

лише на презирство, натомість серце перемагає розум, і поет проголошує: «...знову зможу // Любити ближнього й жаліти... просто так...» [3, с. 110]. Переконання в особливій місії поета – завжди служити людям – лунає і у вірші «Хіба це гріх...» Автор наголошує, що тільки мрійників, які щиро вірують, Господь наділяє даром бачити не лише явне, а й потаємне. І хоча далеко не всі сприймають митців як пророків («Він був одним між вас, але чужим між вами»), Поет – «не блазень, не відьмак, не еретик», незважаючи на спротив юрби і її нерозуміння, закликає іти вперед і дивитися в майбутнє, оскільки «він, люди, любить вас!» [3, с. 112]. У вірші «Єдність» цю тему продовжено. Поезію побудовано у вигляді монологу, звернутого до вірного коня, – символу відданості і нестримного лету. Ліричний герой і його кінь «душі за волю вже Богові» віддали. Митець, звертаючись у вдаваній розмові до друга, ставить болючі риторичні запитання: «Може, ще і не всі відзвучали літаври? // Може, весь ще не згрікнув поезії хліб?» Він навіть готовий повірити в казку, де й кінь не буде втомленим, і поет буде мати надію на краще, адже «колись нам з тобою літати моглося». Однак, за автором, не казка, а український широкий і вільний степ, омріяний і оспіваний народом і поетами, знову зможе вдихнути сили в тих, хто стомився на життєвих дорогах [3, с. 116]. Як показали переклади віршів О. Гончаренка Галиною Феліксон, вона поділяє погляди українського письменника щодо активної життєвої позиції особистості, місця та ролі митця в суспільстві, сучасного рівня моральності людей тощо. Підтвердженням слугують такі рядки: «И в жизни и в смерти прошу я у Бога // ... // Хоть ветром вернуться в степные

просторы, // Хоть песней, хоть плачем туда долететь. // В терпенье и в счастье, в обидах и в горе // В степи мое сердце» («В степи мое сердце») [3, с. 107]; «Я – лицедей... // ... // Не гнись перед владыками в дуугу. // Не рвуйся наверх в провидцы и герои. // ... // ... лечу, куда несет // Меня буран стремительной эпохи» («Скоморох») [3, с. 109]; «Взывает к небесам одной молитвой: // ... // Взрасти хлеба на поле вечной битвы, // Дай просто возлюбить и пожалеть!..» («Друзья сбегают...») [3, с. 111]; «Не нужен вам Пророк! Он лишний в шумной стае. // Поэту не найти признанья на Земле» («Не грех пройти...») [3, с. 113]; «Слышишь, конь мой... // Может быть... // Пронесемся над миром крылатым кентавром, // Чтобы музыку слова на Землю вернуть» («Единство») [3, с. 117].

Як бачимо, поетична збірка «Отражение. Відображення», без сумніву, помітне явище сучасних літературних процесів України та Ізраїлю, поетами яких є Олег Гончаренко та Галина Феліксон. Вони продемонстрували не лише яскраві професійні здібності як письменники, а й репрезентували свою потужну життєву позицію, в основі якої – любов до життя, людей, світу. У цьому – чар і привабливість їхньої творчості, що з Божою ласки поєдналися в одній книзі.

1. *Перебийніс П.* Журавлина пісня над Збручем / П. Перебийніс // Літературна Україна. – 2014. – 24 липня. – С. 13. 2. *Щерба Т. М.* Таємниця духу митця та його доби / Т. М. Щерба // Світло духовності у слові та скульптурі: есе, рецензії, відгуки. – Херсон: Айлант, 2015. – С. 34–50. 3. *Феліксон Г., Гончаренко О.* «Отражение. Відображення»: [стихи и переводы] / Г. Феліксон, О. Гончаренко. – Бат-Ям, 2014. – 121 с.

УДК 792(475.1):929 С. Крушельницька

Ростислав Крамар

Ціна тріумфу: що змусило примадонну Соломію Крушельницьку покинути сцену Великого театру у Варшаві?

Наприкінці XIX – початку XX століття польське оперне мистецтво переживало період відродження. Великий внесок у цей процес зробила українська співачка Соломія Крушельницька. У 1898–1902 роках вона була примадонною Великого театру у Варшаві. Варшавський період у творчій кар'єрі Крушельницької був часом її величезного успіху серед польської публіки. У статті досліджуються обставини конфлікту співачки з її конкурентами, які варшавська преса несправедливо інтерпретувала як полонофобію примадонни-українки.

Ключові слова: Соломія Крушельницька, українка, Польща, Варшава, опера.

Rostyslav Kramar

Price of the Triumph: What Forced Prima Donna Solomiya Krushelnytska to Leave the Great Theatre in Warsaw?

At the end of 19th and on the beginning of 20th century Polish opera was experiencing a renaissance. A large contribution to this process made Ukrainian singer Solomiya Krushelnytska. 1898–1902 she was the Prima Donna of the Great Theatre in Warsaw. The Warsaw Period in the creative career was the time of her huge success by the Polish public. The article examines the circumstances of the conflict between the singer and her competitors that Warsaw press unfairly interpreted as polonophobia of the Ukrainian prima donna

Keywords: Solomiya Krushelnytska, Ukrainian, Poland, Warsaw, Opera.

Rostyslav Kramar

Цена триумфа: что заставило примадонну Соломию Крушельницкую покинуть сцену Большого театра в Варшаве?

В конце XIX – начале XX века польское оперное искусство переживало период возрождения. Большой вклад в этот процесс сделала украинская певица Соломия Крушельницкая. В 1898–1902 годах она была примадонной Большого театра в Варшаве. Варшавский период в творческой карьере Крушельницкой был временем ее огромного успеха среди польской публики. В статье исследуются обстоятельства конфликта певицы с ее конкурентами, которые варшавская пресса несправедливо интерпретировала как полонофобию примадонны-украинки.

Ключевые слова: Соломия Крушельницкая, украинка, Польша, Варшава, опера.

Чотири театральні сезони (1898–1902 рр.), проведені видатною оперною співачкою Соломією Крушельницькою на сцені Великого театру у Варшаві, були періодом розквіту її театрального таланту та нечуваного успіху серед місцевої

публіки. Чому примадонна, яка зазнала на варшавській сцені справжнього тріумфу, покидала це місто з неоднозначними відчуттями – сумішшю вдячності та образи? Спроби відповісти на це питання зустрічаються в низці публікацій, де серед

іншого йдеться про варшавський період біографії примадонни Крушельницької. Деякі українські дослідники звертали увагу на національну складову конфліктної ситуації, що виникла у Варшаві навколо співачки на межі XIX–XX сторіч [8, 35; 9, с. 30]. Мовляв, успішній примадонні, яка не приховувала свого національного походження, влаштували обструкцію польські шовіністичні середовища. І справді, в публічній дискусії на шпальтах тогочасної варшавської преси, яка розгорнулася з приводу мистецьких смаків та світоглядних переконань Крушельницької прозвучали закиди на адресу співачки, яка начебто з погордою ставиться до польської культури. Актрису звинувачували у зверхності до польського театрального репертуару, зневажанні доробку польських композиторів, нелюбові до польського глядача. Втім, уважний аналіз контексту, в якому відбувалася медіа-нагонка на співачку, дає підстави висловити припущення, що використання у ній національних упереджень було спритною маніпуляцією, котра мала на меті позбутися з театру акторки, якій не було рівних, а це невимовно дратувало її конкурентів.

Перебування видатної оперної співачки Соломії Крушельницької у Варшаві співпало в часі з періодом докорінних змін у Великому театрі – найбільшому тогочасному польському театрі опери і балету, який діяв у тій частині Польщі, що тоді була в складі Російської імперії. 1898–1902 рр., упродовж яких Соломія Крушельницька виступала у Варшаві, були періодом відродження оперного мистецтва Польщі. Співачка взяла активну участь у цьому процесі, тож її назавжди вкарбувалося в історію польського театру.

Працюючи на благо культури польського народу, Крушельницька не приховувала свого українського походження. Водночас вона наголошувала, що є вихованкою «італійської школи». Підкреслена відданість Крушельницької своєму народові, а також вдячність італійській вокальній школі, неодноразово були причиною непорозумін між нею та деякими представниками варшавських мистецьких середовищ.

Варшавське помешкання співачки було відкрите для земляків, про що згадують сучасники. У цей період вона неодноразово долучалася до різноманітних українських громадських ініціатив, про її національне походження знала і з пошаною до цього ставилися як польські аристократи, так і деякі російські чиновники. Цікаве підтвердження такого ставлення – намагання писати до неї українською польського графа Ксаверія Замойського та російського генерала Павла Іванова [2, арк. 2; 3, арк. 2].

Якою ж була ситуація у варшавській опері, куди в жовтні 1898 року приїжджає Крушельницька? Історики польської опери говорять про стагнацію у Великому театрі Варшави в останньому десятиріччі дев'ятого століття. Як зазначає Тадеуш Сіверт, прем'єр було мало, постановки опер були шаблонними. Крім цього, ситуацію театру погіршувала кадрова політика російської адміністрації. Російська влада зробила ставку на іноземних співаків, часто сумнівного мистецького рівня [16, с. 72]. Нерідко траплялося так, що всі провідні ролі в операх виконували іноземці, передусім італійці. Винятком були кілька польських опер, які написав композитор Станіслав Монюшко, де головні ролі виконували поляки. У середині 1890-х успіх багатьох вистав тримався на непересічному талантові італійського співака-баритона Маттіа Баттістіні. Він був частим гостем на варшавській сцені, виступав у таких операх як «Фауст», «Ріголетто», «Севільський цирульник», «Фаворит», «Африканка» та інші. Баттістіні був улюбленцем варшавської публіки. Харак-

терно, що після його виїзду з Варшави в 1895 р на виставах помітно поменшало глядачів [16, с. 72].

Варшавська театральна критика негативно відгукувалася на сумнівній якості дебюти іноземних солістів. У кінці 1895 року варшавський театральний оглядач Юліуш Статтлер, пишучи про спектакль Джузеппе Верді «Бал-маскарад», зауважує, що баритон Паньоні «хоче перекопати, що для виконання гарної та ефектної партії Рената не потрібно ані голосу, ані таланту». За його ж словами, Гарсія в ролі Ульрикі має всі таланти, окрім співу. «Тож нічого дивного, що глядацька зала була напівпорожня», – підсумовує критик [16, с. 90].

Занепокоєний Октавіо Нувеллі, викладач сольного співу у Варшавській консерваторії, оприлюднив відкритий лист «До панів оперних агентів». Він скаржиться, що італійська опера у Варшаві занепадає і «буде остаточно дискредитована, а дирекція буде змушена припинити італійські сезони», оскільки залу заповнювали тільки виступи Баттістіні. Нувеллі звинувачує в такій ситуації агентів, які присилають до Варшави співаків без таланту і без школи. [16, с. 91]. Власне після таких сигналів дирекція підписала новий контракт з Баттістіні на осінь 1896 та весну 1897 року. Тоді ж у Варшаві почали задумуватися про запрошення зі Львова «однієї з найвідоміших світових співачок» Соломії Крушельницької [16, с. 92].

Щоб надати театрові нове національне обличчя, у 1897–1898 роках режисер Юзеф Ходаковський заангажував на головні ролі чотирьох талановитих артистів – вихідців із Галичини. Усі вони були вихованцями професора консерваторії Галицького Музичного Товариства Валерія Висоцького. Українець Олександр Мишуга, польки Яніна Королевич та Євгенія Штрассерн виступають на варшавській сцені вже в 1897 році. Крушельницька дебютувала у Варшаві 4 жовтня 1898 року в опері Джузеппе Верді «Аїда».

Варшавська критика спочатку сприйняла Крушельницьку стримано. «Голос дзвінкий і розлогий, та не досить м'який» – писав театральний оглядач Міхал-Мар'ян-Бернацький. Утім, наголошує критик, це вдалий дебют [15, с. 486]. Та з кожним наступним виступом похвал на адресу Крушельницької лунає дедалі більше. У рецензії «Нова зірка варшавської сцени» співачку названо ідеальною, оскільки «вона однаково прекрасно і співає, і грає» [10, с. 19].

Критик Александр Райхман зазначає, що «молода акторка, яка на сцені лише кілька років, підкорила Варшаву в такий спосіб, якого ми дотепер не знали». Її ознаки – «талант, надзвичайна музикальність, сценічний темперамент та чарівність жінки, яка пливе з кожної її ролі» [16, 102].

Промовисту назву своїй статті, присвяченій дебюту Крушельницької, дав композитор і педагог Міхал Бернацький. У тексті «Цінний здобуток нашої сцени» він говорить про «незвичайне драматичне обдарування артистки» [10, с. 20].

Дебютувавши на варшавській сцені в опері «Аїда» Джузеппе Верді, Крушельницька згодом співає в інших операх цього композитора, зокрема в «Отелло», «Дон Карлос», «Бал-маскарад». У Варшаві співачка виконує головні ролі в операх Джакомо Пуччіні («Богема», «Тоска»), П'єтро Масканьї («Сільська честь»), Амількаре Понк'єллі («Джоконда»), Жюля Массне («Манон», «Вертер»), Ріхард Вагнер («Лоенрін», «Валькірія», «Тангейзер»), Шарля Гуно («Фауст»), Жоржа Бізе («Кармен»), Петра Чайковського («Євгеній Онєгін», «Пікова Дама») та інші. Значна частина варшавського репертуару Крушельницької – це італійські опери. Та найбільше

визнання у варшавської публіки принесли їй польські опери авторства Станіслава Монюшка – «Графиня» і «Галька».

Літній сезон 1899 р. Крушельницька розпочала виконанням головної ролі в опері «Графиня». Історик Великого театру у Варшаві Юзеф Щублевський говорить про виняткову роль цього спектаклю в створенні культу Монюшка в польській опері. За словами Щублевського, особлива заслуга в в цього процесі належить режисерові Юзефові Ходаковському, який здійснив ідеальну постановку «Графині» з Крушельницькою в головній ролі. Дослідник наголошує, що Крушельницька була співачкою з феноменальним голосом й фантастичними даними саме для цієї ролі [17, с. 345]. Те саме відзначає у своїх мемуарах конкурентка Крушельницької – співачка Яніна Королевіч. Вона визнає, що в цій ролі Крушельницька була поза конкуренцією, найкращою з усіх можливих графинь, оскільки володіла специфічними вокальними даними, а також винятковою зовнішністю й акторським талантом [11, с. 55]. Кульмінаційний пункт партії Графині арію «Прокінутись з облудних снів» критик Антоній Сигетинський назвав тріумфом Крушельницької. «Вона приголомшує почуття слухачів, не вдаючись до заялжених ефектів театрального і співацького мистецтва. В кожному її слові відчувається не тільки професійна співачка, а й досконала артистка», – писав Сигетинський [10, с. 319]. Театральний оглядач газети «Kurier Warszawski» про «Графиню» з Крушельницькою в головній ролі писав: «Цей твір супроводжує надзвичайно великий успіх серед найширших кіл варшавської та німецької публіки, є й такі які спеціально приїжджають на «Графиню» з провінції» [12, с. 4].

Варшава сприйняла постановку «Графині» з ентузіазмом як сміливий вияв польського патріотизму. Один із головних героїв появився на сцені в костюмі польського улана, тобто кавалериста. Публіка зустріла це зливою оплесків. Кожен спектакль «Графині» ставав демонстрацією національних почуттів та антиімперських настроїв. Як зазначає Ю. Щублевський, «влада так боялася таких настроїв публіки, що під час вистав «Графині» жандарми чергували у підворотнях сусідніх з оперою будинків, влада боялася, що спектакль може стати сигналом до революційних виступів» [17, с. 345]. Відома польська письменниця, драматург Зофія Налковська згадувала, що під час перегляду «Графині» її охопило палке бажання стати акторкою. [17, с. 347]. Упродовж чотирьох своїх театральних сезонів у Варшаві Крушельницька найчастіше виконувала саме цю роль. Загалом – 76 разів.

Втім, роллю, завдяки якій Крушельницька назавжди вписалася в історію польської опери, стала Галька в опері «Галька» Станіслава Монюшка. Саме «Гальку» (оперу, якій українка дала «друге дихання»), вона обрала для свого бенефісу в березні 1899 р. Після тієї пам'ятної вистави варшавська преса писала, що опера Монюшка стала для співачки «суцільною овацією». Ніжні фіалки та конвалії від вдячних глядачів так рясно спадали на сцену, що встелили її суцільним барвистим килимом.

У ролі Гальки бачимо Крушельницьку й у виняткову мить тріумфу польського оперного мистецтва – 9 грудня 1900 р. Ювілейна п'ятисотна вистава «Гальки» – однієї з найкращих опер Монюшка – в умовах російської займанщини стала своєрідною маніфестацією культурної самобутності польського народу. Режисер Юзеф Ходаковський створив незабутнє драматичне дійство.

Про те, як сприймала примадонну Крушельницьку варшавська публіка, свідчать листи прихильників її таланту. Варто зачитувати фрагмент одного із них, досить

промовистого, написаного, як зазначає його автор, просто людиною. Отож, якийсь Здзіслав із околиць міста Сомпольно (нині – Великопольське воєводство) поділився з Крушельницькою враженнями від спектаклю «Галька», в якому вона грала головну роль. Написав те, що «диктує його просте серце». Він зокрема зазначає, що з театру вийшов іншою людиною: «Мені здавалося, що я в раю, бо Ваш спів настільки такий чарівний, а гра так захоплює, бо Ви пані, богине нашої сцени настільки великі послуги робите для нашого народу, який Вами пишається... Шануйте своє здоров'я та свій голосок, колись ім'я Ваше з пошаною вимовлятимуть поляки та інші народи» [1, арк. 2] В акторському складі театру Крушельницька була поза конкуренцією. Театральний критик про «Гальку», де головну роль виконувала інша співачка, писав як про цілковитий провал. Мовляв, важко дорівняти «одній з найкращих Гальок на нашій сцені». Як виникає з листа адміністрації театру до Крушельницької, прибуток від спектаклю «Евгеній Онегин», у якому грала вона, а не її конкурентка Яніна Королевіч, був майже удвічі більший, тому Крушельницьку просили співати головні ролі навіть у трьох спектаклях підряд, які виставлялися на варшавській сцені [4, арк. 2].

Отож не дивно, що Соломія була найкраще оплачуваною акторкою театру. 1902 газета «Kurier Warszawski» у новорічному випуску оприлюднила дані про гонорари акторів варшавських театрів. Найбільш високооплачувана акторка – Соломія Крушельницька. За участь в одному спектаклі отримувала 350 рублів. Для порівняння: один із найкращих тогочасних співаків театру Владислав Флоріанський за спектакль отримував – 200 рублів, а примадонна Яніна Королевіч – 100 рублів [17, с. 359].

Саме абсолютна позаконкурентність примадонни-українки спричинила ту нездорову моральну атмосферу, що змусила співачку залишити Варшаву. 1900-й рік, овіяний для співачки славою та визнанням, водночас був роком цькування в пресі й пліток, які отруювали актрисі життя. Тяжким ударом для неї стало вкрай несправедливе обвинувачення у зверхньому ставленні до польської культури та в неприхильності до опер польських композиторів.

Починаючи з лютого 1900-го року у польськомовній пресі одна по одній з'являються статті, де Соломію Крушельницьку представлено як «зітальйшену» актрису, яка зверхньо ставиться до польського репертуару та варшавського глядача. Першим інформаційним «залпом» по іміджу Крушельницької стало інтерв'ю з нею, опубліковане в петербурзькому польськомовному тижневику «Kraj» від 2 лютого 1900 року [14, с. 43–44]. Часопис оприлюднив розмову у той час, коли співачка успішно гастролювала у складі італійської трупи на сцені Маріїнського театру в Петербурзі. Важко не зауважити, що в запитаннях, заданих тижневиком Крушельницькій, звучить неприхована іронія, кепкування над акторкою. На твердження Крушельницької, що свою славу вона здобула завдяки Італії, в якій навчалася, кореспондент часопису відповів: «І я повторюю: Ах, Італія!». Але ми Вас якось винятково тісно пов'язуємо з Варшавою». На що співачка відповіла: «Варшава – це тільки перехідний етап». На запитання про варшавську публіку в опублікованому інтерв'ю – відповідь: «Здається, як би це сказати, несподівано малокомпетентна».

Варшавська преса уважно стежила за тріумфом «нашої примадонни» у столиці Російської імперії. Зміст резонансного інтерв'ю «У примадонни» поширили і прокоментували варшавські газети. 11 лютого популярний у Варшаві «Kurier Codzi-

еппу" звинуватив Крушельницьку в неприхильному ставленні до опер польських композиторів, зокрема С. Монюшка. У ті дні головний режисер великого театру Юзеф Ходаковський радить співачці написати спростування на інтерв'ю, яке викликало настільки негативну реакцію. В листі, надісланому примадонні до Варшави, Ходаковський, зокрема, зазначав: «Цими днями у Варшаві тільки й розмов, що про Вашу бесіду із співробітником "Краї", яку було надруковано в "Kurier Codzienny", з неприхильними до Вас коментарями. Все це скидається на кампанію, спрямовану проти Вас. Щойно я розмовляв про це з генералом (Івановим) і він, як і я, бачить у цьому жіночу руку. Найгірше в цій історії те, що згідно з "Краєм", Ви начебто сказали, що ні в чому не завдячуєте Варшаві, а тільки Італії, усю свою теперішню кар'єру. Це спричинило велике обурення й величезну агітацію (проти Вас)» [5, арк. 1]. Режисер Ходаковський просив Крушельницьку пробачити йому за те, що втручається в її справи, накидаючись із порадами. За його словами, він робить це, бо його обурює несправедливість, «прагну наскільки це можливо ослабити й викрити такі підступні і шкідливі дії».

Промовисту оцінку медіа-капанії, спрямованої проти Крушельницької, дав прихильник її таланту граф Ксаверій Замойський. У листі до князя Корніцького він написав: «Читав 164-й номер «Кур'єра Варшавського» – статтю, написану не пером, а мітлою вуличного підмітайла, змоченою у воловій жовчі. Злість, примітивність і нонсенс подали собі там руку з наміром повчати розуму всю варшавську публіку. Статтю підписав якийсь М. Гавалевіч, та сумніваюся, що це справжнє прізвище. Бо який "автор" умістив би своє прізвище під такими інтелектуальними "поміями"» (5230) [6, арк. 1].

Спростовуючи інсинуації, Крушельницька на шпальтах щоденної варшавської газети "Kurier Warszawski" подає у власному викладі міркування, представлені раніше журналістів газети "Краї": «Я італійська артистка, бо якщо моє мистецтво чогось варте, то завдячую цим італійській школі та п'ятирічній наполегливій праці у цій країні. Раніше, у Львові, я взагалі не була артисткою. Національність мою знають усі, я її не змінювала й ніколи не зміну, незважаючи на те, що підлизування й ставання під прапори сильніших іноді приносять вигоду... Варшаві впродовж мого річного тут перебування я вдячна за великий сценічний досвід... варшавську публіку вважаю більш музичною та артистичною порівняно з багатьма іншими» [13, с. 6:]. Стислий коментар редакції до відкритого листа Крушельницької – вияв позиції тих середовищ, які цінували талант співачки: «Не бачимо підстав для роздратування, що виникло у Варшаві після звістки про те, що п. Крушельницька вважає себе італійською співачкою. Всі наші співачки з цієї точки зору або італійки, або німкені. Обурення, викликане у Варшаві розмовою панни Крушельницької, – щось штучне і дешево» [13, с. 6]. Щодо звинувачень у неповазі до польського мистецтва Крушельницька в листі до театрального критика Анонія Сигетинського зауважує: «Мені повторювали по тисячу разів, що я добре грала в операх Монюшка, що моя, так би мовити, подвоєна старанність цілком задовольнила б безсмертного композитора. Якщо Варшава визнала мою інтерпретацію ролей, то я це завдячую тільки італійській школі» [10, с. 320]. Зрештою, й сам часопис "Краї", який опублікував резонансне інтерв'ю з Крушельницькою, визнав: «Якщо щось в надрукованому інтерв'ю дає привід до несподіваних висновків, то це означає, що друковане слово неточно передало думку артистки» [18, с. 19]. Втім, перший камінь звинувачень у бік співачки

було кинуто. Плітки й пересуди і надалі отруювали життя Крушельницької.

Вражена до глибини душі несправедливістю примадонна вирішила розпрощатися з Варшавою. Та реакція шанувальників таланту співачки була більш несподіваною. Про це багато писала варшавська преса, адже прощання з Соломією вилилось у небачений раніше вияв любові до артистки. На прощальній виставі в червні 1901 року були сотні засмучених меломанів, гори квітів, транспаранти з проханням не залишати Варшаву, навіть петиція такого змісту з кількома тисячами підписів.

Зворушена таким виявом любові, С. Крушельницька співала у Варшаві ще до кінця наступного року. У переддень католицького Святвечора 1902 р., востаннє виступивши на сцені Великого театру, вона остаточно розпрощалася з містом, яке принесло їй багато радощів та розчарувань.

Хто ж стояв за кампанією (за висловом Ю. Ходаковського) очорнювання Крушельницької у Варшаві? Хто старався приклеїти їй ярлик полонофобки, яка недооцінює польську оперу? Шукаючи відповіді на це запитання, варто зазирнути до мемурів Яніни Королевич-Вайдової, конкурентки Соломії Крушельницької на сцені Великого театру. Спогади, видані через понад півсторіччя після згаданих подій та 6 років після смерті Крушельницької, сповнені жалю й образ на Соломію. Королевич-Вайдова звинувачує Крушельницьку в тому, що та блокувала показ на сцені Великого театру польських патріотичних опер, була шовіністкою, яка зневажала поляків. У 1958 році Королевич-Вайдова писала про Крушельницьку: «Польського у ній було тільки те, що вона знала мову. Поляки помиляються, превозносячи її як польську співачку» [11, с. 64].

Порівнюючи такі звинувачення з голосами тих, які захоплювалися талантом співачки та її вмінням відтворити на сцені образи героїнь саме польських опер, важко повірити в те, що співачка була нещирою в своїй любові до сценічних образів Гальки чи Графині. Справжньою причиною конфлікту навколо Крушельницької у Варшаві були не національні польсько-українські тертя, а банальна акторська заздрість, прагнення позбутися конкурентки по сценічному фаху. Важко не погодитися з Данутою Білавич, яка твердить, що звинувачення співачки в полонофобії виглядають надуманими, а її "шовінізм" у ставленні до польського народу не підтверджений жодними фактами [7, с. 81].

Загалом, Соломія Крушельницька у її варшавський період життя – це феноменальний приклад митця, який зберігаючи і навіть наголошуючи свою національну тотожність, стає фундаментальною – національного рівня – постаттю в культурі іншого народу.

На повернення «незрівнянної Гальки» Варшава чекала 107 років. В 2009 році у Великому театрі з ініціативи українців Варшави врочисто відкрили бронзове погруддя видатної співачки-українки (автори – Василь Ярич, Орест Сокол). Після тривалої перерви примадонна, яка ніколи не ставала під прапори сильніших, прибула до Варшави в образі гордої Графині.

1. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (далі – ВРФТІЛ). – 143. Спр. 56. Лист до Соломії Крушельницької, 20.VI.1899. – 2 арк. 2. ВРФТІЛ. – 143. Спр. 52. Zamoyski X, Лист до Соломії Крушельницької, 26.VI.1901. – 2 арк. 3. ВРФТІЛ. – 143. Спр. 60. Іванов П. Лист до Соломії Крушельницької. – 2 арк. 4. ВРФТІЛ. – 143. Спр. 60. Іванов П. Лист до Соломії Крушельницької. – 2 арк. 5. ВРФТІЛ. – 143. Спр. 255. Ходаковський Ю., Лист до Соломії Крушельницької. –

2 арк. **6.** ВРФТІЛ. – 143. Спр. 295, Z[amojski] Hawery, Листівка до кн. Карницького, 19.VI.1901. – 1 арк. **7.** Білавич Д. Соломія Крушельницька: шлях до вершин (1899–1906) / Данута Білавич // Соломія Крушельницька. Шляхами триумфів, Автор проекту Петро Медведик. – Тернопіль: Джура, 2008. – 392 с. **8.** Герета І. Музей Соломії Крушельницької: Нарис-путівник / Ігор Герета. – Львів: Каменяр, 1978. – 94 с. **9.** Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування. У двох частинах. Упор. і прим. М. Головащенко / Михайло Головащенко. – К.: Муз. Україна. – Ч. 1. Спогади. – 1978. – 397 с. **10.** Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування. У двох частинах. Упор. і прим. М. Головащенко / Михайло Головащенко. – К.: Муз. Україна. – Ч. 2. – Матеріали, Листування. – 1979. – 447 с. **11.** Korolewicz-Waydowa J. Sztuka i życie. Mój pamiętnik /

Janina Korolewicz-Waydowa. – Wrocław; Warszawa; Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1969. – 426 s. **12.** Kurier Warszawski. – 1900. – Nr 306, 5 listopada. – С. 4 **13.** List Pani Kruszelnickiej // Kurier Warszawski. – 1900. – 21 lutego. **14.** Mat. U primadonny // Kraj. – 1900. – 2 lutego. **15.** M. M. B. Przegląd muzyczny // Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne. – 1898. – № 41, 26 września. **16.** Sivert T. Warszawskie Teatry Rządowe w latach 1890–1900 / Teatr polski w latach 1890–1918. Zabór rosyjski / Tadeusz Sivert. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1988. – 902 s. **17.** Szczublewski J. Teatr Wielki w Warszawie. 1833–1993 / Józef Szczublewski. – Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1993. – 861 s. **18.** Z Petersburga // Kraj. – 1900. – 16 lutego. – S. 19.

УДК 821.161.2:929 У. Кравченко

Руслана Крамар

Маловідомі сторінки біографії Уляни Кравченко

У статті розглянуто маловідомі сторінки творчого та життєвого шляху класика української літератури Уляни Кравченко (1860–1947). На підставі архівних матеріалів досліджено деякі важливі епізоди з життя батьків письменниці, а також її власної сім'ї. Особлива увага звертається на 27-річний «перемисьльський» період у житті У. Кравченко, який автор статті називає «золотою осінню».

Ключові слова: Уляна Кравченко, біографія, Перемисьль, українська література

Ruslana Kramar

Unknown Pages of Ulyana Kravchenko's Biography

The article deals with the unknown pages of the life and creative work of the classic of Ukrainian literature Ulyana Kravchenko (1860–1947). On the basis of archival materials some important episodes from the life of the parents of the writer as well as her own family are studied. Particular attention is drawn to the 27-years period of life of U. Kravchenko in Peremyshl, which the author calls the "Golden Autumn".

Keywords: Ulyana Kravchenko, Biography, Przemysl, Ukrainian Literature.

Руслана Крамар

Малоизвестные страницы биографии Уляны Кравченко

В статье рассмотрены малоизвестные страницы творческого и жизненного пути классика украинской литературы Уляны Кравченко (1860–1947). На основании архивных материалов исследовано некоторые важные эпизоды из жизни родителей писательницы, а также ее собственной семьи. Особенное внимание обращается на 27-летний «перемышльский» период в жизни У. Кравченко, который автор статьи называет «золотой осенью».

Ключевые слова: Уляна Кравченко, биография, Перемышль, украинская литература

Творча спадщина та біографія класика української літератури Уляни Кравченко (справжнє ім'я та прізвище Юлія Шнайдер, 1860–1947 рр.) у літературознавстві доволі часто розглядається в контексті досліджень творчості її наставника, редактора та близького приятеля Івана Франка. Сучасний дослідник Юрій Горблянський слушно наголошує, що написане цією поеткою нерідко сприймається як явище-сателіт величезного літературного та наукового Франкового доробку [10, с. 6]. Тим часом, як наголосила Марта Богачевська-Хом'як, американська дослідниця жіночих рухів в Україні, саме Уляна Кравченка була найбільш динамічною та продуктивною українською письменницею Східної Галичини та однією з найвидатніших українських вчительок у цьому регіоні на межі XIX–XX сторіч. «Її поезії, що сприймаються нині як наївні і старомодні, – зазначає Богачевська-Хом'як, – були популярні в Галичині та вплинули на ціле покоління жінок» [8, с. 151].

Протягом останніх кільканадцяти років, водночас із зростанням зацікавлення українського літературознавства феміністичною течією у вітчизняній літературі межі XIX–XX, творчість та сторінки життєпису Уляни Кравченко неодноразово розглядалися дослідниками в Україні. Зокрема, були проаналізовані особливості стилю, образ жінки та гендерні аспекти в письменницькому доробку Кравченко [16, с. 1–40], психологія творчості письменниці [9, с. 1–20]. Своєю чергою життєпис Уляни Кравченко-вчительки став предметом вивчення сучасних дослідників історії українського шкільництва

[13, с. 1–20]. Натомість у наукових розвідках, присвячених становленню української періодики, вона фігурує як активний автор багатьох галицьких часописів [14, с. 1–16].

Проте, дослідники доробку Уляни Кравченко поки що не зайнялися комплексним вивченням біографії письменниці, зокрема, тривалого періоду в її житті – 1920–1947 років, який вона провела у Перемисьлі і повністю присвятила літературній праці та організаційним справам. З огляду на велику завантаженість У. Кравченко педагогічною діяльністю (понад 40 років вона працювала вчителькою в народних школах), а також через нещасливе подружнє життя, багато з її творчих планів могло реалізуватися щойно після виходу на пенсію. Треба зазначити, що у літературі, присвяченій письменниці, небагато інформації про її сім'ю, чоловіка Яна Нементовського, трьох дітей (зокрема, трагічну долю сина Єжи Нементовського) або рідну сестру Валерію (Коцовську), яка була активною громадською діячкою та вірною подругою письменниці. Ймовірно, такі прогалини у біографістиці спричинені труднощами доступу українських дослідників до джерельних матеріалів, що стосуються саме цих моментів із біографії Кравченко. Річ у тім, що в повоєнні роки особистий архів письменниці залишався у Перемисьлі. Його опікунка – донька і секретарка Уляни Кравченко Юлія Нементовська – в 1950-ті роки передала частину цього архіву в Інститут літератури Української академії наук (матеріали зберігаються у Відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Фонд 132). Проте, значна