Юлія РАЄВСЬКА

ПРОГРАМА РОЗВИТКУ КУЛЬТУРНОЇ СФЕРИ УКРАЇНСЬКОЇ ДЕРЖАВИ СИМОНА ПЕТЛЮРИ

Впродовж XIX ст. носієм ідей суспільної орієнтації культури був імперський уряд. Проте до кінця століття ситуація змінилася, і, за визначенням О. Субтельного, «джерелом суспільного руху, розкутого завдяки величезним змінам 1860–1890-х, ставали ширші верстви суспільства і особливо інтелігенція — його добровільний оборонець». Таким чином, на початку XX ст. національний рух вийшов за межі своєї «традиційно вузької соціальної бази» [1].

Мабуть, тоді свідому інтелігенцію, яка бажала національного поступу, найбільше турбував занизький рівень україномовної освіти, відтак, вона акцентувала необхідність активізації цього процесу. Проблеми тут були пов'язані, з одного боку, із заборонами на українське слово, з іншого — з необов'язковістю шкільної освіти: «Незважаючи на заклики земств та викладачів, уряд відмовився дозволити навчання в початкових школах українською мовою, виразно дискримінуючи тим самим українських учнів», — наголошує історик. Утім, не меншу біду несла несвідомість переважної більшості батьків-селян, які «замість школи посилали своїх дітей працювати в поле» [2]. Отже у правобережній частині України на початок 1910-х років успіхи в освітній сфері були мінімальними, а культурний рівень цього краю — найнижчим у європейській частині Росії. Звісно, рівень письменності в Україні був неоднаковим: якщо серед сільського населення лише близько 20% вміли читати й писати, то в містах ця цифра сягала 50%, а серед робітників Києва і Харкова — аж 60% [3].

Публіцистична праця, надрукована у львівському Літературному Науковому Віснику, з якої розпочалась журналістська діяльність С. Петлюри, була присвячена проблемам народної освіти, зокрема на Полтавщині, на рубежі

століть. Ці проблеми він мав змогу вивчити «зсередини», даючи приватні уроки в Катеринодарі, водночас викладаючи у Катеринодарському початковому міському училищі. Через декілька років, переїхавши до Львова, він прослухав курс Підпільного Українського Університету, де тоді викладав увесь цвіт української галицької інтелігенції.

На думку С. Петлюри, народна мова нерозривно пов'язана з культурним відродженням нації — українська мова для «робочого люду», як «те повітря для чоловіка; без неї не можна робітникові ні успішно просвітитися, ні правдивими очима поглянути на те, що діється навкруги, щоб якомога скоріше позбавитись тих злиднів, якими заповнене все його життя». Підкреслюючи, що «поняття мови, звичайно, не вичерпує формули національності», він називав її однією з головних ознак нації — «могутнім засобом національного спілкування, об'єднання, отим органічним зв'язком, завдяки якому, власне кажучи, можливе усвідомлення культурної спільности нації» [4]. При цьому, С. Петлюра вважав, що вживання українськими науковцями великоросійської мови у 1850–1890-х роках було цілком виправданим, бо на той час культурно-національний рух зачепив лише верхи українського освіченого суспільства, відтак, його ідеологам доводилося звертатися, головним чином, до освіченіших і «дуже русифікованих» елементів. Вживаючи великоросійську мову, їм було легше доступитися до потухаючого національного почуття і свідомості земляків. Він переконував, що цим шляхом прямували ідеологи усіх відроджуваних націй, і мову «непереможної національності» зазвичай вживали «піонери» національного відродження. Проте мірою того, як нація міцнішає, поглиблюється її самосвідомість і ширшає зміст її життя, а також розвивається її мова, збагачуючи свій лексичний матеріал та отримуючи літературну обробку, цей шлях уже не досягає мети: відроджена нація шукає літератури, включно з науковими працями, рідною мовою, аби та стала органом її культури та освіти [5].

Один з найважливіших моментів на шляху створення незалежної держави С. Петлюра бачив у розширенні функції шкіл, де мають зберігатися традиції, мова, формуватися національний характер, національна самосвідомість, і у зв'язку з цим підкреслював важливість вивчення рідної мови саме дітьми: «На тій мові, на якій завше говорить робітнича дитина, на якій говорять її батьки, яку вона, як то кажуть, виссала з молоком матері, скоріше може навчитись

і читати, і писати, скоріше може просвітитись, прочитати добру, розумну книжку» [6].

Аналізуючи стан шкільної освіти рідної Полтавщини, С. Петлюра наголошував на недостатній кількості шкільних закладів: «<...> до першого січня 1900 року в Полтавщині було 870 народних шкіл, як для такої великої округи дуже мало <...> Взагалі по губернії одна школа приходилась на просторінь в 51,5 кв. верстви (в 1898 р.) і в 49,9 кв. в (в 1899 р). На одного учителя приходилось від 45 до 68 учеників. Цікаво підкреслити дуже низький відсоток дівчаток у школах: їх (шкільного зросту) було всього тільки 14% (в 1899 р.)», — і нарікав на низькій рівень забезпечення шкіл літературою: «<...> що дотикається шкільних бібліотек, то їх зовсім нема при школах, або вони дуже бідно поставлені» [7]. У середовищі українських «поступовців» він першим звернув увагу на ці «ножиці» і закликав пресу, представників різних політичних сил і культурно-просвітні товариства «покласти всі сили, аби негайно допомогти цій пекучій потребі» [8].

Діяльність численних українських громадсько-культурних установ становила ще одне коло зацікавленості С. Петлюри. Тут пальму першості він віддав товариству «Просвіта» — на його думку, «єдиному вогнищу» громадського життя українства, спільноті тих, «хто свідомо і з власної волі бере на себе обов'язок допомагати свідомості і активній діяльності наших народніх мас» [9]. Серед заходів київського осередку «Просвіти» С. Петлюра особливо схвалив конкурс на «популярну брошуру про автономію України», що мав на меті виклад «найбільш пекучих питань економічного, політичного, національного і класового» українського життя в доступній формі, адже вірив, що це сприятиме вирішенню «різноманітних і наболілих потреб нашого народу» [10].

Великі надії С. Петлюра покладав також на Українське наукове товариство, яке діяло у Києві. На його думку, Товариство мало відігравати величезну наукову і громадську роль насамперед у формуванні національної свідомості українського народу «в момент перетворення його з несвідомої маси, з нації «тутешніх», «місцевих людей», або — в кращому разі — з «хахлов» в свідомих своєї приналежности до певного національного колективу одиниць» [11]. Подруге, він вважав «дуже корисною справою» влаштування публічних лекцій з українознавства, що «дають санкцію українському науковому слову, приваблюють до української науки ширші круги громадянства і торують шлях для розвитку української науки». Щоправда, водночас він дорікав українським

науковцям тим, що коло їхніх інтересів «обмежується старовиною, минулою історією України», а до вивчення «сьогочасного життя України Товариство ще не приступило, не дивлячись на те, що це життя вимагає пильної уваги до себе» [12]. Однак при цьому зазначену діяльність С. Петлюра прирівнював до роботи наукових осередків у вишах: «При існуванні українських катедр розроблення обох наукових галузів українознавства по університетах могло би бути більш-менш забезпечене. Але як заведення цих катедр являється покищо питанням, практичного порішення котрого немає ніяких даних сподіватися в найближчому часі, то єдиною інституцією, яка може допомогти в цій справі, являється Українське Наукове Товариство, яке головною метою своєї діяльности ставить наукові розсліди на полі українознавства і ознайомлення громадянства зо всіма сторонами минулого й сучасного життя України» [13].

Окрім організації наукової роботи в історичній, філологічній та природознавчій секціях і популяризації серед населення здобутків в тих областях науки, «які роз'яснюють нам минувшість і сучасне життя українського народу і його території», публічних лекцій та видання підручників, С. Петлюра радив науковцям взяти до уваги вивчення «економічних відносин на Україні», оскільки «національно-політичні домагання, наприклад, автономії України, в значній мірі мають свою базу в економічних потребах української території». Він добре усвідомлював, що «та арґументація автономії України, про яку так часто доводиться читати в українській пресі, власне кажучи, далі загальних фраз, а в кращім разі, поодиноких аргументів наукового значення до окремих пунктів національної програми ще не пішла». Натомість, ці вимоги мали б підкріплюватися «доказами не тільки національно-культурного, але й юридично-економічного характеру, не тільки тим, що при здійсненні цього постуляту, ми, мовляв, зможемо невпинно розвиватися в нашому національному культурному житті, але ще й тим, що автономія України забезпечить певними юридичними нормами розвиток нашого господарського життя, розвиток продукційних сил нашої країни, який, власне кажучи, і являється основною базою і для культурно-національного розвитку» [14].

Третій аспект програми розвитку культурної сфери С. Петлюри пов'язаний з українським театром. Проте, на відміну від переважної більшості колег по цеху театральної критики, він ставився до національної сцени насамперед як до громадської інституції. Ось чому, наприклад, фактором, що свідчив про

«збудження національної свідомості», С. Петлюра вважав заходи українських акторів із заснування свого союзу (профспілки): «Українські актори через заснування спілки хотять добитись кращих матеріяльних умовин життя; добиваються вони й того, щоб українські антрепренери не експлуатували їх і поводились з ними по-людському», — зазначав він. При цьому, С. Петлюра, який деякий час обіймав посаду завідувача літературної частини у першому стаціонарному театрі М. Садовського, знав ситуацію не з чуток. Українських акторів, які не мали належних умов праці та свобод, доступних працівникам інших спеціальностей або ж їхнім товаришам по професії з російських труп, він справедливо називав «безправними істотами»: «Ні контракту нотаріяльного, ні нормального договору, як це звичайно буває по російських трупах, українські антрепренери не признають. Актори повинні вірити їм на слово. Повіривши на слово, актор тим самим віддає себе на повну ласку і волю антрепренера. Цей, а не актор, приписує умови служби. Звичайно, кожного дня може змінити їх, може зменшити жалування, може навалити акторові на плечі нової роботи — актор не має права ані пискнути, ані запротестувати, бо зараз же опиниться на вулиці, без куска хліба — голодний і холодний. Знайти собі місце десь в іншій трупі серед сезону ніяк не можна, бо всі вони й без того переповнені». Він обурений тим, що «на фабриках та заводах робітники, під час хвороби, мають право на безплатного доктора, на дарові ліки. Цього права не мають українські актори. Антрепренери не дбають про дарову медичну допомогу своїм робітникам-акторам. Коли ж буває, що самі лікарі запропонують дарову допомогу з умовою пускати їх за це дурно на вистави, антрепренери одмовляють їм, бо, мовляв, це "б'є їх по кишені". Така поведенція антрепренерів особливо виразно виступає в специфічному світлі, коли ми пригадаємо, що часто-густо українські актори хворіють через вину антрепренерів: втомляються от довгої тяжкої праці на репетиціях та спектаклях, застуджуються в театрах від холоду та "протягів" (сквозняків), або на залізних дорогах, коли акторів, як наче товаряку, перевозять у скотських вагонах, як це робить антрепренер Суслов та іноді Садовський, та, мабуть, чи не всі» [15].

Проте С. Петлюра не лише ставить питання, актуальні для тогочасного українського акторства, він знає, як обмежити владу антрепренера над трупою. Це і є головна мета організації профспілки — «щоб українські актори мали не одні обов'язки, як тепер, а й певні права, яких не мають і які можуть

од них одібрати антрепренери». Водночас він намагався підняти цю, здавалося б, локальну проблему на державний рівень, поширюючи функції спілки на практично всі сфери професійної акторської діяльності, як-от пошук робочих місць, підвищення заробітної плати, встановлення мінімальної заробітної плати для всіх членів трупи, розробка договорів, що пристосовані до «умовин служби на українській сцені» та містять «правовий елемент» у стосунках поміж антрепренерами та акторами. Одним з найважливіших завдань Спілки було забезпечення «своїм членам мінімальної допомоги на випадок безробіття, хвороби, нездатности до праці тощо, через заведення при касі спілки відповідних фондів — емеритурних, страхових і т. д.» [16].

Однак найголовнішим завданням акторської профспілки С. Петлюра все ж вважав не всебічний захист їхніх прав, а підняття самоповаги її членів, з'єднаних в «одну спільну сім'ю». На його переконання, «почуваючи себе членами цієї пролетарської сім'ї, українські актори можуть з певністю увійти в кращу будучність тієї справи, яка зараз стоїть на денному порядку їхніх професіональних інтересів і кличе їх до невтомної солідарної оборони своїх прав» [17].

До речі, єдиним з «антрепренерів-хазяїв», хто відреагував на статтю, був М. Садовський, знаменитий не тільки акторським та організаторським талантами, а й бурхливим темпераментом. Обурений, він повсюдно заперечував закиди свого колишнього підлеглого, а потім надіслав редакторові часопису «Слово» листа з вимогою їх спростувати. Щоправда, відповідної реакції з боку видання М. Садовський не дочекався.

Інша проблема тогочасного українського театру, яку С. Петлюра називав справді «болючою», був репертуар — як на нього, «убогий і здебільшого застарілий», що «глушить і вбиває театральну штуку українську» [18]. Найсерйозніша його претензія до українських драматургів полягала у тому, що їхні твори «не стоять на сторожі розвитку рідного театру» і, «замість артистичної живої і живучої справи, годують публіку літературною січкою, макулятурою, або — в ліпшім разі — такими творами, які стоять в гострій суперечці з вимогами нової соціяльної драми». Навіть драматургія, яка нібито «перейнята щиронародніми тенденціями», «справді соціальною-народньою не була» — натомість, вона доволі «правдиво, живо і артистично» відображала етнографію, змальовувала побут або повсякденність, але не відображала суспільного жит-

тя [19]. На переконання дописувача, основна причина такого стану речей корінилася у завузькому світогляді авторів української драми, в їхній «млявій» суспільній позиції. Адже у кращому разі вони — «буржуазні народолюбці», тому боротьба «проти соціяльних кривд, проти політичного утиску» була їм чужою, і навіть «революційний вітер, що хуртовиною пронісся по нашій землі, не здвигнув їх з тієї мертвої точки, на якій вони впродовж цілих десятиліттів спочивали, не виніс їх з болотяних затонів буденщини на широкі простори розколисаного народнього життя. На руйнуючий все старе і спорохніле процес революції, але разом з тим на той процес, що створює нові форми життя, висовує нові сили, нових людей — наші драматурги не реагували», — гнівався критик [20].

С. Петлюра переконаний, що головними темами драматичних творів мали стати «величні моменти з історичної минувшости вкраїнського на-роду, повної драматичних епізодів, елементи соціяльної боротьби, боротьби кляс, ще більш героїчні й могутні, ще більш красиві й захоплюючі своїм змістом і своїм драматизмом». Відтак, драматурги нового покоління повинні спрямувати свій «талант і сили духові» на «здійснення народніх змагань і втілення їх в конкретні форми політичного, соціяльного, національного і всякого іншого характеру», щоб нова українська драма не була «гальмом <...> в справі загального розвитку вкраїнських мас і їх боротьби за національні і соціально-політичні права» [21]. Слід зазначити, що це, так би мовити, «керівництво до дії» національній драмі та сцені він викладав не тільки від свого імені, а, захищав при цьому інтереси українського глядача, який хотів, аби вистава «підняла його вгору від проклятої буденщини, де він почуває себе рабом, що затаїв глибоку ненависть до свого утисника, він хоче, щоб вона підняла його на верхів'я смілої думки, показала йому простори вільного і вічно буйного духа, щоб в артистичних образах подала йому синтез його різномаїтих надій і титанічних пориваннів, щоб показала йому царство слави і побідної борні, яку він провадить за здобуття цього царства» [22].

С. Петлюрі вочевидь хотілося вірити, що невдовзі нова соціальна драма — дітище драматургів, здатних перейнятися «ідеями боротьби і гармонізації життя», відтворить на українській сцені «синтез народніх надій», виведе на кін тих, «хто боротьбою своєю хоче встановити соціяльну правду на землі» [23]. Водночас деякі сучасні твори, як-от «Розгардіяш» і «Скрутна доба» М. Кропивницького, «Лихоліття» Г. Хоткевича, «Дизгармонія» В. Винниченка,

що містили у своїх сюжетах суспільні конфлікти і настрої, давали йому привід сподіватися на краще.

Наступне питання, яке С. Петлюра просто не міг обійти стороною, оскільки воно на початку XX ст. становило «загальне місце» у дописах з проблем українського театру, — це питання перекладного репертуару. Насамперед він, як і переважна більшість його колег по цеху, вважав, що іншомовні п'єси будуть «скрашувати убогий репертуар українського театру і задовольняти потребу нашої публіки в новій драмі <...> допоможуть реформувати його, створити нову живу течію в театральному репертуарі, яка, злившись згодом з рідним джерелом української соціяльної драми, заллє буйним потоком застарілий і в значній частині наскрізь цвілий сьогочасний репертуар» [24]. Проте водночас С. Петлюра мав до цього питання власний — особистісний — підхід, знову ж таки пов'язаний з суспільним характером конкретного драматургічного твору. Звідси походило, приміром, його позитивне ставлення до драми Є. Чирикова «Євреї». Вона ж бо, хоч і не позбавлена «дефектів <...> з артистичного боку», піднімає «проблему, яку досі зовсім не чіпали українські драматурги», збуджує «в серцях глядачів глибоку любов до пригнобленої нації, викликає до страдальця щире спочуття, а до того ладу, в якому можливі хижацькі знущання над невинними жертвами, запалює гнів і ненависть. А гнів — предпосилка бурхливої акції, що має знищити лихо, в які б форми і в якій би сфері воно не виявлялось» [25].

Як відомо, виставою за п'єсою Є. Чирикова «Євреї» М. Садовський мав намір розпочати перший київський сезон свого театру. Однак твір, що за чотири попередні роки стрімко розповсюдився по російських сценах, йшов у Львові українською та польською, був поставлений у Німеччині, зіграний трупою П. Орленєва у США, організатор першого стаціонарного українського театру спочатку втілити не зміг через цензурну заборону, оскільки наказом міністра внутрішніх справ «Євреї» заборонили виставляти в містах, де відсоток єврейського населення був значним, як от у Києві. Втім, наступного року М. Садовський таки поставив п'єсу, створивши один із суспільно значущих спектаклів театру.

Невідомо, чи викликала у глядачів театру М. Садовського вистава «Євреї» саме ті почуття, на які сподівався С. Петлюра, утім, відомо, що вона зберігалася в репертуарі кілька років і мала успіх. Хоча її стилістика була нетрадицій-

ною і не такою, на якій розумівся М. Садовський. У п'єсі немає інтриги, яскравої фабули, опуклих характерів. За сьогоднішніми визначеннями «Євреї» можна назвати саунд-драмою, оскільки її герої переважно розмірковують з приводу сіонізму, питань соціальної рівності, про гуманізм і любов до батьківщини, про потойбічне життя й т. п. Хіба що численні деталі бідняцького єврейського побуту і реалії життя за межею осілості наближували п'єсу Є. Чирикова до драм з українського життя, яких чимало переграв М. Садовський та актори його трупи.

С. Петлюра повертається до питання перекладної п'єси у рецензії на книгу О. С. Суворіна «Хохлы и хохлушки», знову підкреслюючи, що розширення афіші тогочасного кону є «елементарною потребою культурно-національного розвитку українського народу, розвитку його духових сил і культури». Проте це його звернення до, здавалося б, вже вирішеного питання, цікаве тим, що він єдиний серед тогочасних критиків, хто фактично протиставив європейську та російську драму як матеріал для перекладного репертуару національної сцени. «Звуженому» підходу О. Суворіна, який зводив проблему до перекладу власне російських п'єс, С. Петлюра протиставив, як на нього, більш «натуральний», логічний і продуктивний засіб «підмішування до українського репертуару кращих здобутків цілої європейської драматичної літератури, яка по своїй артистичній вартості в багато дечому стоїть значно вище російських драматичних творів» [26].

Під цим же кутом зору С. Петлюра не погоджується з О. Суворіним щодо постаті М. Заньковецької. На його думку, «Суворін-політик чимало сил своїх покладав на те, щоб сплюгавити українську ідею, якій увесь вік служила на рідному театральному ґрунті артистка і, таким чином, старався знищити необхідні предпосилки для розвитку українського театру, можливо тільки при більш-менш невпинному національному розвитку цілого українського народу» [27]. Натомість, для нього найважливіша риса незаперечного таланту актриси виявляється у тому, що у кожній її ролі — чи «в ролі наймички, чи в ролі обманутої і ображеної українським паном дівчини, чи в ролі задавленої тяжкими умовинами життя жінки» — «страждання кожного з цих персонажів» здаються глядачеві «частиною національного горя, яке вросло органічно в життя народу нашого, виявляючись між іншим в стражданнях наймичок, покриток, ображених, зневажених людей, приймаючи різні відтінки, різні барви, нюанси,

але складаючи разом один довгий ланцюг, який тягнеться через всю історію нашого народу» [28].

Утім, для С. Петлюри М. Заньковецька — актриса номер один українського театру, його символ, чия гра «визначається надзвичайним почуттям художньої правди, глибокою вдумливістю в психологію певного персонажу, детальною обробленістю характерних рис останнього» [29]. Він, мабуть, першим зауважив «синтетичний» характер її стилю: «Аналіза і синтеза у неї гармонійно поєднуються і разом дають той закінчений навіть в найдрібніших деталях своїх образ певного персонажу, який вражає глядача своєю правдивістю до життя, до живого оригіналу, якого може й не зустрінеш таким, яким він здається в грі артистки (слова, рухи, міміка, інтонація чи модуляція голосу і т. д.), але який мусить десь бути, бо окремі риси цього персонажу ми завсіди зустрічаємо в тисячах живих людей» [30]. Ось чому С. Петлюра прозорливо передрікав М. Заньковецькій великий успіх у ролях зі світової драматургії: «Які чудові образи світової драми створила б Заньковецька, скільки б нових нюансів своєї артистичної натури могла вона виявити, коли б не обмежувалась українським репертуаром і добавила до нього світовий! Я глибоко впевнений в тому, що коли б тільки талановита наша артистка ступила сміло на цей шлях, то до свого артистичного вінка вона добула б тільки нові лаври. За це каже весь талант Заньковецької, її величезна інтуїція, нервовий темперамент, надзвичайно розвинене почуття художньої правди і уміння схопити в персонажі характерні риси його морального обличчя і вдачі» [31].

Погоджуючись з цією думкою, згадаймо хоча б виставу «Забавки» А. Шніцлера (переклад Б. Грінченка) у театрі М. Садовського (режисура — І. Мар'яненка) — першу спробу поставити на українській сцені один із творів відверто модерністичного спрямування — яка отримала схвальні відгуки критики саме завдяки чудовій грі М. Заньковецької. Наприклад, Вс. Чаговець зізнавався, що перші два акти йому «було навіть якось прикро» і спадало на думку, що Шніцлер «ще зовсім не потрібний українському театрові», не надто високо оцінив не лише режисерські, а й акторські зусилля І. Мар'яненка (Франц), котрий, так само, як і інші виконавці, почувався «трохи ніяково», скинувши «важкий одяг... побутового чи історичного репертуару» та одягшись у «легке убрання віденських піжонів». Проте його думка стосовно виконання М. Заньковецької була прямо протилежною: заради того «вибуху вулкану», заради

того «нового життя, сповненого мук і катастроф», що він побачив у третьому акті, критик готовий був ще не один раз «витерпіти два перших сіреньких акти» [32]. «...Уривки слів, безглузді закінчення фраз без початку і початки без кінців. По смертельно-блідому обличчю із збожеволілих і занімілих очей раптом покотились дві сльози... Упали, залишили тільки дві вузенькі мокрі смужки. З ними прокинулась від німого заціпеніння душа, і зі стиснутого, паралізованого горла вилетіли одне за одним слова, не слова — ридання, не ридання — крик смерті...», — так критик описував момент, коли Кристина-Заньковецька дізнавалася про нещасний випадок з її коханим [33].

С. Петлюра називав М. Заньковецьку «однією з тих нечисленних сил світової сцени, які цілком відповідають своєю грою великій місії театру», і підкреслював «національне значення діяльності її на українській сцені»: «Чим більше актор талановитий, смілий, чим більше він володіє тайнами творчости, тим більшу соціяльну ролю виконує він в своїй діяльності, коли, малюючи своєю грою на сцені боротьбу персонажу з певними матеріяльними обставинами або психічними ідолами, перешкодами, — показує громадянству той шлях, яким воно мусить іти і в власній діяльності, щоб гармонізувати життя, щоб наблизити людину до ідеалу» [34].

Велику пошану викликають у нього численні відмови великої артистки кинути українську сцену заради, приміром, театру О. Суворіна, використання нею «широких свят» свого брата зі «значними особами» Петербургу, аби отримати цензурний дозвіл на нові п'єси, її гра у виставах, які «ставились для просвітніх справ», її грошова допомога «окремим діячам українським, які через «незалежні обставини» опинялись в скрутному становищі» [35]. «Діяльність Заньковецької має історичне значення. Сама вона стає історичною фігурою в історії нашого національного відродження поруч з іншими діячами новітньої нашої історії, які свої знання, свій талант і ціле життя своє оддали для того, щоб вивести рідний народ із національної темряви, прищепити йому свідомість, самоповагу і потребу різнобічного політичного, соціяльного, культурного і естетичного розвитку в національному напрямку», — стверджував С. Петлюра [36].

Зрозуміло, за радянських часів ідеї Симона Петлюри з приводу розбудови культури незалежної держави були не надто популярними. Часом навіть його ім'я не згадувалось у зв'язку з його дописами, які між тим друкувалися

у більшості наддніпрянських, західноукраїнських та російських виданнях: «Рада», «Слово», «Дзвін», «Україна», «Літературно-науковий вісник», «Киевская старина», «Селянин», «Мир», «Образование», «Вестник Казачих Войск» тощо. Член редакційної колегії «Вільної України» та «Селянина», секретар «Ради», редактор соціал-демократичного тижневика «Слово» та російськомовного журналу «Украинская жизнь», що видавався в Москві, дослідник театральної справи, літературний та театральний критик — він виявив себе і як далекоглядний політик у сфері розбудови національної культури, думки і прагнення якого залишаються актуальними і сьогодні. Він виводив на перший план розвиток саме національної освіти і культури, і у своїх творах накреслив досить чіткий шлях, який приведе державу до перемоги у боротьбі за політичну і культурну незалежність: підвищення рівня освіти, видання літератури національною мовою, розвиток національних наукових інституцій, і, майже в першу чергу, національного театрального мистецтва. І це були не тільки ідеї. Наприклад, під Постановою Директорії УНР «Про фінансування народних театрів» від 2 вересня 1919 р., якою санкціонувалося виділення грошових коштів Головноуповноваженому по формуванню народних театрів М. К. Садовському, першим стоїть підпис: Голова Директорії С. Петлюра.

1. *Субтельний О.* Україна. Історія. — К., 1992. — С. 248.

2. Там само. — С. 271.

3. Там само. — С. 266.

4. *Петлюра С.* До питання культурної творчості // Украинская жизнь. — М., 1912. — Ч. 7/8. — С. 7–19.

5. *Петлюра С.* До питання культурної творчості // Украинская жизнь. М., 1912.

6. *Петлюра С.* Статті. Листи. Документи. — 1956. — Т.І. — С. 199.

7. *Петлюра С.* Стан народної освіти та медицини в Полтавщині в цифрах // Літературно-науковий вісник. — 1902. — Т. XIX. — С. 152–153.

8. *Петлюра С.* Потреба видання популярних книжок з національного питання // Україна. — 1907. — 4 (квітень). — С. 35.

9. *Петлюра С.* З українського життя в минулому році // *Петлюра С. В.* Статті — К., 1993. — С. 54–64.

10. Там само. — С. 36.

11. *Петлюра С.* Заснування Українського Наукового Товариства в Києві // Україна. — 1907. — Черв. — С. 87–92.

12. Там само.

13. Там само.

14. *Петлюра С.* Заснування Українського Наукового Товариства в Києві. — С. 87–92.

15. *Петлюра С.* Про життя і працю українських акторів // Слово. — К., 1908. — №. 6–8.

16. *Петлюра С.* Про життя та працю українських акторів.

17. *Петлюра С.* Про життя і працю українських акторів.

18. *Петлюра С.* Статті. — К., 1993. — С. 57–60.

19. *Петлюра С.* Уваги про завдання українського театру // *Петлюра С.* Статті. — К., 1993. — С. 45.

20. Там само. — С. 45.

21. Там само. — С. 46.

22. *Петлюра С.* Уваги про завдання українського театру. — С. 53

23. *Петлюра С.* Уваги про завдання українського театру. — С. 52.

24. Там Само.

25. Там само. — С. 54.

26. *Петлюра С.* Рецензія на книгу О. С. Суворіна «Хохлы и хохлушки, СПб. 1907 год» // Україна. — 1907. — IV. — Жовт. — С. 233–235

27. Там само. — С. 233–235.

28. *Петлюра С.* До ювілею М. К. Заньковецької: 30 листопада 1882 р. — 30листопада 1907 р. — С. 25.

29. Там само. — С. 22–45.

30. Там само.

31. Там само. — С.44.

32. Ч*а-ць Вс. [Чаговец Вс.]*. Шницлер на сцене украинского театра // Киевская мысль. — 1908. — 30 нояб.

33. *Петлюра С.* До ювілею М.К.Заньковецької: 30 листопада 1882 р. — 30листопада 1907 р.

34. Там само.

35. Там само.

36. Там само. — С. 40.

Анотація. У статті розглянуто міркування С. Петлюри з приводу розвитку національної освіти і культури, викладені у численних його статтях. Автор, аналізуючи творчу та політичну спадщину Глави Директорії УНР, простежує чіткий шлях, який, на погляд С. Петлюри, повинен привести державу до перемоги у боротьбі за політичну і культурну незалежність.

Ключові слова: С. Петлюра, розвиток національної освіти і культури, культурна незалежність.

Аннотация. В статье рассмотрены взгляды С. Петлюры на развитие национального образования и культуры, изложенные в многочисленных статьях. Автор, анализируя творческое и политическое наследие Главы Директории УНР, прослеживает четкий путь, который, на взгляд Петлюры, должен привести государство к победе в борьбе за политическую и культурную независимость.

Ключевые слова: С. Петлюра, развитие национального образования и культуры

Summary. The article considers S. Petljura's opinions on the evolution of the national education and culture, expounded in numerous journals. The author analyses the creative and political UPR Directory Leader's heritage and tracks down the evident way, which, Petljura believed, must help the state win in the struggle for political and cultural independence.

Keywords: S. Petljura, evolution of the national education and culture, cultural independence.