під головуванням драматурга С.Черкасенка. На них були присутні артисти трупі Миколи Садовського та майбутні студійці Леся Курбаса. Було піднято питання про скликання всеукраїнського з'їзду акторів, організацію Українського театального товариства, створення організаційного комітету, редакційної й фінансової комісії, видання щотижневого мистецького бюлетеня, вибори¹².

Рішення з'їзду пошавили театральні процеси: на початку квітня 1917 р. було створено товариство «Вільне мистецтво», а 24 квітня засновано комітет Українського національного театру, очолений В.Винниченком, М.Старицькою і Д.Антоновичем¹³. Нарешті, 20 травня 1917 р. відбувся дебют студії Л.Курбаса, що згодом придбала назву «Молодий театр». Так, під час мітингу у Київському оперному театрі, присвяченому збору коштів для Українського національного фонду, учасниками студії

було показано живу картину «Прометей», котра мала революційне забарвлення, що спричинило їй гучний успіх. Дебют театру Курбаса став мистецькою подією. Його учасник С.Бондарчук згадував: «Самовизначилась і наша студія. Вона заявила про це всьому місту не словами промовців, а своєю мистецькою мовою»¹⁴. Пізніше, у вересні 1917 р. Курбас опублікував у «Робітничій газеті» статтю: «Молодий театр: генеза-завдання-шляхи», в якій проголошував: «Молодий театр відкидає провінційну залежність від російських стилів, робить прямий поворот до Європи і до самого себе ... йтиме власною українською дорогою». Своє кредо він виголосив як «вчитися і шукати самотужки», підкреслюючи, що в тих пошуках головним буде «стиль у формах мистецтва»¹⁵.

З театром був тісно пов'язаний розвиток музичної культури. Знаковою фігурою в музичному житті став Микола Лисенко, котрий масово давав концерти як піаніст та займався організацією хорів, у котрих здобули початки мистецької освіти майбутні корифеї української музики Кирило Стеценко, Порфир Демуцький і Левко Ревуцький. Природний талант та чітка проукраїнська позиція, про яку зокрема свідчила щорічна організація концертів на вшанування пам'яті Т.Г.Шевченка, гуртували навколо Лисенка музично обдаровану київську молодь. 1904 р. він організував музично-драматичну школу, в якій функціонував відділ української драми з національною мовою викладання. Про її творчі досягнення свідчив той факт, що вихованець останньої, молодий актор і режисер Іван Мар'яненко 1915 р. заснував свій театр, де поруч із випускниками школи Лисенка деякий час працювали корифеї української сцени Марія Заньковецька й Панас Саксаганський¹⁶. Лисенко проявив себе як здібний організатор та активний громадський діяч. 1905 р. разом з Олександром Кошицем вони організували музичне товариство «Боян». Активне відстоювання національних позицій привело до того, що 1907 р. Лисенка заарештували разом із К.Стеценком. Одразу після звільнення він організував «Український клуб», де обіймав посаду голови ради правління аж до своєї смерті у 1912 р. Також композитор був організатором українського клубу «Родина». Таку назву останній отримав не випадково. Це слово в російському прочитанні означало «батьківщина». Подібна містифікація мала відвести від клубу підозри в українофільстві, що супроводжувалися поліційним наглядом. Як музичний етнограф і композитор, на 1911 р. Лисенко уклав зокрема сім випусків «Збірників українських народних пісень для голосу з фортепіано» й 12 так званих «десятків» для чоловічого та мішаного хорів з фортепіано¹⁷.

Активний внесок у розвиток музичної культури був зроблений О.Кошицем. З 1909 р. він – диригент хору Київського університету, з 1911 р. – вчитель хорової музики Імператорської музичної школи (згодом консерваторії), капельмейстер театру Миколи Садовського, з 1916 р. – диригент Київської міської опери¹⁸.

Композитор К.Стеценко, який зокрема активно пропагував викладання народної музики і пісні в українських школах. «Пісня народу нашого – це історія його, багатство духовне його, це – гордість його, що признають й чужі люди. І от на чому – на піснях його ми повинні воскрешати національний дух народу, національне самопізнання! Нам треба націоналізувати самих себе, народ наш, бо людина, що існує поза межами національної стихії, як каже Білінський – є мара, призрак; бо народ, що не мислить себе живим членом в сім'ї людності, не нація. Без народного характеру,

без національного обличчя і всяка держава не є живий організм, а механічний препарат. Шановні добродії учительки й учителі! Дайте в українські школи якомога більше місця українській народній пісні!», – закликав Стеценко під час виступу на з'їзді педагогів Ямпільського повіту на Поділлі¹⁹. Сам він також проявив себе здібним педагогом та організатором, створивши навесні 1917 р. Українське музичне товариство. 25 квітня було затверджено статут останнього, у котрому було зазначено: «Українське музичне товариство має своєю метою піднесення і розвиток музичної культури на Україні в широкому розумінні цього слова»²⁰ й проведено поділ його на секції із зазначенням їхньої сфери діяльності: етнографічна мала збирати та науково обробляти відповідні матеріали, закладати спеціальні кабінети та бібліотеки; педагогічна – готувати кадри музикантів, диригентів, педагогів, відкривати музичні класи, курси і школи; організаційна – організовувати хори й оркестри, популяризувати їхню діяльність; видавнича – видавати твори видатних композиторів, ноти, підручники з теорії музики; технічно-будівнича – будувати театри, концертні зали, естради тощо²¹. Протягом 1917 р. Стеценко розробив цілий комплекс заходів по організації музичного життя в Україні, зокрема проекти створення Національної опери, кобзарської школи, разом з О.Приходьком був засновником Українського національного хору, організатором мандрівних хорових капел та диригентських курсів²².

Щодо образотворчого мистецтва в дореволюційному Києві є надзвичайно цінні свідчення з журналу «Музы», який у № 5 за 1914 р. помістив статтю Н.Кульбіна й Н.Фореггера «Виставка «Кольца». Ця стаття, присвячена виставці київської однойменної групи художників, цікава найперше тим, що містить характеристику стану образотворчого мистецтва у місті. Так, якщо на її початку зазначено, що «Київ становиться первым после Петербурга и Москвы средоточием художественной жизни в России. Театр здесь – в гораздо лучших условиях, чем в большинстве русских городов. Киевляне проявляют интерес к словесности, к живописи и к музыке»²³, то після зазначення новаторської суті творчості художників «Кольца» («Уже при первом взгляде – непривычное общее впечатление цельности и душевного уюта. Направление – современное. Невольно ждешь снобизма, крикливости, претенциозности. Их нет. ... Между тем налицо и парадоксальность современной живописи, и яркость эффектов»²⁴) йде гостра критика тодішнього київського живопису: «Хорошая выставка... Радостная... Киеву, изголодавшемуся по настоящему искусству, она нужна, как хлеб... Разве портретики и пейзажики, затопившие выставки «художников-киевлян» и прочих «им же несть числа» – это искусство?.. Конечно, нет! А здесь, на выставке «Кольца» будто лучи солнца бодрящего и весеннего окутывают вас; новое слово, новые люди, новая мечта подошла к нам. И оттого радостно... Приютилась эта выставка в небольшом помещении, немного в ней полотен, но ведь это первый шаг, первый опыт, первая попытка обратиться к киевлянам и сказать им: смотрите, у вас, в Киеве существуют не только художники, копирующие рисунки с конфетных коробок и сбывающие вам подобные картины, когда вы с высоты своего буржуазного величия возомните себя покровителями искусства. В Киеве есть и живые люди с трепетной душой и широко раскрытыми, жаждущими глазами. Идите к ним и учитесь у них. И действительно, на выставку эту надо идти серьёзно, без зубоскальства, без желания «поглазеть за свои деньги», а стремясь узнать

и почувствовать»²⁵. У статті згадується 13 прізвищ художників (серед них Олександра Екстер та Олександр Богомазов) – членів об'єднання «Кольцо». Це дає можливість говорити про позитивні зрушення, пошуки нових форм в образотворчому мистецтві у Києві напередодні Першої світової війни. Однак в умовах денаціоналізації творчість українських митців фактично не була виокремлена із загальноімперського духовного процесу, а їхні досягнення приписувалися російській культурі. Також в Україні існувала значна кількість мистецьких об'єднань, що не тяжіли до неї, позиціонуючи себе як загальноросійські.

Однак відбувалися й позитивні зрушення в чисто українському мистецькому процесі. Так, у Західній Україні набув значного поширення імпресіонізм, піонером котрого виступив художник-пейзажист Іван Труш. Вихованець Краківської академії мистецтв, автор численних мистецьких розвідок у тогочасних часописах («Будучина», «Літературно-Науковий Вісник»), він багато зробив для зближення і взаємодоповнення галицької та наддніпрянської художніх шкіл. Зокрема за його ініціативи було засноване «Товариство прихильників української літератури, науки й штуки». Завдяки йому 1905 р. у Львові організовано виставку, в котрій взяли участь 12 художників як з Галичини (Іван Труш, Юліан Панкевич, Антін Манастирський, уперше – Михайло Бойчук), так і з Наддніпрянщини (Іван Бурачек, Михайло Жук, Фотій Красицький). Вона вперше дала змогу галичанам познайомитися з творчістю наддніпрянців та навпаки. Для належної оцінки виставки було засновано окремий часопис – «Артистичний Вісник». Усього вийшло 10 чисел цього журналу, однак він мав великий вплив на зближення художніх традицій Галичини і Наддніпрянщини та формування національного українського мистецтва²⁶.

Справжньою подією в культурному житті України стало повернення до Києва після Лютневої революції (березень 1917 р.) всесвітньо відомого художника Георгія (Юрія) Нарбута. Відряджений Тимчасовим урядом до Києва для огляду Андріївської церкви, Г.Нарбут завів дружні стосунки з багатьма українськими митцями, беручи на себе роль репрезентанта інтересів національної творчої інтелігенції перед останнім. Зокрема він піднімав питання про державне фінансування української вищої художньої школи, але дістав відмову Тимчасового уряду. Про активну діяльність Нарбута під час Першої світової війни свідчать такі ілюстровані й оформлені ним твори, як «Малоросійський гербовник» В.Лукомського і В.Модзалевського (1914), «Герби гетьманів Малоросії» (1915), «Стародавні садиби Харківської губернії» (1917) та ін.²⁷ Помітним явищем у культурному житті став вихід «Української абетки», малюнки до котрої виконав Нарбут. Восени 1917 р. його було обрано професором Української академії мистецтв, внаслідок чого він остаточно і оселився в Києві. Найбільшим досягненням Нарбута було створення ним власної школи вітчизняної графіки, що спиралася на традиції українських граверів XVI–XVIII ст. і мала виразно національний характер. Вона сприяла досягненню нею європейського рівня.

У той час також заявив про себе один з основоположників українського театраль-ного декоративного мистецтва Анатолій Петрицький. Його дебют відбувся в 1915 р., коли він розмалював стіни й завіси театру-балагану для п'єс у стилі бурсацьких інтермедій. Із 1917 р. А.Петрицький уже активно працював як декоратор численних

київських театральних закладів, зокрема «Молодого театру» Леся Курбаса, мистецькі погляди которого він поділяв.

На початку ХХ ст. переживало період оновлення і вітчизняне художнє слово. «На зламі століть народжувалася нова українська література. Вона вийшла з біленької хатки народництва на широкий простір психологізму», – зазначає письменниця та літературознавець Галина Маніва²⁸. Улюбленим жанром літератури для українців була поезія, яка в ХІХ ст. тяжіла до історичних мотивів, змалювання картин тяжкого селянського життя й революційних закликів. На початку ХХ ст. остання складова її посилилася, але водночас у ній усе ясніше відчувалися нові віяння. Так, 1901 р. поет Микола Вороний, якого Сергій Єфремов згодом назвав «жерцем краси, пуристом художнього слова», звернувся до письменників із відкритим листом, в якому закликав шукати нових шляхів у творчості, «де було б хоч трошки філософії, де хоч клаптик яснів би того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своє недосяжною красою, своєю незглибною таємничістю»²⁹. 1903 р. вийшов друком альманах «З-над хмар і долин», котрий справив значний вплив на формування модернізму в українській літературі, зокрема через подолання консервативних народницьких традицій. Близькими за переконаннями до М.Вороного були Олександр Олесь та Грицько Чупринка (на слова яких було створено популярні романи), Микита Шаповал, Спиридон Черкасенко, Клим Поліщук. Модерністи оновили образний лад української поезії, ввели міські мотиви, доти майже не знані. Оновлена остання була орієнтована передусім на ерудованого, освіченого читача, обстоювала високі естетичні ідеали.

Новомодні європейські літературні віяння якісно оновлювали українську поезію, а революційні тенденції сприяли її осучасненню, коли елегантність поступалася місцем рішучості, готовності до боротьби. І водночас вона ставала більш естетичною, чуттєвою й сентиментальною.

Нарешті, Лютнева революція відкрила широкі можливості друкування поетичних творів. Шпальти газет, сторінки часописів, випущених 1917 р., містять величезну кількість віршів, – навіть тих видань, що були далекими від літератури. Поезія ставала однією з форм вираження національної ідеї, боротьби за громадянські та національні права.

Глобальні зміни у суспільному житті, крах його вікових підвалин спонукав митців шукати нових форм самовираження. Ще 1910 р. в Києві вийшла перша книга Максима Рильського «На білих островах» із помітними слідами впливу українського модернізму й російського символізму, а вже у 1918 р. – збірка «Під осінніми зорями», в котрій превальювали неокласичні мотиви³⁰. Водночас відбувалося народження українського символізму, лідер якого Яків Савченко 1918 р. заснував у Києві відповідний «Літературно-критичний альманах»³¹.

Цілковито новим мистецьким явищем стала поява українського футуризму, народження котрого ознаменував вихід книги Михайла Семенка «Кверофутуризм» у 1914 р. Пройнятий західноєвропейськими віяннями, натхненний поезією російських футуристів, М.Семенко ще 1913 р. видав книгу поезій «Prelude», а 1914 р. – «Дерзання»³². В своїй творчості поет-новатор активно використовував нову тематику – тематику міста. За словами Юрія Лавріненка, відомого дослідника феномену «Розстріляного відродження», Семенко ввів «замість традиційних сільських – урбаністичні мотиви, замість замріяної особистої лірики – голосну маніфестацію

нервової душі, що демонструє себе голосно і публічно в шумі кав'ярень і вулиць, відкидаючи мелос та розмірений такт і оперуючи дисонансами та верлібром, зводячи в царину поетичного всю прозу щоденності»³³. Однак радикальне новаторство, а також значна доля епатажу зумовили становище Семенка як «білої ворони» у літературному середовищі, через що згуртувати спільників йому вдалося лише 1920 р., коли виникла «Асоціація панфутуристів» («Аспанфут»). Символізм і футуризм по суті були літературними явищами, тісно пов'язаними із загальним революційним духом, яким була охоплена вся Російська імперія, що перетворилася на республіку.

В той же час активно виступав із поезіями Павло Тичина, збірка котрого «Сонячні кларнети», що вийшла 1918 р., вразила всіх шанувальників літератури надзвичайним багатством образів, музичністю й настроєністю. Цікавим є той факт, що 1917 р. він також активно виступав як гуморист. Радикалізація суспільних настроїв, що вилилася у масових публікаціях громадянської лірики та сатиричних творів, захопила молодого поета. У квітні 1917 р. у газеті «Нова Рада», редагованій Андрієм Ніковським, котрий ще 30 березня помістив в останній патріотичний вірш Тичини «Гей, вдарте в струни кобзарі», з'явився фейлетон «Плач Антонія», де гостро висміювалися українофобські погляди Харківського архієпископа Антонія Храповицького, підписаний псевдонімом «Я.Тут». Ось що писав про цю подію А.Ніковський у листі до Євгена Чикаленка: «Завтра піде в «Раді» перший гумористичний вірш за підписом «Я.Тут» – П.Тичини. Унікаючи кощунства, довелося повикидати аж чотири строфи. ... Радію за Тичину без краю. Це той тонесенький парубок, що, може, пам'ятаєте, як Ви з ним познайомилися у конторі старої «Ради», сказали йому – «А ви й справді тичина!». Може, буде «фелстончики» писати»³⁴. В наступному номері газети від 22 квітня 1917 р. з'явився сатиричний вірш «Молитва «Кієвлянина», спрямований проти однойменної реакційної газети. Ці твори свідчили про духовне розкріпачення, відродження національної гордості, що переживала тодішня молода українська інтелігенція у руслі революційних подій.

В довоєнній прозі найпомітнішими були твори Володимира Винниченка, написані у жанрі «малої прози». В 1909 р. Михайло Коцюбинський писав: «Кого у нас читають? Винниченка. Про кого скрізь йдуть розмови, як тільки річ торкається літератури? Про Винниченка. Кого купують? Знов Винниченка»³⁵. Однак новаторська манера останнього часто наштовхувалася на нерозуміння читачів, про що свідчила зокрема Н.Суровцова в своїх спогадах: «Його (Винниченка) ... як письменника не любила, навіть раз спалила одну його книжку з неморальним, на мою думку, змістом, але над його «Федьком-халамидником» щиро плакала»³⁶.

Вже перші його твори були яскраво позначені реалізмом, позбавлені ідеалізації побуту, притаманної українській прозі XIX ст. Винниченко ще замолоду зарекомендував себе як активний прихильник революційних тенденцій, за котрі був виключений з університету, переслідувався поліцією і мусив емігрувати. Природно, це наклало відбиток на його творчість, зумовило її революційну забарвленість. Його проза «малих форм» вражала внутрішньою силою, енергією. Деякі оповідання навіть видавалися та розповсюджувалися нелегально як агітброшури. Характерно, що основною революційною силою в Україні Винниченко вважав не зрусифікований пролетаріат, а інтелігенцію. У своїх творах він різкими реалістичними прийомами

зображав картини «селянських розрухів» та безправ'я (оповідання «Салдатики», «Суд», «Біла машини», «Раб краси»), солдатського буття («Боротьба», «Темна сила») й життя дітей із бідних родин («Кумедія з Костем», «Федько-халамидник»). Водночас письменник проявляв себе як гострий сатирик, котрий із максималістських позицій висміював мляве українофільство і вдавану прогресивність («Малорос-європеєць», «Антрепреньор Гаркун Задунайський»), надмірну радикальність деяких громадських діячів, що межувала з безглуздям («Уміркований та щирий»). Громадські звучання, гостра сучасність і актуальність творів зумовили їхню широку популярність не лише в інтелігентському середовищі, а й серед масового читача. Успіх в інтелектуальній публіки мали також новаторські п'єси Винниченка. Так, Національний театр розпочав свою діяльність його п'єсою «Пригвожденні» у постановці І.Мар'яненка.

Помітним явищем у тогочасній літературі були проза Михайла Яцківа, Гната Хоткевича та драматургія Спиридона Черкасенка. Драматична картина останнього «Прометей» була надзвичайно актуальною на фоні революційних подій. Глядачі ясно бачили в образі закутого Прометея себе, свій народ, який пробуджується і розкріпачується.

Активізація літературного життя приводила до поживлення видавничої справи. Навесні 1917 р. відновив свою діяльність «Літературно-науковий вістник», закритий 1914 р., коли з початком війни посилювалися гоніння на українське слово. З вересня в Києві почав виходити часопис «Книгар», у преамбулі котрого зазначалося: «Літопис українського письменства». В огляді ним книжкової продукції видавець та літературознавець Сергій Паночіні зазначав, що «першим друкованим словом українським, яке з'явилося незабаром по революції, були... ноти, а саме – «Ще не вмерла Україна», накладом 3 тис. примірників»³⁷.

Отже, підбиваючи підсумки, можна сказати, що основними рисами духовного життя України від початку ХХ ст. до 1918 р. були: самоствердження національної культури; боротьба за подолання консервативних тенденцій в мистецтві; революційне забарвлення в обох останніх; орієнтація на найновіші досягнення західноєвропейських зразків. Зародившись у передвоєнні роки, тенденції духовного відродження почали активно розвиватися в період Української революції (1917–1921 рр.), сягнули апогею у 1920-ті рр. й фактично припинилися в середині 1930-х рр. внаслідок масових репресій. Підвалини того феномена ренесансу національної культури, що пізніше отримав назву «Розстріляне відродження», були закладені ще у дореволюційні часи. Звідти бере виток ствердження оригінальності останньої, небажання її бути «провінційальною» в Росії. Саме бачення її як культури високих взірців і європейського рівня мав на увазі Микола Хвильовий, висунувши в 1920-х рр. гасло «Геть від Москви!»

¹ Гирич І.Б. Боротьба за Київ як ключове питання української ідеї // Україна. Наука і культура. – К., 2005. – Вип. 33. – С.91.

² Державний архів міста Києва (ДАК). – Ф. 287. – Оп. 1. – Спр. 82. – Арк. 29.

³ Енциклопедія українознавства. Словникова частина. – Л., 1994. – Т.6. – С.2367.

- ⁴ Цит. за: *Євселевський Л.І., Фарина Л.Я.* «Просвіта» в Наддніпрянській Україні». – К., 1993. – С.87.
- ⁵ Там само. – С.88.
- ⁶ Там само. – С.88–89.
- ⁷ Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (далі – ЦДАМЛМ). – Ф. 302. – Оп. 1. – Спр. 3. – Арк. 1.
- ⁸ Там само. – Арк. 1.
- ⁹ *Романько І.І.* Театральна справа в Україні під час влади національних урядів (1917 – 1920 рр.). – К., 1999, стор. 7.
- ¹⁰ ЦДАМЛМ. – Ф. 263. – Оп. 1. – Спр. 26. – Арк. 3–5.
- ¹¹ Там само. – Арк. 6–7.
- ¹² Там само. – Арк. 13.
- ¹³ *Могульський М.* Український національний театр// Літературно-науковий вісник, 1917. – Кн. V–VI. – С.335; ЦДАМЛМ. – Ф. 653. – Оп. 2. – Спр. 379. – Арк. 213.
- ¹⁴ Молодий театр: генеза, завдання, пошуки. – К., 1991, – С.118.
- ¹⁵ Робітнича газета. – 1917. – 23 вересня.
- ¹⁶ ЦДАМЛМ. – Ф. 263. – Оп. 1. – Спр. 26. – Арк. 2.
- ¹⁷ Енциклопедія українознавства. Словникова частина. – Т. 4. – С.1295.
- ¹⁸ Там само. – Т. 3. – С.1157.
- ¹⁹ ЦДАМЛМ. – Ф. 175. – Оп. 1. – Спр. 20. – Арк. 14.
- ²⁰ Там само. – Спр. 19. – Арк. 1.
- ²¹ Там само.
- ²² *Осташко Т.С.* З історії літературно-мистецького життя в Україні за часів Центральної Ради // Укр. іст. Журнал. – 1998. – № 3. – Стор. 30.
- ²³ ЦДАМЛМ. – Ф. 360. – Оп. 1. – Спр. 232. – Арк. 4.
- ²⁴ Там само. – Арк. 4–5.
- ²⁵ Там само. – Арк. 5.
- ²⁶ *Голубець М.* Мистецтво// Історія української культури. – К.: «Либідь», 1994. – С.564–565.
- ²⁷ Матеріал з електронного ресурсу: <http://uk.wikipedia.org/wiki/>
- ²⁸ *Маніва Г.М.* Що розстріляли в 37-му// Вісник літературного об'єднання «Радосинь». – 2007. – № 1–3. – С.7.
- ²⁹ *Кравченко А.С.* Передмова до видання // Микола Вороний. Євшан-зілля. – К., 1999. – С.6.
- ³⁰ *Крижанівський С.А.* Співець радянської епохи// М. Рильський. Твори в двох томах. – К., 1976. – Т.1. – С.7–8.
- ³¹ *Лавріненко Ю.А.* Розстріляне Відродження. Антологія. 1917–1933. – К., 2007. – С.102.
- ³² *Бажан М.П.* Вступне слово // Михайль Семенко. Поезії. – К., 1985. – С.4.
- ³³ *Лавріненко Ю.А.* Вказ. праця. – С. 114.
- ³⁴ *Миронець Н.І.* На тлі трагічної історії. – К., 2003. – С.143–144.
- ³⁵ Матеріал з електронного ресурсу: <http://uk.wikipedia.org/wiki/>
- ³⁶ ЦДАМЛМ. – Ф. 302. – Оп. 1. – Спр. 3. – Арк. 104.
- ³⁷ *Єфремов С.* Наші місяшники// Книгар. – 1918. – Ч. 5. – С.243.