економіки, але скоріш за все, враховуючи світову продовольчу кризу, Україна буде перетворена з індустріальної на аграрну державу, де українці отримають всі можливості бути асимільованими іншими націями. Подібні приклади не раз траплялися в історії розвитку людства.

Парадоксальність ситуації, в якій знаходяться українці, полягає в тому, що Україна завжди йшла не своїм шляхом, а тим, що їй нав'язували, хоча філософська думка як світова (особливо східна), так і вітчизняна, вказувала завжди на те, що як кожна окрема людина, так і країна повинні знайти свій шлях розвитку, лише тоді вони зможуть досягти успіху (поняття дгарми в індуїзмі, концепція виправлення імен в конфуціанстві, ідея сродної праці в творчості Г. Сковороди).

Як відомо, сучасні європейські країни в свій час у більшості випадків являли собою провінції Римської імперії, тобто менталітет європейця багато років формувався під впливом римського права, функціонуванням муніципалітетів, адміністративної системи тощо, що відповідно вимагало логічного раціонального мислення, тому недарма схоластика займала таке важливе місце в освітній системі середньовічної Європи.

Для українського ж менталітету характерними рисами, як вказують вітчизняні науковці, є кордоцентризм (пізнання через серце), антеїзм (зв'язок з матінкою-землею) та екзистенціалізм (загострене переживання свого власного буття). О. Стражний серед рис українського менталітету виділяє також «духовність» і «містицизм», вказуючи на те, що землероби є найбільш органічно близькою Космосу частина людства. Їм, мовляв, не треба пояснювати, що церква – це храм, побудований людьми, а природа – храм, побудований Богом. Оскільки селяни повністю залежать від «примх» Всесвіту, вони є апріорі релігійними. Якщо для європейця, з його любов'ю до порядку, прагненням уникнути хаосу і непередбачуваності, «природа» завжди є окультуреною, то предки українців обожнювали сили саме дикої природи. Звідси віра в чудо, неможливе. Цю віру не знищив навіть бурхливий науково-технічний прогрес[7]. Таким чином, неважко зробити висновок про те, що менталітет українця відрізняється від менталітету представника західного світу. Отже, прийняття «стандартного» європейського шляху, замість випрацювання свого власного, незмінно повинно привести до того, що Україна буде втрачати свою автотентичність і самостійність. Виходячи з цього, можна зробити висновок, що перед нашою країною стоїть нагальна проблема формування національної концепції розвитку суспільства паралельно з національною концепцією самореалізації особистості, яка б вказала шлях розвитку вищої духовності. Така концепція повинна подолати тисячолітнє протистояння язичницької і християнської релігій, шляхом розкриття езотеричних засад кожної з них, вирішити протиріччя в сучасному православ'ї (так званий «православний вузол»), подолати протиріччя між православ'ям та іншими релігіями, а також звести до мінімуму протиріччя між релігією та наукою, шляхом подолання надмірної задогматизованості першої. Все це дозволило б знайти свій шлях, свою «дгарму» входження в цивілізоване співтовариство.

[1]Стражный А. Украинский менталитет. – К., 2008. – С. 6. [2]Новий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад.: Радченко І. О., Орлова О. М. – К., 2006. – С. 374. [3]Новейший философский словарь: 3-е изд., исправл. – Мн., 2003. – 1280 с. – (Мир энциклопедий). [4]Диоген Лаертский. О жизни, учениях и изречених знаменитых философов. – М., 1986. – С. 62. [5]Кирилюк О. Трансцендування – сутнісна риса людини // Філософська і соціологічна думка. – 1993. – № 2. – С. 133. [6]Калашников М., Кугушев С. Третий проект: Спецназ Всевышнего: книга-расследование. – М., 2006. – С. 63–64. [7]Стражный А. Зазнач. праця. – К., 2008. – С. 6.

Анжела Матющенко

Національний театр як унікальний художньо-філософський образ світу (Творчий тандем Курбас-Куліш у другій половині 1920-х р. XX ст.)

Зустріч та утворення творчого тандему режисера-новатора світового рівня Леся Курбаса та гранично щирого, яскраво-національного драматургічного обдарування Миколи Куліша у 2 пол. 1920-х-на поч. 1930-х рр. стали кульмінацією не лише розвитку українського театру післяреволюційного періоду, а й тим довгоочікуваним його виходом на світові обрії, що готувався всією складною епохою модернізації національної драми на зорі XX ст., – і водночас кульмінацією художньо-філософського самоосягнення нації, яким завжди є за Шиллером, зрілий національний театр. Не зважаючи на ідеологічний диктат щодо мистецтва, могутній талант і духовна звитяга обох – Курбаса і Куліша – дозволили їм залишитись вірними найістотнішому закону творчості: художньому розкриттю мікрокосму людської душі і через нього унікального театрального образу реальності. Соціальний конфлікт, що був, безперечно, подієвим стрижнем драм Куліша і вистав Курбаса, філософськи поглиблювався в них до провідного національного романтичного конфлікту між людським «Я» та зовнішнім світом і джерелом революційної активності їхніх героїв була суперечність між мріями про людське існування та його жахливою повсякденною реальністю. Виняткова художньо-філософська обдарованість і громадянська мужність режисера і драматурга дали їм змогу відобразити трагедію руйнації в епоху війн та революцій не тільки людяного, а й національного в людині. Узагальнений зміст внутрішніх драм героїв Миколи Куліша – це втрата особистісної та національної самоідентифікації, тобто своєї духовно-етичної сутності під тиском соціальної системи. А трагедійний пафос, притаманний більшості творів драматурга, зумовлений неподоланною прірвою між живою людською індивідуальністю, з її уявленнями про щасливий і справедливий устрій життя та суспільно-історичним абсурдом тоталітарного суспільства, в якому вона опинилася. Якщо конкретизувати зміст внутрішніх пошуків героїв драматурга, відкривається їхнє закономірне діалектичне споріднення з внутрішніми колізіями неоромантичних героїв Лесі Українки. Творчість Куліша, така ж художньо досконала і глибоко філософська, демонструє на новому історичному рівні всі духовно-психологічні національні комплекси, що їх уперше відкрила у своїх неоромантичних драмах його геніальна попередниця. Тільки особистісні колізії героїв Лесі Українки реалізувалися на художньому тлі минулих епох, а внутрішні боріння Кулішевих героїв – через філософсько й символічно осягнуту дійсність 1920–30-х рр. XX ст. Трагедія пророка, що його не розуміє і зневажає натовп, притаманна більшості центральних постатей Лесі Українки,

знаходить нову модифікацію в образах Малахія, Ромена, Падура у п'єсах Миколи Куліша. Колізія влади ідеї над людською свідомістю, ідейного фанатизму, що руйнує душу і людські почуття, яку свідомо розв'язували герої Лесі Українки Руфін та Прісцилла, – притаманна і персонажам-особистостям Кулішевої драматургії, насамперед, Ількові та Марині з «Патетичної сонати». Остання героїня виступає вже також не міфологізованою, як у драмі Лесі Українки, а символічною українською Кассандрою, що уособлює протистояння нещасливому історичному фатумові своєї батьківщини.

Відтоді, як у березні 1926 р. «Березіль» під керівництвом Курбаса переїздить із Києва до Харкова та реорганізується у центральний театр республіки, кожна п'єса Миколи Куліша приймається трупою до постановки та зазнає впливу курбасівської творчої лабораторії в процесі репетицій і навіть під час написання. Під впливом провідної ідеї геніального режисера про метафоричне перетворення реальності на сцені, поетично наснажена за стилем і романтична за своїм ідейно-філософським пафосом драматургія Миколи Куліша піднімається до лірико-експресивних та гротескно-символічних вершин тогочасного світового мистецтва. Разом із тим, для всіх українських драматургів, а особливо тих, хто намагався вловлювати у своїх п'єсах суспільно-естетичні віяння часу, кожен твір Куліша ставав недосяжним зразком мистецьки досконалого та невичерпного трактування цих віянь.

Так, після двох частин селянської трилогії «97» і «Комуна в степах», яка буде довершена вже на початку 1930-х рр. п'єсою «Прощай, село!», у творчості Куліша відбувається перехід від героїко-революційного до гротескно-сатиричного напряму в комедії «Отак загинув Гуска» (1925). Перероблена з давньої юнацької проби пера, нібито розважальна п'єса про розквітле під час НЕПу міщанське болото, як і кожен твір драматурга, несла в собі несподіване філософське надзавдання та новий рівень формотворчих пошуків. Плач обивателя Гуски за своїм потрощеним революцією всебічно ритаулізованим існуванням поступово перетворюється на драму маленької людини, що опинилась на руїнах власного дрібного, але все ж таки унікального всесвіту. Вперше Куліш несподівано переміщає драматургічну колізію з дієвої площини у мовну: контраст між новим і абсолютно чужим Гусці комуністичним безладом та милим йому старозавітним ладом знаходить вияв насамперед не в подіях п'єси, а в зіткненні двох мовних стихій – міщансько-патріархальної та нової радянської, з усіма її страхітливими абревіатурами, що ввижаються героєві майже ожилими монстрами. І зовсім не випадково п'єса, яка, на думку автора, вийшла надто легковажною, а могла б завершитись самогубством героя, за життя драматурга не зазнала ані друкованого, ані сценічного втілення: «Отак загинув Гуска» містить передчуття небезпечних трагікомічних мотивів та геніальних стилістично-композиційних знахідок у майбутніх вершинних творах майстра «Народний Малахій» та «Мина Мазайло».

Наступна «комедійка» (за авторським жанровим визначенням) під назвою «Хулій Хурина» (1926) виникає на загальнорадянській хвилі сатири, спочатку схваленої більшовицькою владою згори й офіційно спрямованої проти НЕПу та її наслідків, що виконала своє призначення і мала зійти нанівець. Ця хвиля була означена такими творами російської драматургії як «Мандат» (1925) М. Ердмана та «Зойчина квартира» (1925) М. Булгакова, «Баня» (1928) та «Клоп» (1929) В. Маяковського. Однак навіть на тлі цих п»єс, що викривали окремі недоліки та міщанські гнізда-виразки на загалом «здоровому організмі» соціалістичної держави, «Хулій Хурина» М. Куліша вражає всеохопністю саркастичного погляду на радянську дійсність. Через провінційні походеньки двох пройдисвітів із фальшивими партійними посвідченнями, котрі викликають прямі та опосередковані сюжетні алюзії з гоголівським «Ревізором», із власне романом-памфлетом І. Еренбурга «Хуліо Хуреніто» та ще неопублікованими на той час «Дванадцятьма стільцями» Ільфа та Петрова, – український драматург відображає загрозливу примарність радянської дійсності. Він зважується показати, як ця реальність, тримаючись на суцільній брехні, страху та ідейному єзуїтстві, поступово перероджується у тоталітарний театр абсурду із всепануючим партійним бюрократизмом, що займається лише перманентними змінами ідеологічних декорацій та дутими героями, які вигулькують із небуття лише по смерті. Вихід із друку «Хулія Хурини» окремим виданням збурив цілу дискусію навколо самого твору – «як суцільного наклепу на соціалістичне будівництво» – та питання про правомірність існування радянської сатири як такої. Спочатку прийнята до постановки у «Березолі» та інших українських і російських театрах, п'єса так і не побачила світла рампи – нібито перш за все через шалений спротив культурного загалу, представленого критичними виступами В. Коряка, Д. Грудини, Л. Болобана, І. Микитенка. Лесь Курбас все-таки зважився на закритий показ власної сценічної версії «Хулія Хурини» (пізніше забороненого ЦК і ДПУ) перед харківськими режисерами і саме факт цього показу було виголошено основною причиною усунення великого режисера від керівництва «Березолем» у фатальному 1933 р.

У наступній п'єсі М. Куліша «Зона» (1926), що пізніше зазнала переробки під назвою «Закут» (1929), сатиричні акценти в зображенні буття першої в світі соціалістичної держави прибирають вже гіркого, навіть трагедійного відтінку, насамперед, завдяки образу комуніста-п'яниці Пупа, першого з галереї кулішевих напівбожевільних пророків. Безмежно відданий ідеї справедивого переустрою світу та своїй єдиній партії, драматург Микола Куліш вустами цього героя так формулює власне прозріння-катастрофу: «Товстозаде міщанство заплювало революцію! Був Жовтень. Був ранок. На обріях у мареві дзеркалилась комуна… А тепер? Квіточки, болонки, моди і поруч злидні, старці, купи гною? Зона!»[1]. Через класичний мелодраматичний трикутник чоловік-жінка-коханець, із банальними ревнощами та пострілами, що виникає у родині партійця-переродженця Радобужного, у «Зоні» відкривається вся гротескна потворність ідеї докорінної переробки не лише людського суспільства, а й самої людини з її підсвідомими потягами та бажаннями. В той же час антиприродна жорстокість тоталітарного ладу, що формувався шляхом підступно-цинічного обплутування партійним «піклуванням» кожної людської долі, розкривається автором п'єси із самозгубною відвертістю у фінальній сцені партійної чистки, де звучить останній викривальний лист самогубці Пупа, а Радобужний зізнається у вбивстві з ревнощів. Сповнена похмуро-песимістичного настрою «Зона» не була схвалена реперткомом до постановки, більше того – під забороною залишилася навіть її кардинальна авторська переробка «Закут», нібито цілком узгоджена цього разу з усіма канонами радянської сатири, – наявністю негативно-позитивної пари одновимірних героїв та їх показовим перевихованням завдяки тій же партчистці.

Кінець 1920-х рр., з їх наростаючими трагічними соціально-історичними суперечностями, був означений появою трьох шедеврів Миколи Куліша, які стали різножанровими вершинами національної драматургії цього періоду, а в двох постановках курбасівського «Березоля» і вершинами пореволюційного театру. В трагікомедії «Народний Малахій» (1927), комедії-памфлеті «Мина Мазайло» (1928) та ліричній трагедії «Патетична соната» (1929) драматургові вдалося розкрити одвічні колізії національного буття та душі в епоху духовного неоварварства і тоталітарної суспільної ієрархічності. Комедія «Мина Мазайло» була написана на злободенну для 1928 р. тему українізації, що впродовж дискусії 1925–28 рр. відстоювалась Хвильовим, Кулішем та їхніми однодумцями як один із не до кінця зреалізованих, але правдивих процесів національної самоідентифікації. Майже повна відсутність подієвих колізій у п'єсі, крім напіванекдотичної пригоди зі зміною головним героєм свого прізвища, художньо компенсується філігранно виписаним ідейно-філологічним зіткненням ворогуючих мовних стихій, представлених різними героями комедії. Їхня блискуча типізація і, разом із тим, памфлетна шаржованість почасти спонукала дослідників, зокрема, Ю. Шереха, вбачати в цих героях маски майже мольєрівського штибу, зважаючи також на певні алюзії між заорганізованою радянською дійсністю та достеменно ритуалізованою епохою французського абсолютизму[2]. Проте кожен із персонажів «Мини Мазайла», на відміну від соціально-історичних та морально-етичних масок мольєрівської драматургії, – це радше сатирично загострене, але повнокровно індивідуальне уособлення усталеного типу національної ментальності, що визначається насамперед ставленням до «мовного питання». До того ж автор, як і в усіх своїх п'єсах, пересипає гостру мовну дискусію разючими деталями та реаліями сучасності. Так, тьотя Мотя згадує «образ українця в "Днях Турбіних"», а вся сім'я Мазайлів, перелякавшись небажаних гостей, вигукує: «Нас нема! Нас арештовано!»

Ще вище у дослідженні національної самосвідомості та її викривлень – збочень в епоху насильницького зламу історичної долі, Куліш піднімається в своєму «Народному Малахії». Герой п'єси містечковий поштар Малахій Стаканчик – носій дуже своєрідного й водночас типового національного ментального «коктейлю» – схильності до створення надцінних ідей на основі елементарного невігластва (ідея докорінного перетворення людської природи) та манії величі (комплекс пророка). Поєднуючи в собі анархічний волюнтаризм, адже його «реформа людини» має здійснитися негайно та химерність світобачення («суміш Маркса з Акафістом»), Малахій проте не постає лише напівбезумцем – його постаті притаманний незбагненний трагізм, який ортодоксальна критика охрестила «трагедією міщанського гамлетизму». Адже в своїх химерно-викривальних монологах про жахливу дійсність першої в світі соціалістичної держави, він почасти перетворюється, то на втілення народного голосу, то на безсумнівну трансляцію думок самого автора, який бачив, чим насправді обернулося більшовицьке перероблення світу та людини. Подаючи населені іншими персонажами драматичні картини цієї дійсності – установ, божевільні, будинку розпусти – Куліш вдається до гротеску, але майже не як до прийому, а як до єдиного адекватного способу відтворення реальності, де відбулася суцільна взаємозаміна високого та низького, істини та фальшу, трагічного й комічного. Зіткнення, фантастичне взаємопроникненя та антагонізм християнського і комуністичного світобачення, яке в пореволюційну епоху в реальності спричинило масову пошесть божевілля й, водночас, постало глобальною мистецько-філософською колізією, – в образі Малахія здобуває найдосконаліший художній вияв, довершуючи драматургічне відбиття цих світоглядних зсувів у «Повіді» М. Івченка та частково у драмах І. Дніпровського «Любов і дим» і «Шахта Марія».

Глибинним змістом «Народного Малахія» стають метаморфози людської душі в духовному вакуумі, що утворюється внаслідок організованої та ідеологічно обґрунтованої «переоцінки всіх цінностей». Велична ідея директивного перевиховання людини, абсолютизована в свідомості містечкового поштаря, розчавлює індивідуальність самого Малахія й разом із ним нищить конкретно-реальне втілення такої людини – його дочку Любуню, що самозречено змагається за душу свого батька. Головний герой трагедійного дійства Куліша – це, можна сказати, Юда, що уявив себе Ісусом; невідповідність між його справжньою духовно-етичною сутністю та фантазіями про неї породжують трагікомічний ефект твору. Водночас, постать Малахія можна розглядати як персоніфіковану свідомість цілого народу, в якій екзистенційно не осягнені до кінця релігійні цінності, внаслідок революційного експерименту, поступаються місцем сфетишизованим постулатам марксизму.

Обидві п'єси Куліша, «Мина Мазайло» і «Народний Малахій», здобувши довершене сценічне втілення у виставах «Березолю», стали видатними досягненнями українського мистецтва у річищі світового театрального авангарду. Захопивши своєю появою останні роки офіційної українізації, «Мина Мазайло» отримує літеру «А», тобто дозвіл репертуарного комітету на постановку в усіх без винятку театрах країни. Однак, незважаючи на те, що репліки та образи з «Мини Мазайла» блискавично ставали часткою народного життя, після зміни політичного ставлення до українізації та низки спровокованих критичних нападів, уже 1930 р. було заборонено й ретельно вилучено з репертуару комедію, яку на театральному диспуті 1929 р. М. Хвильовий назвав епохальною.

Сценічна доля «Народного Малахія» виявилась іще драматичнішою, – ознаменувавши собою тріумф і разом із тим початок кінця блискавичного злету української драматургії й театру 1920-х рр., відкритого появою першої п'єси Миколи Куліша «97». Складна вже, за авторським задумом, постать Малахія, завдяки оригінальному режисерському баченню Л. Курбаса та художньому вирішенню В. Меллера, в геніальній акторській трактовці М. Крушельницького, – здобувала у виставі «Березолю» невичерпності одвічного національного архетипу пророка, зневаженого загалом. І, водночас, – пророка-блазня, який через химерність та суперечливість власних прозрінь перетворюється на трагікомічну карикатуру на самого себе та з вершин одкровення зривається у прірву божевілля[3].

Та якими б болісними не були перипетії появи та сценічного існування зрілих п'єс Миколи Куліша, їхня повносила мистецька значущість виявилась у пізнішому контексті історичного розвитку української та світової драматургії. Віртуозно здійснене Кулішем у «Мині Мазайло» перенесення драматичного конфлікту у комунікативний вимір стане пізніше у 1950-х рр. XX ст. ключовим естетичним принципом у творах засновника драми абсурду Ежена Іонеско. Відкриті ж у «Народному Малахії», а пізніше в «Патетичній сонаті» та «Маклені Грасі», химерність світо-

бачення людини-гвинтика, здеформованої заідеологізовано-аморальним суспільством, і тотальна карнавалізація дійсності між двома світовими війнами були доведені до гротескового абсолюту в п'єсах іще одного не до кінця зрозумілого сучасникам драматурга-авангардиста і філософа 1920-х років – поляка Станіслава Ігнаці Віткевича. Близький до М. Куліша за бурхливою юнацькою біографією, де були і фронти Першої світової війни, й участь у петроградських подіях 1917 р., Віткевич так само шокував перших сприймачів абсолютно новаторськими світоглядно-стильовими рисами своїх драм «Прагматисти» (1920), «Дюбал Вахазар» (1921), «Каракатиця» (1922), «Чоботарі» (1934) та багатьох інших. Обидва драматурги – поляк Віткевич та українець Куліш – відобразили найбільш небезпечну духовну хворобу XX ст. – прагнення пересічної людини стати Боголюдиною, заповнивши антигуманною ідеологією метафізично-моральний вакуум пострелігійної епохи.

[1]Куліш М. Твори.: В 2 т. – К., 1990. – Т. 1. – С. 313. [2]Шерех Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша // Куліш М. Твори: В 2 т. – Т. 2. – С. 326–339. [3]Корниенко Н. Театральная эстетика Курбаса // Лесь Курбас. Статьи и воспоминания о Л. Курбасе. Литературное наследие. – М., 1988. – С. 304.

Олександр Музичко

Національний світогляд професора І. А. Линниченка (1857–1926): між українським та російським образом світу

Серед конкуруючих проектів розвитку українського народу наприкінці XIX – на початку XX ст. одним з найпотужніших було «малоросійство», яке передбачало поєднання поміркованого територіального патріотизму до малої батьківщини України (у термінології малоросів «Малоросії») з почуттям патріотизму до великої батьківщини Росії чи Русі. Сьогоднішній стан функціонування української мови, поведінка більшості представників пересічних українців та української еліти переконує у надзвичайній живучості цього феномену. Симптоматично, що деякі з українських інтелектуалів не заперечують націотворчого та державотворчого потенціалу малоросійства для сучасної України[1]. Втім для багатьох українських інтелектуалів малоросійство залишається символом всіх бід українства, синонімом комплексу національної меншовартості.

Широким теоретико-методологічним узагальненням мають передувати мікроісторичні студії. У цій статті один з вирішальних етапів існування малоросійської свідомості досліджено через призму біографії одного з помітних істориків кінця XIX – початку XX ст., професора одеського Новоросійського університету (НУ) Івана Андрійовича Линниченка (далі – Л-ко). Найбільший внесок у дослідження національного світогляду професора зробили О. Толочко, Г. Зленко, З. Джулинська та В. Масненко[2]. У новітніх дослідженнях панує неузгодженість щодо визначення специфіки національної свідомості Л-ка, його місця в українській історії та історіографії. Деякі автори пропонують вважати його російським істориком[3]. В одній і тій же праці можна зустріти протилежні характеристики[4]. Не в останню чергу така неузгодженість пов'язана з «недовивченістю» біографії Л-ка, недостатньо повним опрацюванням джерельної бази, випадковістю багатьох зауважень. Не сприяють вивченню поглядів Л-ка статті агресивно-шовіністично налаштованих російських авторів, які більш піклуються про те, аби підняти його «на щит» для боротьби з усім українським. Їх тексти ґрунтуються на вузькій історіографічній та джерельній базі, викривлених або однобічно поданих фактах[5]. На противагу цим псевдоісторичним студіям та, навпаки, продовжуючи напрацювання істориків-аналітиків ми прагнемо на основі маловідомих або невідомих джерел показати неоднозначність образу цієї людини, нюанси його поглядів. Вперше докладно висвітлено ставлення української та російської громадськості до Л-ка як чинник формування його поглядів та історіографічного образу.

За місцем народження та родинним оточенням Л-ко належав до корінних киян. Його батько був професором Київського університету Св. Володимира, мати походила зі старовинного київського міщанського роду Балабух, була донькою професора Київської духовної Академії та Київського університету Св. Володимира Івана Скворцова. Л-ко надавав велике значення своєму родинному корінню, відчував пієтет до рідного міста. Пам'яті батька він присвятив свою докторську дисертацію, під час її захисту у Київському університеті Св. Володимира наголошував, що в стінах цього закладу «вчив мій дід та батько».

У роки становлення особистості Л-ка у Києві відбувалось чергове піднесення українського національного руху, культурницького за своїми принципами та завданнями[6]. Щоправда його очільники губились у морі малоросійської інтелігенції, до якої належала і родина Л-ко. Л-ко неодноразово підкреслював свої теплі стосунки з університетським вчителем В. Антоновичем[7]. Але документи не фіксують жодної участі Л-ка у діяльності українських гуртків. Вже наприкінці життя він згадував: «Київ – найдавніша столиця, яка ніколи не забувала, що з неї пішла Руська земля. Як захудалий дворянин він відчував образу, що цей статус в нього відібрали Москва та Пітер. У 70-ті роки тут вже розвинувся сепаратизм або малоруський патріотизм. Для мене все це було тоді незрозумілим. Мій батько, хоча й Малорос чистішої води за походженням, стояв завжди на загальноруській точці зору і з українофілами не сходився, а вони його вважали якщо не москалем, то відщепенцем. Щоправда відношення багатьох українофілів до мого батька було подвійне – серед них було багато його шкільних товаришів, його слухачі по гімназії та університету, дружини багатьох навчались в його гімназії, він все ж таки був Линниченко, давній Киянин». Не відчуваючи різниці між українцями та росіянами, Л-ко зазначав, що «по батькові я чистійший малорос, по матері на S. Ми «русские» без будь-якої домішки інородної крові»[8]. Малоросійські переконання Л-ка підсилили сильні враження від промови видатного етнографа О. Міллера про українські думи та російські билини під час засідання загальнроросійського археологічного з'їзду 1874 році у Києві. Наприкінці промови О. Міллер наголосив, що думи та билини є гілками з одного дерева – руського народу[9].

Більшість дослідників вважає зовнішнім проявом розриву Л-ка з українством його статті 1880-х років, спрямовані проти Д. Багалія та Д. Яворницького[10]. Однак значно