

Národní knihovna České republiky
Slovenská knihovna

**Dmytro
Antonovyč**
a
*ukrajinská
uměnověda*

Praha 2009





Národní knihovna České republiky
Slovenská knihovna

Dmytro Antonovyč a ukrajinská uměnověda

Vychází ke 130. výročí narození D. Antonovyče

Sestavila Dagmar Petišková

Praha 2009



Національна бібліотека Чеської Республіки

Слов'янська бібліотека

Дмитро Антонович і українське мистецтвознавство

130-літтю від дня народження Д. Антоновича
присвячується

Упорядкувала Дагмар Петішкова

Прага 2009

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Dmytro Antonovyč a ukrajinská uměnověda (2007 : Praha, Česko)

Dmytro Antonovyč a ukrajinská uměnověda : vychází ke 130. výročí narození D. Antonovyče / sestavila Dagmar Petišková = [Dmytro Antonovyč i ukrajinské mystectvoznavstvo : 130-littju vid dnja narodžennja D. Anotonovyča prysvjačujet'sja / uporjadkuvala Dagmar Petišková]. – 1. vyd. – Praha : Národní knihovna ČR – Slovanská knihovna, 2009. – 233 s. – (Publikace Slovanské knihovny ; 61) Sborník příspěvků z mezinárodní konference, Praha 12.–14. září 2007
ISBN 978-80-7050-557-1

929 * 7.072.2 * 72/76(091) * (=161.2) * 314.15-026.44 * (477) * (437.3)

- Antonovyč, Dmytro, 1877–1945
- historici umění – Ukrajina – 19.–20. stol.
- dějiny umění – Ukrajina – 20. stol.
- Ukrajinci – emigrace a imigrace – 20. stol.
- Ukrajinci – Česko – 20. stol.
- sborníky konferencí

7.01/.09 – Umění [21]

929 – Biografie [8]

© Národní knihovna ČR, 2009. Všechna práva vyhrazena.

ISBN 978-80-7050-557-1

OBSAH

Úvodní slovo editora.....	9
Bohdan ZILYNSKYJ Osamocenosť uměleckého historika Dmytra Antonovyče (Na okraj vývoje a úspěšnosti ukrajinské emigrační vědy v českém prostředí)	11
Андрій ШАПОВАЛ Дипломат Української Народної Республіки (До 130-річчя від дня народження Дмитра Антоновича).....	31
Тарас СТЕФАНИШИН Дмитро Антонович і Микола Голубець: дві історії українського мистецтва.....	49
Олександр ЗАВАЛЬНЮК Дмитро Антонович і проблеми реформування вищої освіти в Україні в 1919 р.....	65
Мар'яна ЛЕВИЦЬКА Українське мистецтво у європейській культурній „матриці“: курс лекцій Д. Антоновича і сучасний стан мистецької освіти в Україні.....	73
Валентина ЧЕЧИК Д. Антонович і В. Хмурий: шляхи і перипетії українського театрознавства	87
Людмила СОКОЛЮК Дмитро Антонович у вирі часу: сучасні проблеми викладання історії українського мистецтва.....	97
Тетяна ДУГАСВА Деякі аспекти експозиції Чернівецького художнього музею „Орнаментальне мистецтво Північної Буковини“ в контексті засадничих ідей Дмитра Антоновича.....	105

Alena MORÁVKOVÁ	
Dmytro Antonovych: Trysta rokov ukrajins'koho teatru (1619–1919).....	117
Микола МУШИНКА	
Дмитро Антонович і Музей визвольної боротьби України в Празі.....	121
Bohumil TUZAR	
Fond Ukrajinská hospodářská akademie a osobní fond prof. Dmytra Antonovyče v Poděbradech ve Státním okresním archivu Nymburk se sídlem v Lysé nad Labem	137
Костянтин ЗАВАЛЬНЮК, Тетяна СТЕЦЮК	
Документи Державного архіву Вінницької області про В. Б. Антоновича (1834–1908).....	145
Микола ЧАБАН	
Володимир і Катерина Антоновичі в Криму	151
Юрій МАКАР	
Гідний продовжувач славного роду (Життя і діяльність Марка Антоновича).....	163
Лариса КРУШЕЛЬНИЦЬКА	
Ярослав Пастернак і родина Антоновичів.....	173
Дарія ДАРЕВИЧ	
Дмитро Антонович у споминах та образах Катерини Антонович	187
Наталка НАРІЖНА	
Професор Дмитро Володимирович Антонович	197
Микола НЕВРЛИЙ	
Спогади про Д. Антоновича та його сина Марка.....	205

Євген ПАРАНЮК

Спогади про зустріч з Д. Антоновичем та іншими
українцями Чехії 1943 року.....

211

Autoři příspěvků 219

Seznam ilustrací 221

Jmenný rejstřík..... 223



М. Мухоморов
1934.
(Мухоморов)

1. Мыхайло Мыхалевиць, *Затиші с будіком*

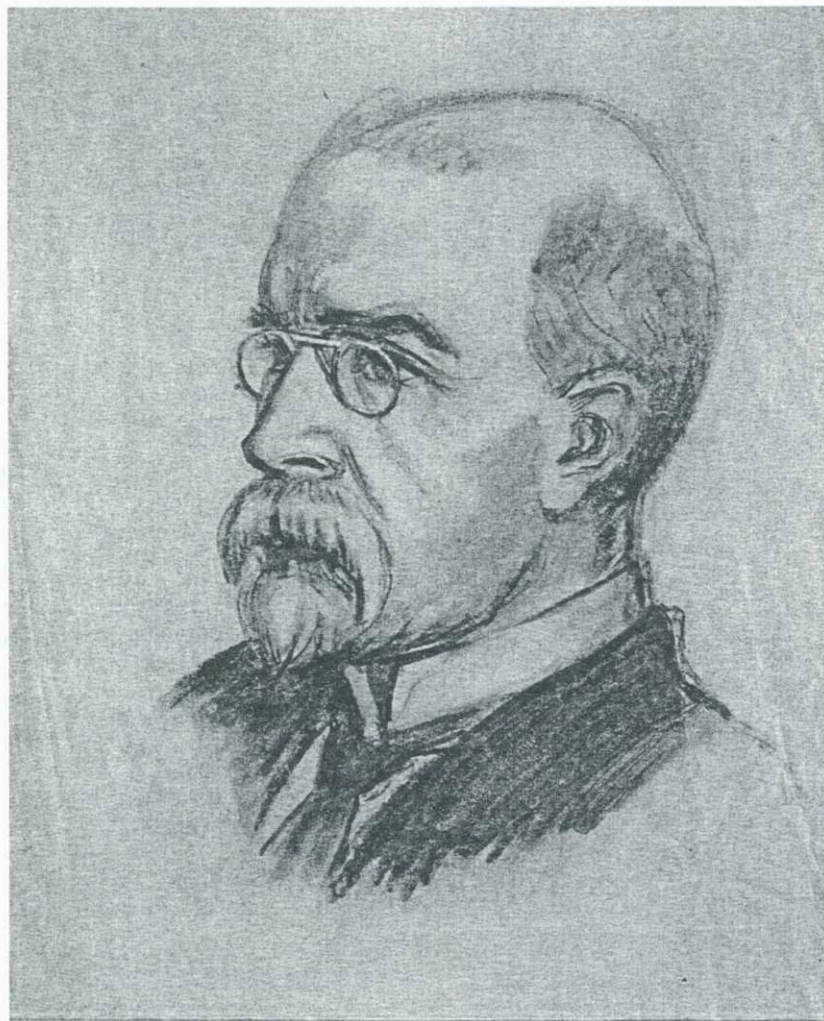
ÚVODNÍ SLOVO EDITORA

Sborník *Dmytro Antonovyč a ukrajinská uměnověda* vychází obsahově ze stejnojmenné konference, pořádané u příležitosti 130. výročí narození vědce, jenž byl významnou osobností v dějinách ukrajinské kultury 20. století. Tuto další z řady mezinárodních konferencí věnovaných činnosti ukrajinské emigrace v meziválečném Československu uspořádala Národní knihovna ČR – Slovanská knihovna ve dnech 12.–14. září 2007 ve spolupráci s Velvyslanectvím Ukrajiny v ČR, občanským sdružením RUTA, Českou asociací ukrajinců a Sdružením Ukrajinek v ČR. Přípravy konference se účastnily též tři archivní instituce – Polabské muzeum v Poděbradech, Národní archiv ČR a Státní okresní archiv Nymburk se sídlem v Lysé nad Labem. Konference se uskutečnila za laskavé finanční podpory dr. Severina Romaniva.

Příspěvky sborníku doplňují resumé, a to buď v ukrajinštině a angličtině v případě česky psaných textů, nebo v češtině a angličtině v případě textů uvedených ukrajinským jazyce. Tři závěrečné příspěvky – vzpomínky Antonovyčových současníků – cizojazyčný souhrn neobsahují.

Jako ilustrační doprovod sborníku jsou použity reprodukce výtvarných děl několika ukrajinských umělců působících v Praze v období mezi dvěma světovými válkami. Tyto výtvarné práce patřící nyní do sbírky pražské Slovanské knihovny byly původně součástí fondu Muzea osvobozenického boje Ukrajiny v Praze, jehož byl Dmytro Antonovyč spoluzakladatelem a následně ředitelem.

-dp-



2. *Kateryna Antonovyčová, Portrét Tomáše G. Masaryka*

OSAMOCENOST UMĚLECKÉHO HISTORIKA
DMYTRA ANTONOVYČE
(NA OKRAJ VÝVOJE A ÚSPĚŠNOSTI UKRAJINSKÉ
EMIGRAČNÍ VĚDY V ČESKÉM PROSTŘEDÍ)

Bohdan ZILYNSKYJ

Ukrajinská emigrační věda našla na pražské půdě od r. 1921 velmi příznivé podmínky k dalšímu rozvoji. Stalo se tak v době, kdy se vyhlídky jejich představitelů jak v rusko-sovětské, tak v polské i rumunské části Ukrajiny jeví jako značně nejisté.¹ Čtyři ukrajinské vysoké školy, které zahájily v krátkém časovém intervalu činnost v Praze a v Poděbradech, se hned v počáteční fázi existence pokusily o vydání odborných monografií svých učitelů i rozsáhlých odborných sborníků.² Obdobné tendence projevovala také Ukrajinská historicko-filologická společnost sdružující emigrační odborníky příslušné profílace.

Nejsilněji se popsáný trend projevoval do přelomu dvacátých a třicátých let. Poté, v souvislosti s horšími podmínkami financování, ale i z jiných důvodů, pokračovala existence ukrajinské vědy v Čechách ve skromnější podobě – poklesl např. počet rozsáhlejších, tiskem vydaných publikací. Ve změněných, převážně zhoršených podmínkách přečkala tato větev ukrajinské vědy také protektorátní období.³ Teprve příchod Rudé armády do prostoru českých zemí a následné ovlivnění a specifická existenci ukrajinské vědy jako svébytného organismu na území ČSR.⁴

¹ Problematika Podkarpatské Rusi se z tohoto hlediska jeví jako specifitější vzhledem k tomu, že tento periferní region neměl srovnatelnou tradici vědeckého vývoje v předchozím období už proto, že zde neexistovala žádná vysoká škola.

² Tituly vydané Ukrajinskou svobodnou univerzitou a Ukrajinskou hospodářskou akademií v prvních letech jejich českého působení evidují RACHŮNKOVÁ, Zdeňka-ŘEHÁKOVÁ, Michaela (ed.). *Práce ruské, ukrajinské a běloruské emigrace vydané v Československu 1918–1945*. Praha, 1996. Díl I, svazek 3, s. 1181 a násl., 1237 a násl.

³ ZILYNSKYJ, Bohdan. Die ukrainische Wissenschaft im Protektorat Böhmen und Mähren. In *Wissenschaft in den böhmischen Ländern 1939–1945*. Praha, 2004, s. 68–81. Česky vyšlo jen krátké resumé nazvané Ukrajinská věda v protektorátních Čechách. In *Věda v českých zemích za druhé světové války (Sborník z konference)*, Praha, 1998, s. 388–389.

⁴ ZILYNSKYJ, Bohdan. Likvidace ukrajinské vědy v Čechách po roce 1945. In *Věda v Československu v letech 1945–1953*. Praha, 1999, s. 337–351.

Rostoucí zájem o poznání ukrajinské emigrační vědy, který lze pozorovat v Ukrajině od přelomu osmdesátých a devadesátých let 20. století, nevedl zatím k zhodnocení zkoumaného tématu v širším kontextu. Takováto velmi potřebná reflexe by měla vzniknout na základě srovnání rozvoje a výsledků ukrajinské emigrační vědy s vývojovými trendy vědeckých disciplín v zemích, jež ukrajinskou emigraci hostily. Mám na mysli zejména Polsko a Německo, které vytvořily stejně jako ČSR dobré podmínky pro rozvoj emigrační vědy. Prostředkem se v uvedených dvou případech stalo založení ukrajinských vědeckých ústavů v hlavních městech obou států.⁵

Výzkum vztahu jednotlivých složek ukrajinské emigrační vědy k analogickým oblastem vědy české by měl samozřejmě přihlídnout i k rovině osobních vztahů a kontaktů. Z tohoto hlediska nemůže být opomenuta postava kulturního historika prof. Dmytra Antonovyče (1877–1945) vzhledem k jeho výraznému významu v rámci ukrajinské vědy i Ukrajinské svobodné univerzity. V této studii se pokusím na případě Antonovyčovy činnosti naznačit, jak obtížně a nejednoznačně se příslušná rovina česko-ukrajinských vztahů vyvíjela. Je možno tázat se, nakolik lze právě tuto postavu chápat jako plně charakteristickou a vhodnou pro zkoumání nadhozených otázek – využil jsem ale možnosti, kterou nabídla tematika konference.

Nevšední fenomén ukrajinské vědecké rodiny Antonovyčových vytvořilo pět osob ze tří na sebe navazujících generací. Zatímco činnost jejího zakladatele prof. Volodymyra (Vladimíra) Antonovyče byla spojena ještě s tehdy ruskou částí Ukrajiny, všichni další Antonovyčové působili v emigraci – nejprve v ČSR a Německu, v poválečném období převážně v Kanadě. Celkově zahrnují aktivity Volodymyra, Dmytra, Mychajla, Marka a Maryny⁶ Antonovyčových období od sedmdesátých let 19. do první dekády 21. století.

Názna vztahu prvního z Antonovyčů-vědců k českému prostředí lze zaznamenat, byť v poměrně nahodilé a nesoustavné podobě, v poslední čtvrtině 19. století. Už zmíněný kyjevský historik a otec Dmytra Antonovyče, prof. Volodymyr Antonovyč, navázal určité kontakty s českými odborníky a veřej-

⁵ V Berlíně i Varšavě existovaly instituce pojmenované Ukrajinský vědecký institut. Berlínský vyvíjel činnost v letech 1926–1945 a po většinu doby své působnosti byl financován německým ministerstvem osvěty. Varšavský institut, jehož vydavatelská činnost byla bohatší, působil v letech 1930–1939 pod patronátem polského ministerstva náboženských vyznání a osvěty.

⁶ Maryna Antonovyčová, provdaná Rudnycká, byla vnučkou Volodymyra, dcerou Dmytra a sestrou Mychajla a Marka Antonovyčových.

nými činiteli při svých nejméně dvou návštěvách Prahy.⁷ S českým prostředím však „antonovyčovský fenomén“ nejméně souvisel od počátku dvacátých do poloviny čtyřicátých let 20. století. Tehdy jej reprezentoval především Dmytro Antonovyč, jenž spojil na podzim r. 1921 svůj život s Prahou.⁸

V době příchodu do Československa bylo Dmytru Antonovyčovi téměř pětadvacet let, měl tedy za sebou více než polovinu poměrně pestrého a složitě strukturovaného života. Aktivní spoluúčast Antonovyče na založení Revoluční ukrajinské strany a z ní se odvozující strany sociálně-demokratické předcházela rozvíjení jeho umělecko-historických zájmů, které se výrazněji projeví až v době kolem r. 1910. V letech ukrajinské revoluce po r. 1917 Antonovyč vstoupil do ukrajinské politiky, ovšem už na zcela odlišné úrovni než o patnáct až dvacet let dříve. Aktivně se angažoval v nově vytvářených strukturách centrální ukrajinské výkonné moci a poté i v rámci vznikajícího diplomatického sboru Ukrajinské lidové republiky. Nad všemi uvedenými aktivitami však nakonec převládla Antonovyčova činnost vědecká, která zůstává nesporně nejpodstatnější součástí jeho odkazu.

Už v okamžiku svého příchodu do české metropole byl Dmytro Antonovyč vnímán vzdělanější částí místní ukrajinské komunity jako jedna z nejméně významnějších, vskutku reprezentativních osobností ze skupiny společenskovedních odborníků. Tento názor v dalším období sílil. Výrazné místo a autorita, které charakterizovaly postavení prof. Antonovyče v rámci ukrajinské emigrační vědy na území Československa, nebyly v tomto prostředí do poloviny čtyřicátých let 20. století zpochybněny. Potvrzením této skutečnosti se stalo jak opakované zastávání významných akademických úřadů v rámci UVU,⁹ tak trvalé předsednictví Antonovyče v Ukrajinské historicko-filologické společ-

⁷ DOROŠENKO, Dmytro. Profesor V. Antonovyč, „panslavismus“ a rakouská policie. In *Časopis Národního musea r. 107*, řada duchovědná, 1933, s. 171–183. Autor zde popsal Antonovyčovy návštěvy Prahy v letech 1880 a 1891. K vnímání činnosti V. Antonovyče v českém prostředí srv. také rozsáhlé osobní heslo *Antonovič Vladimír*. In *Ottův slovník naučný*. Praha, 1889. Díl 2., s. 490 – autorem hesla byl ukrajinský etnograf F. Vovk (T. K. Volkov) pobývajícím tehdy v Paříži.

⁸ Kromě prof. Dmytra Antonovyče se o tuto skutečnost aspoň zčásti zasloužil jeho syn Mychajlo, který se stal významným ukrajinským historikem, odešel však pracovat do tehdy německé Vratislavi (Breslau).

⁹ Za nejdůležitější lze označit rektorský úřad v letech 1928–1930, do něhož byl Antonovyč instalován 28. 11. 1928 a přednesl při této příležitosti přednášku o nejnovějších výzkumech staré ukrajinské architektury a jejich významu pro dějiny ukrajinského umění.

nosti, která zůstávala přes dvacet let nejvýznamnějším střediskem ukrajinských odborníků z oblasti společenských věd působících v Čechách.¹⁰

Je však zapotřebí ověřit, zda a nakolik bylo toto mimořádné postavení Antonovyče uvnitř ukrajinské emigrace v Čechách vnímáno a akceptováno českým odborným prostředím. V zájmu zodpovězení této otázky je třeba provést následující tři kroky: 1) zjistit rozsah informací o D. Antonovyčovi dostupných v tehdejších českých informačních příručkách, 2) sledovat míru ohlasů na jeho odborné práce vydané ukrajinsky, nebo v některém ze světových jazyků, u českých odborníků, a 3) zjistit počet a typ Antonovyčových prací vydaných česky. Samozřejmě přitom nelze ztrácet ze zřetele skutečnost, že umělecká historiografie resp. uměnověda nebyly v českém a tím méně v ukrajinském kontextu na počátku meziválečného období přesně vymezeny a definovány, a to ani ve svém vztahu k historiografii jako takové.

V době začátků Antonovyčovy učitelské činnosti v Praze byla jeho publikační bilance ještě relativně skromná.¹¹ Přestože byl pověřen funkcí děkana Filozofické fakulty UVU, nemohl se ještě vykázat rozsáhlými odbornými pracemi syntetického charakteru. Už v r. 1923 byla však nákladem UVU vydána jako rukopis první verze jeho dějin ukrajinského umění.¹² Autor popsal na stránkách rozsáhlé, 340stránkové knihy v osmi kapitolách dějiny ukrajinského umění od předhistorické a byzantsko-románské doby až po eklektickou periodu 19. století, přičemž největší prostor věnoval výkladu o umění doby barokní. Tato specifická skripta vyšla bez ilustrací, což jistě znesnadňovalo jejich praktické použití. Autorovi nelze vyčítat, že nezařadil poznámky a rejstřík, citelným nedostatkem však zůstala absence aspoň základního přehledu starší odborné literatury.

O dva roky později bylo uskutečněno vydání Antonovyčova syntetického přehledu dějin ukrajinského divadla vyznačující se už dokonalejší typografic-

¹⁰ O činnosti UIFT v počátečním období vydává svědectví např. přehled aktivit společnosti v prvním roce její existence otištěný ve sborníku *Praci UIFT*. Tom I. Praha, 1926.

¹¹ Srv. bibliografii doplňující Antonovyčův životopis ve sborníku *Ukrajins'kyj vilnyj universytet v Prazi v rokach 1921–1931*. Praha, 1931, druhá – samostatně stránkovaná část, s. 42–43. Pro dobu před r. 1921 včetně je zde uvedeno 19 odborných prací tištěných převážně časopisecky.

¹² ANTONOVYČ, Dmytro. *Skoročenyj kurs istoriji ukrajins'koho mystectva*. Praha, 1923. Práce byla dohotovena pravděpodobně už v r. 1920 ve Vídni, srv. Antonovyčův dopis literárnímu historikovi a redaktorovi Volodymyru Dorošenkovi ze Lvova psaný v rakouské metropoli 11. září 1920 (LA PNP, f. V. Dorošenko, korespondence přijatá).

kou úpravou a náležitým odborným aparátem.¹³ V téže době, před polovinou dvacátých let, se spektrum Antonovyčových publikačně prezentovaných zájmů rozšířilo ještě o výklad o aktuálním rozvoji ukrajinského malířství, zvláště jeho větve vyvíjející se v emigračních podmínkách. Tato skutečnost souvisela s mírou Antonovyčovy angažovanosti ve vývoji tzv. ukrajinské výtvarné akademie v Praze, kterou vedl jako ředitel a na níž rovněž vyučoval.¹⁴

Druhé desetiletí Antonovyčova pobytu v Čechách charakterizuje snad nejlépe další učební sborník (skripta), určený tentokrát studentům Ukrajinského technicko-hospodářského institutu dálkového studia.¹⁵ Tato publikace měla shrnout znalosti emigračních vědců o vývoji kultury jejich národa a byla také nazvána *Ukrajins'ka kultura*. Dmytro Antonovyč ji nejen zredigoval, ale z větší části také napsal. Práce vycházela kolem poloviny třicátých let po sešitech. Nehledě na tento způsob vydávání a organizačně-finanční problémy spojené s odbytem do mnoha zahraničních států bylo vydání dokončeno.¹⁶ Naprostý nedostatek kompendií tohoto typu přispěl k tomu, že sborník byl několikrát reeditován, nejprve v Poděbradech a po druhé světové válce v Německu a v Severní Americe. Nejnovější vydání bylo připraveno v devadesátých letech 20. století už v nezávislém ukrajinském státě, protože modernější a stejně obsáhlá příručka nebyla tehdy ještě k dispozici.¹⁷

¹³ ANTONOVYČ, Dmytro. *Trysta rokiv ukrajins'koho teatru: 1619–1919*. Praha, 1925. Také základní text této práce byl završen už koncem r. 1920 ve Vídni, v Praze byly provedeny jen závěrečné úpravy včetně úvodu.

¹⁴ ANTONOVYČ, Dmytro. Studija plastyčného mystectva v Prazi. In *Ukrajinské studium výtvarného umění v Praze : katalog výstavy 26. 10.–9. 11. 1924*. Praha, 1924, s. 5–7. K této škole srv. PETIŠKOVÁ, Dagmar (ed.). *Ukrajinské výtvarné umění v meziválečném Československu : k 80. výročí založení Ukrajinského studia výtvarných umění v Praze*. Praha, 2005. Zde se o zhodnocení činnosti D. Antonovyče pokusil TARAS, Jaroslav. Vklad profesora D. Antonovyča v napysannja istoriji ukrajins'koho mystectva (s. 65–78).

¹⁵ K této škole srv. ZILYNSKYJ, Bohdan. Ukrajinský technicko-hospodářský institut v Poděbradech za druhé světové války. In *II. celostátní setkání archivářů vysokých škol ČR: sborník referátů*, Brno, cca 2000, s. 38–51.

¹⁶ ANTONOVYČ, Dmytro. *Ukrajins'ka kultura : zbirnyk lekcij*. Poděbrady, 1934 – publikace byla definitivně dotištěna až v r. 1937. Časově první reedice vyšla v Poděbradech s vročením do r. 1940.

¹⁷ ANTONOVYČ, Dmytro. *Ukrajins'ka kultura : lekciji za redakcijeju...*. Kyjiv, 1993. Toto vydání označeno jako v pořadí páté bylo zařazeno do edice Památky historického myšlení Ukrajiny. Redigovala je S. Uljanovska, která spolu s V. Uljanovským doplnila text o řadu dodatků, krátkou předmluvu k celému svazku napsal v Montrealu syn redaktora a hlavního autora Antonovyče Marko.

Zánik československého státu v r. 1939 uzavřel první, delší a příznivější období pobytu Dmytra Antonovyče v Praze. Protože období dvacátých a třicátých let 20. století představuje také uzavřenou kapitolu v dějinách české společnosti a vědy, přistoupíme ke zhodnocení tohoto období z hlediska místa ukrajinského uměleckého historika v dobovém českém kontextu.

Obrátíme se nejprve ke svědectví českých encyklopedických příruček různého druhu o prof. Dmytru Antonovyčovi. První z nich, která vyšla v meziválečném období – *Masarykův slovník naučný* – nevzala jeho existenci a činnost vůbec na vědomí.¹⁸ Podobné řešení zvolil redaktor Československého kulturního almanachu vydávaného ve třicátých letech 20. století – Antonín Dolenský.¹⁹

Skutečnost, že české prostředí význam prof. Dmytra Antonovyče a jeho díla nepřehlédlo úplně, potvrzuje zařazení příslušného osobního hesla do úvodního svazku druhé řady *Ottova slovníku naučného*.²⁰ Situace je však specifická v tom, že příslušný text nenapsal Čech – postaral se o něj jiný příslušník ukrajinské vědecké emigrace a Antonovyčův kolega z UVU, filolog Oleksandr Kolessa. Můžeme tedy v tomto případě jen s určitou rezervou hovořit o českém ohlasu Antonovyčovy činnosti.

Zůstává otázkou, nakolik mohl Antonovyčův význam postihnout v hlavní české meziválečné encyklopedii některý z českých odborníků, když šlo o osobnost tak širokých zájmů. Souběžný výzkum vývoje výtvarného umění, architektury, ale zároveň divadla a hudby jediným odborníkem nebyl už v českém historickém bádání dvacátých a třicátých let 20. století možný. Vývoj se logicky posouval směrem k výraznější specializaci výzkumu a analogickou osobnost s tak širokými odbornými zájmy si lze v českém kontextu stěží představit. Jednotlivé disciplíny zkoumající dějiny české kultury byly už od sebe daleko ostřeji odděleny. Schopnost Antonovyče soustředit se na řadu tak diferencovaných oblastí umělecko-historického či kulturně-historického výzkumu začínala být ostatně poněkud neobvyklou už i v tehdejší ukrajinském prostředí.

¹⁸ Srv. *Masarykův slovník naučný*. Díl 1. Praha, 1925. Antonovyčovu otci bylo však stručné heslo věnováno *tamtéž*, s. 210.

¹⁹ DOLENSKÝ, Antonín. *Kulturní kalendář ČSR*. Ročník 1. Praha, 1934 a ročník 2. Praha, 1936, heslo o D. Antonovyčovi nezařadil.

²⁰ A. Kol. (= KOLESSA, Oleksandr). Antonovyč Dmytro. In *Ottův slovník naučný nové doby*. Díl 1, svazek 1. Praha, 1930, s. 202. Antonovyč sám se spolupracovníkem autorského kolektivu dodatků encyklopedie nestal, což mělo nesporný vliv na způsob a úroveň zpracování hesel týkajících se dějin ukrajinské kultury.

To však nemohl být hlavní důvod toho, že o Antonovyčovi psal do české encyklopedie jiný Ukrajinec, o něco více spjatý s českým vědeckým životem.²¹ Obdobné řešení bylo zvoleno u příležitosti Antonovyčových šedesátin, kdy tohoto jubilea vzpomenul měsíčník *Slovanský přehled*. Autorem biografické noticky však nebyl nikdo z českých odborníků, ale znovu ukrajinský emigrant – kulturní historik, sociolog a bibliograf Arkadij Žyvtoko.²²

Očividný nedostatek zájmu českých uměleckých historiků o Antonovyčovu osobnost souvisí téměř určitě s nedostatečnou mírou recenzního ohlasu jeho díla v českém prostředí. Důvodem mohl být názor prisuzující příslušné tematice přílišnou exotičnost a uvažující o jejím nevelkém významu pro českou vědu. Jsem si samozřejmě vědom toho, že bibliografické podchycení recenzí nebo anotací Antonovyčových prací v českém tisku nemohlo být zatím provedeno v úplnosti a nelze je považovat za zcela definitivní – platí to zvláště v případě materiálů denního tisku.

S větší mírou úplnosti evidence můžeme počítat v případě tisku odborného. Příznačné je, že v centrálním českém historickém časopise nebyla v letech 1921–1941 recenzována nebo anotována žádná práce Dmytra Antonovyče.²³ Obdobný obraz získáváme i prohlídkou průběžně vydávané *Bibliografie české historie*, kde ve zpracovaném období let 1921–1941 nelze najít jedinou zmínku o Antonovyčově díle resp. jediný odkaz na jeho jméno.

Zájem českých odborníků o Antonovyčovy knižní monografie zůstal po celé sledované období minimální. Nepřekvapí nás příliš, že si česká odborná kritika vůbec nepovšimla Antonovyčova přehledu dějin ukrajinského umění. Oproti tomu kniha o vývoji ukrajinského divadla byla zaregistrována aspoň prostřednictvím stručného posudku v časopisu *Slovanský přehled*. Nenapsal jej ovšem žádný z teatrologů, ale recenzent listu dlouhodobě se zajímající spíše o aktuální ukrajinskou problematiku.²⁴ Jen stručně zmínil jiný český

²¹ Zasloužila se o to Kolessova přednášková činnost na Karlově univerzitě v Praze zahájená v polovině dvacátých let a vrcholící později jeho jmenováním profesorem této školy. Podstatné je, že Antonovyč na české univerzitě v Praze nikdy nepřednášel.

²² A. Ž. (= ŽYVOTKO, Arkadij). Dmytro Antonovyč, ukrajinský politik, publicista a historik /.../. In *Slovanský přehled* roč. 29, 1937, s. 315–316. Je příznačné, že o statistikovi L. Šramčenkovi psal v téže rubrice věnované jubileím na s. 316 také Žyvtoko.

²³ Tuto skutečnost potvrzuje KLIK, Josef. *Čtvrtý desetiletý rejstřík bibliografický /Českého časopisu historického/ 1925–1934 : práce z dějin všeobecných a cizích*. Praha, 1936, srv. Rejstřík i nahlédnutí do obsahu ročníků 1921–1924 a 1935–1941.

²⁴ Recenzi otištěnou ve *Slovanském přehledu* r. 18 (1926), s. 294–295, sepsal Vincenc Charvát. Recenzent vnímá práci jako dobrý informační přehled, poukazuje však zároveň na někte-

recenzent v tomtéž ročníku *Slovanského přehledu* příspěvky Antonovyče v prvním svazku *Praci Ukrajinské historicko-filologické společnosti*.²⁵

V případě příručky k dějinám ukrajinské kultury z konce třicátých let konstatujeme opět absenci jakéhokoli nám známého ohlasu v českém tisku. Důvodem mohla být znovu poměrně nízká a málo reprezentativní typografická úroveň vydání, mohl se připojit i faktor jazykové bariéry a nedostupnost knihy mimo ukrajinské kruhy. V každém případě lze přehlédnutí sborníku vnímat jako jeden z dokladů nedostatečného ohlasu odborných snah ukrajinské vědecké práce vytvářené v Čechách.

Jako by nejen sami ukrajinští odborníci, ale také emigrace jako celek prokázali nedostatek sil, schopností či energie. Přitom bylo jistě žádoucí informovat a přesvědčit o smysluplnosti svého odborného snažení a jeho výsledcích právě české kolegy, vedle kterých ukrajinští odborníci na české půdě žili a rozvíjeli výzkum. Jen tak mohla být výrazněji manifestována trvajícím užitečností ukrajinské vědy a smysluplnost jejího financování ze strany československého státu. Je však spíše třeba uvažovat o tom, zda podstatná část ukrajinské emigrace v určitém okamžiku na splnění tohoto úkolu nerezignovala.

Obraťme se nyní k otázce nepočtených Antonovyčových textů vydaných v češtině. Znovu vyvstává problém možného úniku části materiálu, pokud je skryt na stránkách některého z tehdejších denních listů. Bilance je v každém případě velmi skromná – zatím byly zjištěny jen tři materiály podepsané Antonovyčem a vydané česky.

První z nich představoval úvod ke katalogu výstavy Ukrajinského studia výtvarného umění v Praze uskutečněné na podzim r. 1924 – paralelně byl otištěn text ukrajinský.²⁶ Hudební tematiky se dotýká autorův text Ukrajinské koledy otištěný v hojně čteném pražském deníku u příležitosti chystaného pražského koncertu Ukrajinského akademického pěveckého sboru.²⁷ Zcela specifickou je publikace projevu, který přednesl Antonovyč za Ukrajinský

rá smělá tvrzení a jednostranná zjednodušení způsobená „upřílišněnými vlasteneckými pohnutkami“ autora a vnímá jako zbytečnost „vlastenecké příkrasy, ozdoby a tendenčnosti“. O Charvátovi srv. nekrolog R. N. Foustky a A. Frinty ve *Slovanském přehledu* r. 33 (1947), s. 83–84.

²⁵ A. F. /= FRINTA, Antonín/. Recenze sborníku *Praci UIFT*. Tom 1. Praha 1926, In *Slovanský přehled* r. 18 (1926), s. 395–396.

²⁶ *Ukrajinské studium !!! výtvarného umění v Praze : katalog výstavy 26. 10.–9. 11. 1924*. Praha, 1924, s. 3–4. Na s. 5–7 následuje ukrajinská varianta úvodu.

²⁷ ANTONOVYČ, Dmytro. Ukrajinské koledy. In *Národní politika – odpolední vydání* r. 47, č. 3 (1929), 3. 1., s. 4.

pěvecký sbor na ustavující valné hromadě Všeslovanského svazu pěveckého konané na Staroměstské radnici v létě r. 1932.²⁸

Tak malý a nahodile působící soubor vesměs krátkých textů neodborného typu překvapuje. Není dost dobře pochopitelné, proč nebyl erudovaný autor přizván k častějšímu účinkování v českém tisku, zejména v titulech vysloveně odborných. Kdyby existoval v českém prostředí opravdu výrazný zájem o ukrajinskou kulturní problematiku a její historické zdroje a památky, nemohlo by k podobné situaci dojít. Nevíme ovšem, nakolik autor sám usiloval o to, aby nějaké jeho materiály byly v češtině publikovány. Zjištěný stav je o to překvapivější, že Antonovyč se ve dvacátých letech 20. století aktivně zúčastnil několika mezinárodních vědeckých kongresů a měl tedy možnost rozšířit zde kontakty také s českými odborníky.

Skutečnost, že výsledky Antonovyčových výzkumů nebyly v českém odborném světě téměř nijak reflektovány, nám potvrzují různé typy souhrnných publikací dvacátých a třicátých let. Žádné heslo věnované ukrajinskému umění nenajdeme v *Masarykově slovníku naučném*, kde je čtenář dosti matoucím způsobem odkázán na náhradní soubory informací obsažené v heslech Rusko nebo Podkarpatská Rus.²⁹ Přitom tentýž díl encyklopedie obsahuje v sousedství poměrně obsáhlou informaci Stepana Siropolka o ukrajinské literatuře. *Ottův slovník naučný nové doby* ponechal tematiku ukrajinského umění rovněž zcela nepokrytou, jeho svědectví však v tomto případě nelze vnímat jako zcela plnohodnotné, protože příslušný sešit vyšel v abnormálních podmínkách německé okupace jak českého, tak ukrajinského území.³⁰

Neméně výmluvná je absence údajů, které by nás zajímaly, v první rozsáhlé syntéze dějin světového umění, která byla připravena v češtině. Důležité je už to, že reprezentativní syntéza Antonína Matějčka vydávaná postupně v meziválečném období si všímala vývoje v pravoslavné části Evropy, tedy i na Ukrajině, jen v nepatrném rozsahu. V každém případě i v poměrně stručných pasážích, které Matějček umění východní Evropy, resp. východních

²⁸ Antonovyčův projev otiskl MATOUŠ, Rudolf. Ustavující schůze VSP. In *Věstník pěvecký a hudební* r. 37 (1932–1933), s. 142. Je příznačné, že v předchozích ročnících časopisu se neobjevila o Ukrajinském akademickém pěveckém sboru žádná obsírnější informace od Antonovyče ani jiného autora, přestože šlo o poměrně úspěšné hudební těleso. Ani ukrajinský podíl na činnosti Všeslovanského svazu pěveckého se výrazněji nerozvinul.

²⁹ Srv. *Masarykův slovník naučný*. Díl 7. Praha, 1933, s. 457.

³⁰ *Ottův slovník naučný nové doby*. Díl 6, svazek 2. Praha, 1943, příslušný sešit vyšel 30. dubna 1943. Zařazena byla hesla Ukrajina od šifry Ja, Ukrajinci od Vadyma Ščerbakivského a Ukrajinská literatura od Františka Tichého.

Slovanů, věnoval, se neprojevuje ani stopa po vnímání ukrajinského umění jako svěbytného fenoménu vyčleňujícího se z umění ruského.³¹

Ještě výraznější obrázek poskytuje v tomto směru zhuštěný jednosvazkový přehled dějin umění, který vydal tentýž autor ve čtyřicátých letech.³² Výklad o vývoji umění východních Slovanů, resp. ruském, svěřil Matějček specialistovi z ruské oblasti, Nikolaji Okuněvovi, který byl emigrantem stejně jako Antonovyč. Okuněvovy výklady byly však pochopitelně neseny chápáním východoslovanského umění jako celku ztotožnitelného právě s uměním ruským.³³ Z hlediska českého čtenáře byla tak upřednostněna varianta výkladu, stojící v rozporu s tezemi Dmytra Antonovyče. Podobný postup volil i český umělecký historik a Okuněvův žák Josef Myslivec v pracích o vývoji ruské ikony. Ani tento autor se nezamýšlel nad otázkou, zda lze uvažovat o typologických zvláštностech ukrajinské ikonomalby a jejího vývoje.³⁴

Dosavadní výklad může vzbudit dojem o plné izolaci Dmytra Antonovyče, jakožto hlavního představitele ukrajinské umělecké historiografie v Československu, od českého prostředí. Zároveň je však třeba upozornit na skutečnost, že v Praze působili po různě dlouhou dobu minimálně dva další ukrajinští představitelé tohoto oboru. Zkoumáním jejich osudů zjišťujeme, že výše uvedenou tezi rozhodně nelze zobecnit a absolutizovat. Oba mladší Antonovyčovi kolegové, Volodymyr Sičynskij i Volodymyr Zalozeckij, dokázali kontakt s českými kolegy navázat a v jistém směru ovlivnit i směry a zájmy českého bádání.

Volodymyr Sičynskij (1894–1962), rodák z jihozápadní, státně-politicky ruské části Ukrajiny, nepůsobil na Ukrajinské svobodné univerzitě, ale v Ukrajinském vyšším pedagogickém ústavu v Praze, později na ukrajinském gymnáziu v Řevnicích a posléze v Modřanech.³⁵ V případě jeho kontaktů s českým prostředím sehrál nejpodstatnější roli dlouhodobý zájem o vý-

³¹ MATĚJČEK, Antonín. *Dějepis umění*. Díl 1–6. Praha, 1922–1936.

³² Týž. *Dějiny umění v obrysech*. Praha, 1942/–1948/. Druhé vydání vyšlo v Praze v r. 1951.

³³ OKUNĚV, Nikolaj. Středověké umění východních a jižních Slovanů. In MATĚJČEK, A. *Dějiny umění v obrysech*, s. 493–502 (o kyjevských reáliích zde na s. 494–495). Srv. týž. *Ruské umění nové doby, tamtéž*, s. 513–518. Zatímco první Okuněvova studie byla pod pozměněným názvem (Umění východních a jižních Slovanů : od 10. do 17. století) pojata i do reedice Matějčkova díla, Praha 1951, s. 448–457, studii druhou zde nahradil výklad Věry NEJEDLÉ, *tamtéž*, s. 520–540.

³⁴ Tento názor potvrzuje Myslivecův souhrnný pohled na problematiku východokřesťanského deskového malířství v monografiích *Ikona*. Praha, 1947 a *Ruské ikony*. Praha, 1948.

³⁵ O Sičynském sepsal důkladnou monografii MUŠYNKA, Mykola. *Volodymyr Sičyns'kyj*. Prjašiv, 1995.

voj dřevěné sakrální architektury v karpatském regionu. Zejména v důsledku přiřazení Podkarpatské Rusi k Československu se v českých odborných kruzích udržoval poměrně stálý zájem o příslušnou problematiku prohlubovaný i převezením části těchto památek do českých zemí a jejich druhotnou instalací v různých lokalitách.³⁶

Výzkum těchto otázek prováděný během pobytu na české půdě završil Sičynskij na počátku protektorátního období vydáním české knižní syntézy.³⁷ Sičynskij zároveň seznámil mimočeskou odbornou veřejnost na stránkách mezinárodního byzantinologického časopisu vydávaného v Praze s přínosem ukrajinských odborníků v oblasti zkoumání byzantského umění a upozornil zde i na práce Dmytra Antonovyče.³⁸

Jako ještě pozoruhodnější se jeví pražské odborné angažmá haličského Ukrajince Volodymyra Zalozeckého (1896–1959), jakkoli mělo poměrně epizodický charakter. Zalozeckij, absolvent vídeňské univerzity a jeden z žáků slavného uměleckého historika Maxe Dvořáka, vyučoval s titulem docenta na Ukrajinské svobodné univerzitě od podzimu 1924 do zimního semestru 1926–1927. Stal se tedy kolegou věkově staršího Antonovyče. Bylo by zajímavé zjistit, jaké podoby nabyl jejich vzájemný vztah v tomto období a zda se v něm nepromítl moment vzájemného soupeření dvou výrazných osobností.

Zalozeckij byl odborníkem širokých zájmů. Na ukrajinské univerzitě přednášel jak o byzantském a byzantsko-ukrajinském umění, tak o umění italském a nizozemském, vedl také se studenty metodická cvičení.³⁹ V tomto směru mohl být českým uměleckým historikům bližší než Antonovyč, soustředující se převážně na problematiku ukrajinskou. Nespornou roli v urči-

³⁶ Při této příležitosti se hodí vzpomenout skutečnosti, že slavnostního otevření přeneseného dřevěného chrámu se v září 1929 zúčastnil v pražských Kinských sadech za Ukrajinskou svobodnou univerzitu tehdejší rektor, jímž byl právě Dmytro Antonovyč.

³⁷ СИЧЫНСЬКИЙ, Володимир. *Dřevěné stavby v Karpatské oblasti*. Praha, 1940. Práce byla recenzována nebo anoncována v řadě českých odborných i jiných časopisů, např. Václavem MENCLEM in *Umění* r. 13 (1940–1941), s. 177.

³⁸ V. S. /= СИЧЫНСЬКИЙ, В.І. Ouvrages ukrainiens sur l'art byzantin parus pendant la période de 1917 à 1930. In *Byzantinoslavica* r. 3 (1931), s. 247–255. Práce Antonovyče jsou zde zmíněny na s. 249 a 252, o Zalozeckém se píše na s. 249, 253 a 254.

³⁹ Informace o působení V. Zalozeckého na ukrajinské univerzitě v Praze přináší sborník *Ukrajins'kyj vil'nyj universytet v rokach 1921–1931*. Praha, 1931, ve zprávách o stavu učitelského sboru řazených podle jednotlivých akademických roků, osobní bibliografie Zalozeckého z let 1921–1931 je umístěna v druhé, samostatně paginované části na s. 154–157, české práce jsou zde uvedeny jen ve výběru.

tém sblížení zájmů asi sehrálo někdejší Zalozeckého studium na vídeňské univerzitě, kde se mohl před první světovou válkou dostat do kontaktu s budoucími českými odborníky.

Důsledkem uvedených skutečností se stala krátkodobá spolupráce Zalozeckého s tehdy začínajícím, generačně mladším historikem architektury Václavem Menclm (1905–1978).⁴⁰ Neméně zajímavá pro nás může být autorská spoluúčast Zalozeckého ve známém uměleckém a umělecko-historickém časopise *Volné směry*. Ukrajinský autor napsal pro tento časopis několik studií a zpráv různého rozsahu dosvědčujících široké spektrum jeho zájmů, výrazně překračující okruh jen ukrajinské tematiky.⁴¹ Jedna z autorových studií psaná česky se dokonce zabývala sochou sv. Jiří na Pražském hradě, podle všeho však nebyla publikována.⁴²

Ať už z finančních, anebo z jiných důvodů odešel Zalozecký v r. 1927 na neplacenou dovolenou a přesunul své aktivity na čas do Berlína a ještě později do Rakouska. Jeho kontakt s českým odborným prostředím v důsledku těchto změn až na malé výjimky ustal.⁴³ Zdá se však, že Zalozeckého pražské aktivity by si zasloužily detailnější pozornost. V každém případě se ve světle zjištění o Sičynském a Zalozeckém nejeví ukrajinské umělecko-historiogra-

⁴⁰ Mencl napsal doslov nazvaný *Die Holzkirche vom konstruktiven Gesichtspunkt*. In ZALOZIECKY, W. R. *Gotische und barocke Holzkirchen in den Karpathenländern*. Wien, 1926, s. 109–116. Kniha je dedikována památce Maxe Dvořáka, autorův úvod k ní je datován v Praze 2. 11. 1925. Najdeme zde poděkování za pomoc určené nejen Menclovi, ale také Zdeňku Wirthovi, Josefu Peškovi a dvěma dalším osobám. Práci s velkým odstupem zhodnotil např. MYSLIVEC, Josef in: *Byzantinoslavica* r. 3 (1931), s. 531–535.

⁴¹ Uvádím tyto práce v pořadí podle doby otištění: Výstava „nového ruského umění“ ve Vídni: Společnost pro podporování moderního umění ve Vídni. In *Volné směry* r. 23 (1924–1925), s. 27–29; Nově získaná díla Státní galerie ve Vídni: 1920–1923, *tamtéž*, s. 56, První muzeum západoevropského moderního malířství v Rusku: Ščukina sbírka v Moskvě, *tamtéž*, s. 276–278; Intimní a reprezentativní portrét sedmnáctého století. In *Volné směry* r. 24 (1925–1926), s. 35 passim 200; Expanse moderního francouzského umění, *tamtéž*, s. 94, 165–166.

⁴² Studie v rozsahu tří archů pod názvem *Bronzová socha na Pražském hradě* je uvedena mezi pracemi připravenými do tisku ve sborníku *Ukrajins'kyj vil'nyj universytet v rokach 1921–1931*, s. 224.

⁴³ Zmínit je třeba notickou otištěnou už v poúnorovém období: O. F. B. / = BABLER, O. F./ O podstatě byzantského umění přednášel nedávno v Curychu /.../. In *Okénko do dílny umělce* r. 4 (1949), č. 1 (leden–červen), obálka, s. III. Jde o překlad delšího citátu ze Zalozeckého přednášky konané v Curychu na počátku předchozího roku – informačním zdrojem se stal Bablerovi list *Neue Zürcher Zeitung*. Ještě v druhé polovině padesátých let se Zalozecký coby profesor univerzity ve Štýrském Hradci (Grazu) angažoval ve věci nostrifikace doktorského diplomu Čecha JUDr. Rudolfa Sokola, který byl vystaven na Ukrajinské svobodné univerzitě na počátku protektorátního období.

fické výzkumy v meziválečné Praze jako fenomén zcela odtržený od české reality.⁴⁴

Vraťme se nyní zpět k osobě a činnosti Dmytra Antonovyče. Závěr jeho vědeckých aktivit je spojen s lety německé okupace Čech a Moravy. Není třeba opakovat, že toto období nebylo ani pro ukrajinskou emigrační vědu v Čechách příliš příznivé.⁴⁵ Situace vědeckého výzkumu a publikačních možností ukrajinských vědců v podmínkách režimu nastoleného Němci na okupované Ukrajině však byla daleko tvrdší. Emigrační vědci se snažili využít za této situace relativně lepších možností ve střední Evropě a pokusili se oslovit německou odbornou veřejnost. Také Dmytro Antonovyč se připojil k úsilí dalších odborníků své generace (historik Dmytro Dorošenko, právní historik Andrij Jakovliv, jazykovědec Roman Smal-Stockyj) směřujícímu k prohloubení studia ukrajinsko-německých vztahů.

Výsledkem těchto snah byly čtyři monografie vydané nakladatelstvím S. Hirzel v Lipsku v letech 1941 a 1942.⁴⁶ Tematika vydávaných publikací byla dosažení tohoto cíle podřízena. Každý z autorů, kteří tehdy vesměs pobývali v Praze, se snažil shromáždit doklady týkající se německých vlivů v dějinách Ukrajiny a interpretovat zjištěné skutečnosti.

Je nesporné, že podobné vlivy na Ukrajinu v jednotlivých obdobích středověku a novověku působily, ale jejich izolované sledování bez přihlédnutí k bezprostřednějším vlivům polským a ruským přispívalo ke vzniku až příliš účelového a chtěného obrazu. Při hodnocení tohoto fenoménu je však třeba vzít v potaz celkovou tehdejší situaci a oprávněně negativní vztah ukrajinských vědců k omezování nebo přímo ničení ukrajinské vědy v meziválečném Sovětském svazu.

Oblast ovládaná stalinským režimem byla ve druhé polovině r. 1942 zmenšena a sovětská moc byla zatlačena daleko za východní hranice Ukrajiny. Část ukrajinské emigrace mohla za této situace doufat, že očekávaný hlavní garant poválečného uspořádání východní Evropy přihlédne k ukrajinským snahám a požadavkům více a příznivěji, než to učinily vítězné mocnosti po ukončení

⁴⁴ Srv. i KUDĚLKA, Milan. Slavistika ve filozofii a vědách o umění. In KUDĚLKA, Milan–ŠIMEČEK, Zdeněk–ŠTASTNÝ, Vladislav (ed.) *Československá slavistika v letech 1918–1939*. Praha, 1977, s. 423–433 (zvl. s. 428–429).

⁴⁵ ZILYNSKYJ. Die ukrainische Wissenschaft, s. 388–389.

⁴⁶ Kromě Antonovyčovy monografie (pozn. 47) vyšly: DOROSCHENKO, Dmytro. *Die Ukraine und das Reich*. Leipzig, 1941 – JAKOWLIW, Andrij. *Das deutsche Recht in der Ukraine*. Leipzig, 1942 – SMAL-STOCKYJ, Roman. *Die Germanisch-Deutschen Kultureinflüsse im Spiegel der Ukrainischen Sprache*. Leipzig, 1942.

první světové války. Že se tak musí stát na úkor někoho jiného, neznamenal asi v rozhodujícím období války příliš mnoho...

Odtud tedy pramenily snahy o získání zájmu německé odborné veřejnosti a snad i části představitelů tehdejších mocenských struktur. Případné pochopení nebo i sympatie měly podle představ ukrajinských odborníků napomoci při zlepšení úředu Ukrajiny v rámci Evropy ovládané a dirigované Německem nebo přispět k aspoň dílčímu kultivování německé represivní politiky na ukrajinském území. Uvažujeme-li v těchto kategoriích, stává se motivace publikačních aktivit Antonovyče a jeho spolupráčníků kolem r. 1942 mnohem pochopitelnější. Nezbyvalo jim než doufat, že za dané situace volí menší zlo a snad tím prospějí své zemi. Že je taková naděje naivní a marná, nemohl tehdy nikdo říci s naprostou jistotou.

V rámci uvedeného projektu připadl na Dmytra Antonovyče úkol vysledovat vývoj německých vlivů na ukrajinské umění. V knižní monografii vydané právě uprostřed druhé světové války pojal tento úkol ve velké časové šíři od slohu románského po klasicistní – v tomto případě připadá největší část textu na rokokové období. Autor se tak mohl pokusit o atypicky směřovaný pohled na vývoj samotného ukrajinského umění.⁴⁷

Vycházíme-li z názvu práce, neměl by její text mít nic společného s fenoménem česko-ukrajinských vědeckých vztahů ani jako práce přispívající k poznání českých umělecko-historických reálií. Bez ohledu na tuto skutečnost zapojil Antonovyč tyto reálie v určitých případech do svého výkladu, ať byly územní, anebo etnické (národní) povahy. Stalo se tak v případech, kdy se vzájemně prolínaly české i německé (rakouské) umělecké dějiny v osobách umělců a jejich životních osudů.⁴⁸

Český prvek je tudíž v závěrečném Antonovyčově díle opravdu zastoupen. Zprostředkují jej zmínky věnované Praze nebo osobnostem různých dob i společenského zařazení – od Rudolfa II. a Karla hraběte Chotka ke Kilianu Dienzenhoferovi, Franzi Antonu Maulbertschovi, Johannu Fischerovi z Erlachu, Josefu Führichovi či Heinrichu Hollpeinovi. Zdá se, že právě jen v případě dnes zapomenutého malíře Hollpeina měl Antonovyč možnost posuzovat životní cestu a tvorbu umělce, který se kolem poloviny 19. století poměrně úspěšně uplatnil jak v Čechách, tak na Ukrajině.

⁴⁷ ANTONOWYTSCH, Dmytro. *Deutsche Einflüsse auf die ukrainische Kunst*. Leipzig, 1942.

⁴⁸ Ponechávám zde stranou důležitou a jistě velmi spornou otázku o národním charakteru umění, umělecké tvorby a děl a o možnosti jejich definování či přiřčení, která je už po dlouhou dobu objektem diskuzí a sporů.

Všimáme-li si odborné literatury, kterou Antonovyč využil, konstatujeme téměř absolutní dominanci německých titulů, čtyřikrát však autor zmínil starší práci Františka Xavera Jiříka o vývoji českého malířství 19. století.⁴⁹ Žádnou jinou českou odbornou práci Antonovyč necitoval. Mimo okruh jeho zájmu zůstala samozřejmě otázka možných českých vlivů na ukrajinské umění, jejíž zkoumání název monografie nepředpokládá. Antonovyč se ostatně ani dříve o podobný pohled na tuto tematiku nepokusil. Jen na okraj je třeba konstatovat, že definování a řešení takového úkolu by bylo tehdy vzhledem k nedostatečnému předběžnému zpracování pramenů a s ohledem na nesnadné definování přesného obsahu obou umělecko-geografických oblastí velmi obtížné.

Zdá se, že Antonovyčova kniha nevyvolala v německém prostředí, kterému byla určena, žádný výrazný ohlas.⁵⁰ Na rozdíl od jiných prací o ukrajinsko-německých vztazích vytvářených v Praze se mi žádnou větší recenzi na Antonovyčovu knihu nepodařilo v německém odborném tisku dohledat. Z hlediska případných českých posuzovatelů bylo pak téma příliš citlivé a těžko přijatelné. V podmínkách výrazného pronásledování a omezování české vědy i značného cenzurního tlaku nebylo jistě možno ani záhodno uplatnit recenzi Antonovyčovy poslední knihy v českém odborném tisku či periodiku jiného typu.

Paradoxní je ještě jedna skutečnost související s Antonovyčovou snahou komunikovat z Prahy s německými čtenáři. V roce následujícím po vydání knihy o německých vlivech na ukrajinské umění byl zatčen německými bezpečnostními orgány Antonovyčův syn Marko, nedlouho předtím promováný na doktora filozofie.⁵¹ Důvodem zatčení byla aktivní spoluúčast mladého

⁴⁹ JIŘÍK, František Xaver. *Vývoj malířství českého ve století 19*. Praha, 1909. Práci cituje ANTONOWYTSCH. *Die deutsche Einflüsse*, s. 154–155, příslušná partie Jiříkova textu se týká už zmíněného Heinricha Hollpeina.

⁵⁰ Bezvýsledná zůstala z tohoto hlediska sonda uskutečněná do odborného listu *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. Přitom lze zachytit ohlasy odborníků na jiné dvě publikace ze zmíněné série prací ukrajinských autorů. Zatímco Wilhelm WEIZSÄCKER posoudil Jakovlivovu knihu v časopise *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte – Germanistische Abteilung* (Weimar), r. 63 (1943), s. 463–467, o Dorošenkově knize se rozepsal Eduard WINTER in: *Historische Zeitschrift* (München-Berlin), Band 167 (1943), s. 392–393. Není bez zajímavosti, že oba recenzenti měli velmi blízký vztah k Německé univerzitě v Praze.

⁵¹ VYNAR, Ljubomyr. Pamjati Marka Dmytrovyča Antonovyča: 7 lypnja 1916 – 28 sičnja 2005. In *Narodna volja* (Scranton) 2005, č. 11 (17. 3.), s. 3. Na sklonku druhé světové války byl vězněn také Volodymyr Sičynskij, srv. MUŠYNKA. *V. Sičyns'kyj*, s. 50–51.

absolventa a činitele organizačních struktur ukrajinských vysokoškolských studentů v ukrajinském nacionalistickém hnutí, které se pokoušelo rozvíjet aktivity také na území Říše a protektorátu.

Z terezínského tábora se Marko Antonovyč dostal až s ukončením války, kdy vyvstalo před všemi příslušníky jeho rodiny nebezpečí ze strany sovětských bezpečnostních služeb. Většina příslušníků českých odborných kruhů o této pozici ukrajinských emigrantů „mezi dvěma ohni“ nevěděla tehdy a neví ani dnes téměř nic. Jakou hodnotu mohou ovšem mít případné paušální soudy o kolaborování ukrajinské národní skupiny na území protektorátu jako celku, resp. jejích elit, s německou okupační mocí?

Na základě veškerého dosavadního textu a zejména s přihlédnutím k výkladu o poslední knize Dmytra Antonovyče by se mohlo zdát, že je na místě spíše kritické hodnocení jeho přínosu česko-ukrajinským vědeckým vztahům v období druhé světové války. Jako by tímto způsobem kulminoval nedostatek zřetelných kontaktů s českými odborníky a jinými činiteli patrný v době existence první republiky.

Z čistě lidského hlediska je však na místě upozornit na skutečnost, která vrhá na celou problematiku poněkud odlišné světlo. Dne 21. prosince 1939 se absolventem Ukrajinské svobodné univerzity a zároveň doktorem filozofie stal český filmový režisér a scenárista Ladislav Brom.⁵² Nejzajímavější na tomto případě je jeho zasazení do uvedeného časového termínu. Bromovi byl udělen titul na základě práce *J. K. Tyl jako praktický divadelník* pět týdnů po tragických událostech spojených s datem 17. listopadu.⁵³ Tuto dizertační práci zaštilil jako vedoucí (nejspíše pouze formální) právě prof. Dmytro Antonovyč. Bohužel nemáme o příslušném textu ani o případu, který se kolem této práce a její obhajoby odehrál, žádné další zprávy.⁵⁴

⁵² O Ladislavu Bromovi (vlastním jménem Kořinec) pojednává kromě hesla in: *Český biografický slovník XX. století*. Praha, 1999. Díl 1., s. 142 také řada specializovaných filmografických prací, např. BARTOŠEK, Luboš. *Náš film : kapitoly z dějin. 1896–1945*. Praha, 1985, s. 260–265.

⁵³ ŠAFOVAL, Mykola–JAREMKO, Roman (ed.), *Universitas Libera Ucrainiensis : 1921–2006*. München, 2006, s. 192.

⁵⁴ Zdá se být velmi pravděpodobné, že Bromův text nebyl publikován ani jako celek, ani v ukázkách – *Bibliografie československé historie za léta 1937–1941*. Praha, 1951 žádnou podobnou publikaci neregistruje. Z hlediska dodatečného kontextu celého případu je příznačné, že Brom byl po r. 1945 vyšetřován pro údajné provinění proti národní cti – přestože mu nebylo nic dokázáno, rozhodl se už před únorem 1948 odjet na Západ.

Zdá se, že zde máme k dispozici konkrétní doklad o poskytnutí pomocné ruky ukrajinské univerzity jednomu představiteli českých kulturních kruhů. Spoluúčast profesora Antonovyče při řešení celého případu se zdá být v rozporu s výše nadhozenou představou o jeho naprosté lhostejnosti k tehdejším problémům české společnosti a inteligence. Tímto konstatováním je možno prozatím uzavřít pokus o zhodnocení vztahu Dmytra Antonovyče k českému prostředí, v němž mu bylo dáno strávit asi nejdůležitější a nejplodnější část života.⁵⁵

⁵⁵ Nejnověji dokládá vnímání Dmytra Antonovyče jako osoby náležející i do českého kulturního kontextu *Český biografický slovník*. Sešit 1. Praha, 2004, s. 107–108 (autorem hesla je Jiří VACEK).

Resumé

Самітність мистецтвознавця Дмитра Антоновича (Кілька приміток у справі розвитку і міри успішності української еміграційної науки на чеському ґрунті)

Наукова діяльність чеського центру української еміграції викликає значну увагу. До основних представників празького і подебрадського центру української науки належав від 1921 до 1945 року професор Українського вільного університету, директор Музею визвольної боротьби України та голова Українськокго історично-філологічного товариства Дмитро Антонович. У статті розглядаються ті аспекти його діяльності, які залишилися непоміченими і які стосуються, зокрема, становлення відомого мистецтвознавця до чеських науковців. Вражає як невелика кількість текстів Антоновича, які було видано чеською мовою, так і незначний відгук чеських рецензентів на українські монографії цього автора. В чеському середовищі викликали більше зацікавлення фахівців тексти молодших представників українського еміграційного мистецтвознавства – Володимира Залозецького і Володимира Січинського. Навряд чи могла викликати позитивну реакцію чеських фахівців остання книга Антоновича про впливи німецького мистецтва на мистецтво українське, яку було видано 1942 року. Всі ці факти підкреслюють значення перешкод, які стали на заваді розвитку повноцінного чесько-українськоно наукового діалогу.

A Solitude of Art Historian Dmytro Antonovych (Notes on a Development and Success of Ukrainian Scholarship in Czech Circumstance)

The existence of Ukrainian émigré scholarship and its Czech centre attracted at the time a considerable attention. During the period of 1921–1945, the art historian Dmytro Antonovych was one of its prominent figures. He was a professor at the Ukrainian Free University, a director of the Museum of the Struggle for Liberation of Ukraine, a chairman of the Ukrainian Historical and Philological Society. This essay focuses on some less-known aspects of his work, primarily on his relations with the Czech scholars. A surprisingly small number of his works was published in Czech. Even more surprising is

insignificant reception of his Ukrainian scholarly works. Czech art historians were more interested in writings of younger generation, i.e. Volodymyr Zalozetskyi and Volodymyr Sichynskyi. The last Antonovych's work analyzing the influence of German art on Ukrainian artists was published during WWII and hardly could have been received well by Czech art historians community. Dmytro Antonovych's lot shows the difficulties with which the émigré scholars met.



Na močvirju. U. Ivanec, 1914.
Križevci

3. Ivan Ivanec, *Trubač na straži*

ДИПЛОМАТ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ РЕСПУБЛІКИ (ДО 130-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ДМИТРА АНТОНОВИЧА)

Андрій ШАПОВАЛ

Осмилення ролі та значення такого видатного представника українського відродження як Дмитро Антонович (1877–1945) не можливе без вивчення його дипломатичної діяльності. Актуальність висвітлення діяльності Д. Антоновича на дипломатичній ниві посилюється відсутністю в українській історіографії спеціального дослідження. Так, В. Ульяновський і С. Ульяновська у своєму біографічному нарисі про українського діяча лише побічно торкнулися обставин перебування Д. Антоновича в Італії.¹ Частково діяльність Д. В. Антоновича на посаді голови дипломатичної місії в Італії відображено в працях Я. Попенко², а також В. Соловйової³, які дослідили дипломатичні зв'язки між Україною та Італією під час національно-визвольних змагань. Пропонована стаття є спробою реконструкції дипломатичної діяльності визначного українського політика, державного і культурного діяча Дмитра Антоновича.

Міжнародне і військово-політичне становище Української Народної Республіки на початку 1919 р. вимагало від уряду Директорії проведення активної зовнішньої політики. З метою здобуття міжнародного визнання Української держави і визначення кола союзників у боротьбі з внутрішніми та зовнішніми ворогами в січні 1919 р. у Києві інтенсивно формувалися і відряджалися до іноземних країн дипломатичні місії УНР.

¹ УЛЬЯНОВСЬКИЙ, В. І., УЛЬЯНОВСЬКА, С. В. Автори „Української культури“ In *Українська культура : лекції за редакцією Дмитра Антоновича*. Київ, 1993, с. 505–514.

² ПОПЕНКО, Я. В. Дипломатичні відносини Української Народної Республіки з Італійським Королівством у 1919–1921 рр. In *Вісник Київського національного лінгвістичного університету*. Київ, 2004. Вип. 9: Серія „Історія, економіка, філософія“, с. 64–79.

³ СОЛОВЙОВА, В. В. *Дипломатична діяльність українських національних урядів 1917–1921 рр.* Київ, 2006; Ї ж. *Дипломатична діяльність Української Народної Республіки в Італії та Ватикані (1918–1920 рр.)* In *Наукові праці історичного факультету Запорізького державного університету*. Запоріжжя, 2002. Вип. XIV, с. 105–113.

Одним з перших (вже 6 січня 1919 р.) почалось формування складу майбутнього українського посольства, яке мало представляти інтереси УНР в Італії.⁴ Ця держава належала до блоку держав-переможниць у світовій війні, а відтак могла вплинути на визначення міжнародного статусу України. Ані в період Центральної Ради, ані за часів Гетьманату Україна не встигла спорядити своє представництво до цієї країни. 17 січня 1919 р. *Робітнича газета* повідомила, що головою дипломатичної місії УНР в Італії було призначено Д. Антоновича, який, як передбачалось раніше, мав очолити українське дипломатичне представництво в Лондоні.⁵

Дмитро Володимирович Антонович належав до української політичної і наукової еліти того часу, але не мав жодного досвіду дипломатичної роботи. Проте, з огляду на брак кваліфікованих дипломатів Директорія, намагаючись забезпечити належний фаховий рівень персоналу своїх репрезентацій за кордоном, залучала до їх складу чільних представників української інтелігенції.⁶

Народився Д. Антонович 1 листопада 1877 р. у Києві в сім'ї видатного українського історика, професора Київського університету та громадського діяча Володимира Боніфатійовича Антоновича. З дитинства Дмитро перебував у атмосфері громадських, наукових і мистецьких інтересів української інтелігенції. Отримавши вдома добру початкову освіту, він продовжив навчання у 4-й гімназії Києва. Тут, вступивши у 1893 р. до нелегального гуртка, Дмитро Антонович прилучається до громадської роботи. У гімназії Дмитро Володимирович починає цікавитись історією культури і театру, що стає предметом його наукових досліджень на все життя.

Навчаючись на історико-філологічних факультетах Київського (1895 р.) і Харківського (1896 р.) університетів, Дмитро Антонович стає активним учасником студентського і революційного руху. Він був співзасновником, одним з керівників і теоретиків Революційної Української Партії (1900 р.), на базі якої у 1905 р. сформувалась українська соціал-демократія, що стала однією з провідних політичних сил української національно-демократичної революції 1917–1920 рр.

⁴ СОЛОВЙОВА, В. В. Дипломатична діяльність українських національних урядів, с. 176.

⁵ *Робітнича газета*, 1919, 17 січня.

⁶ ВЕДЕНЄЄВ, Д. В., БУДКОВ, Д. В. *Юність української дипломатії : становлення зовнішньополітичної служби Української держави 1917–1923 рр.* Київ, 2006, с. 185.

Дмитро Антонович відіграв значну роль у створенні Центральної Ради. У березні–квітні 1917 р. він працює на посадах товариша голови Центральної Ради та голови її маніфестаційної комісії. З грудня 1917 р. по квітень 1918 р. Дмитро Володимирович обіймав посаду генерального секретаря (міністра) морських справ УНР. За часів Директорії Д. Антонович працював міністром мистецтв в уряді В. Чехівського.

Дипломатична діяльність Дмитра Антоновича почалася за Гетьманату П. Скоропадського. У липні 1918 р. він був призначений генеральним консулом Української Держави у Швеції, однак так і не приступив до виконання своїх обов'язків у зв'язку з антигетьманським повстанням. У листопаді 1918 р. він входив до складу делегації Українського Національного Союзу на переговорах із країнами Антанти у Яссах (17–23 листопада 1918 р.), у результаті яких Директорія УНР була визнана Антантою.⁷

Відряджаючи національну інтелігенцію за кордон, Директорія сподівалася на те, що їх розум, талант, енергія, бажання працювати – все буде покладено на оltар служіння Батьківщині та забезпечення її незалежності. Водночас у такий спосіб уряд намагався врятувати інтелектуальний цвіт нації „від страшного лихоліття“ війни.⁸

Вперше Дмитро Антонович відвідав Італію у молоді роки. На початку 1906 р. він виїхав у Європу, де близько шести років у музеях Австрії, Німеччини, Бельгії, Франції і особливо Італії студіював західноєвропейське мистецтво. Дмитро Володимирович був у захваті від „багатства пам'ятників Італії“ і найбільше часу присвятив вивченню італійського мистецтва. На підставі його студій в Італії з'явилась мистецтвознавча праця *Первые мастера из Кампиона в Модене* (1910 р.).⁹

Виїжджаючи до Італії у складі дипломатичної місії, Дмитро Антонович сподівався при нагоді повернутись до наукової праці, проте, як пізніше згадував він у своєму листі до Є. Онацького, „не судилося“. Великий обсяг дипломатичної роботи не залишив науковцю часу для творчості.¹⁰

⁷ Українська дипломатична енциклопедія : у 2-х томах. Київ, 2004. Т. 1, с. 72.

⁸ ШУЛЬГІН, О. *Без території. Ідеологія та чин уряду УНР на чужині*. Київ, 1998, с. 76.

⁹ УЛЬЯНОВСЬКИЙ, В. І., УЛЬЯНОВСЬКА, С. В. Автори „Української культури“, с. 507; АНТОНОВИЧ, К. *З моїх споминів*. Вінніпег, 1973. Ч. 4, с. 133.

¹⁰ ОНАЦЬКИЙ, Є. *По похилій площі : записки журналіста і дипломата*. Мюнхен, 1964. Ч. 1, с. 8.

З Італією Дмитра Антоновича пов'язували і спомини особистого плану. Після весілля Дмитро і Катерина Антоновичі здійснили подорож Італією. Рим, Неаполь, Соренто, краєвиди Капрі залишили у подружжя незабутні враження.¹¹ У 1910 р. у Флоренції в молодій сім'ї народився первісток, син Михайлик. Отримавши призначення до Риму, Дмитро Володимирович мав намір забрати сім'ю з собою, але Катерина Михайлівна з трьома малими дітьми залишилась у Києві.¹²

21 січня 1919 р. надзвичайна дипломатична місія УНР в Італії виїхала з Києва. До її складу, крім голови Дмитра Антоновича, за наказом МЗС УНР від 17 січня 1919 р. увійшли радник В. Мазуренко, міністр фінансів в уряді В. Чехівського; секретар місії М. Єремій, журналіст, колишній секретар Центральної Ради; аташе А. Чехівський, брат голови Ради міністрів УНР; аташе Ю. Вовк, племінник Д. Антоновича; урядовець С. Пашенко.¹³ Відсутність фахових дипломатів у подальшому негативно вплинула на роботу місії, до того ж Д. Антонович був єдиний у складі дипломатичного представництва, хто знав італійську мову.¹⁴

Перше завдання, яке постало перед українськими дипломатами, було отримання офіційного дозволу на в'їзд до Риму. Італійська військова місія у Відні, куди Дмитро Антонович звернувся з проханням надати візи, не мала з цього приводу жодних інструкцій від італійського уряду. 21 березня 1919 р. Д. Антонович отримав від голови української місії у Швейцарії Є. Лукасевича телеграму приголомшуючого змісту: „Італійський Уряд мене повідомив, що п. Антонович Королівському Урядові не бажаний. Тому його приїзд неможливий“.¹⁵

Справа в тому, що італійський уряд розглядав Україну, яка в 1918 р. підписала Берестейський договір, як союзницю Німеччини та Австро-Угорщини. Крім того, російські та польські кола в Італії активно проводили політику, спрямовану на дискредитацію української державності.¹⁶

¹¹ АНТОНОВИЧ, К. *З моїх споминів*. Ч. 4, с. 152.

¹² *Ibidem*, Ч. 5., с. 152.

¹³ ОНАЦЬКИЙ, Є. Українська дипломатична місія в Італії за перших шість місяців своєї діяльності (січень – липень 1919 р.) In *Календар-альманах Відродження*. Буенос-Айрес, 1956, с. 29.

¹⁴ *Ibidem*, с. 36.

¹⁵ *Ibidem*, с. 30.

¹⁶ ПОПЕНКО, Я. В. Дипломатичні відносини Української Народної Республіки з Італійським Королівством у 1919–1921 рр., с. 65.

„Не бажаючи своєю особою завадити справі“ і остерігаючись „європейського скандалу“, 16 квітня Дмитро Антонович наказує раднику В. Мазуренку від'їхати з місією до Італії.¹⁷ Після приїзду до Риму той мав звернутись до політичного департаменту з проханням про видачу візи голові української репрезентації.¹⁸

5 травня 1919 р. дипломатична місія УНР прибула до Італії з тими візами, які були отримані від колишнього італійського консула у Києві.¹⁹ За таких обставин італійське МЗС поставилося до українського представництва „неприхильно, навіть вороже“. Місія була змушена боротися за саму можливість працювати у Римі.²⁰

Однак, вже 15 травня В. Мазуренку вдалося зустрітися із заступником міністра закордонних справ Італії Борсареллі, який пообіцяв підтримати українську справу перед Радою Міністрів Італійського Королівства і допомогти переїзду до Риму голови української місії Д. Антоновича. Це викликало негативну реакцію з боку директора політичного департаменту МЗС Італії Мандзоні, який запропонував В. Мазуренку припинити офіційну діяльність і заявив, що приїзд до Риму „п. Антоновича без дозволу Парижа неможливий“.²¹

Відносини між італійським урядом і українським представництвом суттєво ускладнила офіційна заява прем'єр-міністра УНР В. Чехівського про можливість створення політичного союзу України з Югославією і Чехословаччиною. Такий союз не влаштував Італію, яка мала конфлікт з Югославією щодо територіальної приналежності порту Ф'юме.

Дмитро Антонович був змушений давати роз'яснення керівникам італійської військової місії у Відні, наполягати перед ними, що уряд УНР не проводить панслов'янську політику і не має ніяких відносин з Югославією.²² Під час переговорів з італійським послом у Берні маркізом Паолуччі з приводу югославського конфлікту, Д. Антонович намагався „не розійтись“ у цьому питанні з політикою українського

¹⁷ Центральний державний архів вищих органів влади і управління України (далі – ЦДАВО України), ф. 3696, оп. 2, спр. 282, арк. 5.

¹⁸ *Ibidem*, арк. 11.

¹⁹ *Ibidem*, спр. 284, арк. 7.

²⁰ *Ibidem*, арк. 16.

²¹ *Ibidem*, арк. 9.

²² ОНАЦЬКИЙ, Є. Українська дипломатична місія в Італії... , с. 30.

уряду і „говорити в порозумінні“ з позицією української делегації у Парижі.²³

Ще 24 березня Дмитро Антонович звернувся до уряду Директорії щодо інструкцій у югославській справі та лише 17 червня отримав відповідь від нового міністра закордонних справ УНР В. Темницького. У листі міністр наголосив, що інтереси Української держави „далеко важливіші, ніж туманні кличі про солідарність слов'янського світу“, і порадив українському дипломату в обмін на прихильність Італії у визнанні державної самостійності України зробити відповідну заяву.²⁴

26 травня 1919 р. Д. Антонович від імені уряду УНР передав через посла Паолуччі італійському уряду меморандум, написаний французькою мовою. В меморандумі проголошувалося, що уряд Директорії звертається до Італії з проханням визнати „національну і політичну незалежність“ України та встановити дипломатичні відносини між Італійським Королівством та УНР. У документі висловлювалась надія, що вороги України не будуть союзниками Італії, так само як і можливі противники Італії ніколи не будуть союзниками України. Крім того, вказувалося на можливість і корисність встановлення економічних зв'язків між обома країнами.²⁵

27 травня міністр колоній Колозіумо прийняв представника української дипломатичної місії у Римі В. Мазуренка. Італійський міністр прихильно поставився до ідеї самостійності України, але зазначив, що визнання України Італією, без одночасного визнання з боку інших держав, є неможливе.²⁶

Важливу роль в утвердженні України на міжнародній арені могло відіграти визнання її суверенітету з боку Ватикану. Майже одночасно з відрядженням дипломатичної місії УНР до Італії постало питання про можливість акредитації українського представництва у Ватикані.

Дмитро Антонович усвідомлював потенційне значення застосування українського дипломатичного представництва при Ватикані та ініціював його створення перед Директорією і урядом УНР.²⁷ Секретар дипломатичної місії при Святому престолі П. Карманський згадував, що Д. Антонович

²³ *Ibidem*, с. 33.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*, с. 34.

²⁶ ЦДАВО України, ф. 3696, оп. 2, спр. 284, арк. 10.

²⁷ *Ibidem*, арк. 53.

радив призначити головою української місії до Апостольської столиці графа М. Тишкевича.²⁸ 23 січня 1919 р. Міністерство закордонних справ УНР повідомило М. Тишкевича про його призначення дипломатичним представником України при Ватикані.²⁹

Між Д. Антоновичем і М. Тишкевичем, який до отримання італійської візи перебував у Лозанні, зав'язалось жваве листування. У листі від 23 березня 1919 р. граф. М. Тишкевич писав Дмитру Антоновичу, що він був у „ширих і добрих відносинах“ з його „славним покійним Батьком“ і буде радий працювати з Дмитром Володимировичем у Римі.³⁰

Дипломатів також зближували наукові інтереси. М. Тишкевич був знайомий з працями Дмитра Антоновича з історії італійської культури та запропонував йому „закласти фундамент“ Української Академії в Італії, а також заснувати наукову комісію при Ватикані.³¹ В листі від 1 травня М. Тишкевич підкреслив, що цінує Д. Антоновича, перш за все, як митця і науковця, і висловив сподівання в тому, що вони будуть „разом працювати для культури України“.³²

Проте здійсненню цих планів, крім усього іншого, перешкоджало вкрай обмежене фінансування українського представництва при Ватикані. Дмитро Антонович „відчував себе зобов'язаним“ підтримувати місію при Апостольському престолі „з матеріального боку“. Місії був виданий кредит у сумі 2 тис. австр. крон на „дрібні витрати“ і 10 тис. швейц. франків на те, щоб „граф Тишкевич міг переїхати зі Швейцарії до Риму“.³³ Фінансову допомогу місії при Ватикані Д. Антонович надавав і надалі.³⁴

Дипломатичне представництво в Італії надавало фінансову підтримку й іншим українським дипломатичним представництвам. Так, зокрема, позика на 20 тис. швейц. франків була надана дипломатичній місії у Берні, кредит 10 тис. італ. лір отримало дипломатичне представництво

²⁸ ОНАЦЬКИЙ, Є. Українська дипломатична місія до Ватикану. In *Календар-альманах відродження*. Буенос-Айрес, 1954, с. 30.

²⁹ ЦДАВО України, ф. 3696, оп. 1, спр. 42, арк. 2.

³⁰ ОНАЦЬКИЙ, Є. Українська дипломатична місія до Ватикану, с. 35.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*, с. 36.

³³ ЦДАВО України, ф. 3696, оп. 2, спр. 284, арк. 53.

³⁴ ОНАЦЬКИЙ, Є. Українська дипломатична місія до Ватикану, с. 42; ЦДАВО України, ф. 3696, оп. 2, спр. 175, арк. 9.

у Греції. Дмитро Антонович вважав, що всі українські місії роблять одну справу і повинні одна одній допомагати.³⁵

25 травня 1919 р. М. Тишкевич вручив вірчі грамоти Главі Вселенської Церкви Бенедикту XV. Під час зустрічі Папа запевнив українського представника у своїх симпатіях до українського народу і підтримав ідею української самостійності. 16 червня 1919 р. Кардинал П. Гаспаррі надіслав голові Директорії С. Петлюрі листа, в якому виразив „тверде переконання“ в тому, що право на самовизначення буде визнано і за Україною.³⁶ Цей лист українські дипломати розглядали як офіційне визнання УНР Ватиканом.

На жаль, у липні 1919 р. М. Тишкевич, який так успішно розпочав свою дипломатичну місію в Апостольській столиці, був змушений виїхати до Парижу. Дмитро Антонович дав високу оцінку діяльності М. Тишкевича на посаді голови місії при Ватикані: „За ті пару місяців, що граф Тишкевич провів у Римі, виявилось як ця місія є корисною і гр. М. Тишкевич є ідеальним і незамінним чоловіком на цьому посту біля Святого престолу.“³⁷ 13 липня 1919 р. МЗС УНР повідомило Д. Антоновича, що на час відсутності М. Тишкевича він має керувати також місією при Святому престолі.³⁸

Лише 18 липня 1919 р. Дмитро Антонович зміг прибути до Італії.³⁹ 30 липня він приступив до фактичного виконання обов'язків голови дипломатичного представництва у Римі.⁴⁰

4 серпня 1919 р. у приміщенні української місії було влаштовано прийом для журналістів.⁴¹ Об'єктивне висвітлення української справи в пресі могло допомогти справі визнання італійським урядом українського дипломатичного представництва.

На прийомі виступив голова дипломатичного представництва Дмитро Антонович. Він наголосив, що Україна відстоює свою державну самостійність, але разом з тим вона прагне миру з Польшею, Румунією

³⁵ ЦДАВО України, ф. 3696, оп. 2, спр. 284, арк. 6 зв.

³⁶ ОНАЦЬКИЙ, С. Українська дипломатична місія до Ватикану, с. 38.

³⁷ ЦДАВО України, ф. 3696, оп. 2, спр. 284, арк. 54.

³⁸ ПОПЕНКО, Я. В. Дипломатичні відносини Української Народної Республіки з Італійським Королівством у 1919–1921 рр., с. 68.

³⁹ ЦДАВО України, ф. 3696, оп. 2, спр. 570, арк. 79.

⁴⁰ *Ibidem*, спр. 282, арк. 28.

⁴¹ *Ibidem*, спр. 284, арк. 51.

та іншими західними країнами, і буде боротися з росіянами до визнання ними незалежності УНР. При цьому, Дмитро Володимирович підкреслив, що ворогами Української Держави є не тільки більшовики, а „росіяни без різниці партій“. „Відбившись“ від більшовиків, Україна у боротьбі за державну самостійність „не підкориться Колчаку або Денікіну“⁴²

Подібні ідеї Дмитро Антонович висловлював під час зустрічей з послами інших країн. На запитання посла Румунії О. Логоварі про перспективи польсько-українських відносин, він відповів, що добросусідським відносинам країн шкодять занадто великі територіальні претензії Польщі. Але, на думку Д. Антоновича, у боротьбі за самостійність України „можна жертвувати всім, а ні в якому разі самою самостійністю.“⁴³

Дмитро Володимирович вважав, що компроміс не можливий лише з Росією. Він навіть пропонував послу Естонії у Римі Е. Вірго створити оборонну військову лігу країн проти Росії.⁴⁴

Дмитро Антонович був переконаний, що боротьба за суверенітет України унеможлиблює союз з Росією. Ця позиція стала офіційною в діяльності української репрезентації у Римі. 14 серпня Д. Антонович видав „наказ“ по місії, у якому наголосив, що в цей „тяжкий момент“ для Української держави „необережне слово про можливість єднання з Росією“ є „фактом державної зради“.⁴⁵

Після захоплення 31 серпня Денікіним Києва, Д. Антонович надіслав міністру закордонних справ Італії, а також послам США, Англії, Франції, Румунії та інших країн ноту, в якій вимагав притягти Денікіна до політичної відповідальності за війну проти України.⁴⁶

6–14 серпня 1919 р. у Карлсбаді за ініціативи міністра закордонних справ УНР В. Темницького відбулась нарада голів українських дипломатичних місій УНР. У своїй доповіді В. Темницький зазначив, що інтереси Італії не вимагають відбудови „великої Росії“ і Італійське Королівство зацікавлене у визнанні нових держав, зокрема, України. Однак, італійський уряд ніколи не наважиться допомогти Українській

⁴² СОЛОВЙОВА, В. В. Дипломатична діяльність українських національних урядів, с. 180; ЦДАВО України, ф. 3696, оп. 2, спр. 284, арк. 19.

⁴³ ЦДАВО України, ф. 4472, оп. 1, спр. 2, арк. 57 зв.

⁴⁴ *Ibidem*, ф. 3696, оп. 2, спр. 284, арк. 20.

⁴⁵ *Ibidem*, спр. 282, арк. 37.

⁴⁶ *Ibidem*, спр. 284, арк. 19.

державі всупереч іншим країнам Антанти. Міністр також позитивно оцінив перші кроки українських представництв в Італії під керівництвом Д. Антоновича і М. Тишкевича.⁴⁷

Усвідомлюючи, що в даній ситуації остаточна доля Української держави визначиться на „скривавлених полях України“, Д. Антонович вирішив не „ставити гостро питання“ про негайне визнання італійським урядом незалежності України. Перед представництвом постало тактичне завдання: домогтися визнання української місії як „реального представника фактично існуючого Українського Уряду“ і її права офіційно представляти УНР перед Італійським Королівством.⁴⁸

Весь серпень 1919 р., як зазначав Д. Антонович у своєму звіті МЗС УНР, пішов на те, щоб домовитися про офіційне прийняття голови місії керівниками італійського уряду. Зустрічі передувала завзята боротьба з російськими політичними колами, які мали значний вплив і зв'язки у МЗС Італії.

Тільки 3 вересня 1919 р. відбулася аудієнція Д. Антоновича у виконуючого обов'язки міністра закордонних справ Італії Борсареллі, під час якої голова українського представництва вручив італійському урядовцю меморандум і досяг певних домовленостей, пов'язаних з перебуванням дипломатичного представництва у Римі.⁴⁹

Після цього італійський уряд визнав українську дипломатичну місію в Італії „де-факто“. Хоча МЗС Італії уникало звертатись до місії письмово, проте дозволило дипломатичному представництву України вивісити відповідні написи на помешканні місії, звертатися до міністерства з нотами і офіційними заявами, навіть вимагало проставлення віз українською місією у Римі в українських паспортах. Натомість Д. Антонович як представник уряду УНР взяв на себе відповідальність за всіх українських громадян, які знаходилися на території Італійського Королівства.⁵⁰

На розвиток відносин між урядом і українським дипломатичним представництвом позитивно вплинуло звільнення в апараті МЗС Італії працівників (Мандзоні та Майомі), які відповідали за українські справи і знаходились під сильним впливом російських політичних сил.⁵¹ З цього

⁴⁷ *Ibidem*, оп. 1, спр. 69, арк. 8.

⁴⁸ *Ibidem*, оп. 2, спр. 284, арк. 17.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*, арк. 18.

⁵¹ СОЛОВІЙОВА, В. В. Дипломатична діяльність українських національних урядів, с. 180.

приводу Д. Антонович зазначав, що місія „зараз у Римі може працювати вільно і без перешкод з боку уряду“.⁵²

Завдання, які постали перед українською місією в Італії, вимагали реорганізації її структури. Дмитро Антонович вважав, що голова представництва має право самостійно, в межах установленого бюджету, визначати структуру і штат місії відповідно до умов країни призначення.⁵³ Згідно його „наказу“ від 28 серпня 1919 р. у місії були засновані такі відділи: 1. Дипломатичний, який очолив голова місії; 2. Економічний – радник В. Мазуренко; 3. Пресово-інформаційний – секретар М. Єремійв; 4. Бухгалтерський – аташе А. Чехівський; 5. Відділ канцелярії – урядовець С. Пашенко; 6. Господарчий – С. Пашенко.⁵⁴ Крім того, аташе А. Чехівський завідував консульським відділом.

Після успішної аудієнції у Борсареллі Д. Антонович вважав некоректним висувати нові домагання до італійського уряду. На думку Д. Антоновича, в даний момент українське дипломатичне представництво повинно було обмежитись вимогою відрядження до України італійської військової місії, проти чого, як зазначив він у своїй доповіді МЗС УНР, уряд Італії принципово не заперечував.⁵⁵

У 1919 р. на території Італії знаходилося близько 100 тис. військовополонених українців. 5 вересня до Риму прибув голова надзвичайної місії в справах полонених українців в Італії О. Севрюк. Ще у листі від 17 червня 1919 р. міністр закордонних справ УНР В. Темницький звертав увагу Дмитра Антоновича на те, що проблема військовополонених в Італії „стала дуже пекучою і важною справою“.⁵⁶

Відповідно до розпорядження В. Темницького голова надзвичайної місії у справах полонених українців в Італії повинен був інформувати Д. Антоновича про свою діяльність і працювати в контакті з дипломатичною місією.⁵⁷ Одночасно міністр виразив сподівання, що місія О. Севрюка знайде з боку Д. Антоновича підтримку і охорону від втручання „до справи українських полонених сторонніх...“.⁵⁸ Останнє побажання В. Темницького фактично вивело О. Севрюка з під контролю урядових установ УНР.

⁵² ЦДАВО України, ф. 3696, оп. 2, спр. 284, арк. 18.

⁵³ *Ibidem*, спр. 119, арк. 17.

⁵⁴ *Ibidem*, спр. 282, арк. 47.

⁵⁵ *Ibidem*, спр. 284, арк. 18.

⁵⁶ ОНАЦЬКИЙ, С. Українська дипломатична місія в Італії, с. 48

⁵⁷ ЦДАВО України, ф. 3696, оп. 2, спр. 317^а, арк. 13.

⁵⁸ *Ibidem*, арк. 16.

О. Северюк поставився до своїх обов'язків вкрай безвідповідально. Хоча Д. Антонович неодноразово впродовж 1919 р. попереджав його про агітацію сусідніх держав серед полонених українців, О. Северюк нічого не зробив, щоб отримати від італійського уряду хоча б дозвіл на відвідування українців у таборах.⁵⁹ Тільки 27 грудня, під час відсутності у Римі О. Северюка, член місії о. Л. Сембратович отримав відповідний дозвіл, і вже наступного дня він разом з Д. Антоновичем, Н. Геркен та І. Коссаком відвідали один із таборів полонених під Римом (Ла Кверче).⁶⁰ По приїзду до Риму О. Северюк висловив своє незадоволення Д. Антоновичу, буцімто той „втручається не в свої справи“.⁶¹

Через бездіяльність голови місії О. Северюка, репатріація полонених у 1919 р. так і не відбулася, що ускладнило роботу дипломатичного представництва Д. Антоновича.

Зі свого боку Д. Антонович прагнув зміцнити авторитет українського представництва в очах уряду Італії. Він негативно поставився до приїзду в Італію радника МЗС УНР М. Шумицького, який без його відома вів з італійськими бізнесовими колами переговори про закупівлю військової амуніції. У листі до А. Лівіцького Дмитро Антонович звернув увагу міністра закордонних справ УНР на те, що поява „окремого“ українського представника в очах італійського уряду є виразом недовіри до керівника дипломатичної місії.⁶²

Разом з тим, усвідомлюючи всю актуальність цієї проблеми для України, Д. Антонович запропонував А. Лівіцькому організувати закупівлю амуніції в Румунії. Він навіть звернувся до голови української місії у Румунії К. Мацієвича з проханням з'ясувати реальні можливості закупівлі в цій країні військової амуніції українським урядом. Інші способи, на думку Д. Антоновича, були „нелегальними“ і він не бажав „покривати їх авторитетом своїм, як представника українського уряду в Італії“.⁶³

⁵⁹ ПОПЕНКО, Я. В. Дипломатичні відносини Української Народної Республіки з Італійським Королівством у 1919–1921 рр., с. 70.

⁶⁰ СРІБНЯК, І. В. Українці на чужині. Полонені та інтерновані вояки-українці в країнах Центральної та Південно-Східної Європи : становище, організація, культурно-просвітницька діяльність (1919–1924 рр.). Київ, 2000, с. 70.

⁶¹ ОНАЦЬКИЙ, Є. *По похилій площі : записки журналіста і дипломата*. Ч. 1, с. 149.

⁶² ЦДАВО України, ф. 4472, оп. 1, спр. 2, арк. 3.

⁶³ *Ibidem*, ф. 3696, оп. 2, спр. 284, арк. 46.

У той же час завдяки зусиллям українських дипломатів суттєво зменшилась військова допомога росіянам. „В Італії,“ писав Д. Антонович до МЗС УНР, „всі торговельні справи росіян безнадійно гальмуються... Це наш успіх через вплив демократичних елементів італійського парламенту.“⁶⁴

Дмитро Антонович вважав корисним для української справи розширювати відносини з італійським парламентом,⁶⁵ який 13 грудня 1919 р. першим серед парламентів країн Антанти – прийняв постанову, де визнав право народів колишньої Російської імперії „вільно жити і вільно зноситися з усім цивілізованим світом.“⁶⁶

Найуспішніше проводив свою діяльність пресово-інформаційний відділ дипломатичної місії, який з 18 жовтня 1919 р. очолював обдарований журналіст Є. Онацький.⁶⁷ Прес-бюро, в якому працювали представники української дореволюційної еміграції, талановиті публіцисти Т. Бальтман-Галицька, В. Шебедів, І. Гриненко (з останнім Д. Антонович був знайомий ще з довоєнних років) налагодило випуск тижневика великого формату *La Voco dell' Ucraina (Голос України)*. Поряд з випуском друкованої продукції працівники пресово-інформаційного відділу в різних містах Італії влаштовували відкриті лекції, на яких знайомили італійську громадськість з історією України, з українським мистецтвом та літературою.⁶⁸

Дмитро Антонович допоміг в отриманні віз українській хорovій капеллі, яка під керівництвом О. Кошиця здійснювала гастролюну подорож країнами Європи, пропагуючи українську пісню та культуру.⁶⁹ Коли стало відомо, що навесні 1920 р. у Венеції відкривається перша після світової війни міжнародна виставка сучасного малярства і різьбярства, Д. Антонович, розуміючи велике „політично-агітаційне значення“ цього заходу, звернувся до уряду УНР з пропозицією запросити майстрів української Академії Мистецтв взяти участь у виставці.⁷⁰ Листа Д. Антоновича було передано на розгляд до Міністерства народної освіти УНР, від якого голова дипломатичної місії в Італії відповіді не отримав.

⁶⁴ *Ibidem*, арк. 4.

⁶⁵ *Ibidem*, ф. 3696, оп. 2, спр. 119, арк. 17.

⁶⁶ ОНАЦЬКИЙ, Є. *По похилій площі : записки журналіста і дипломата*. Ч. 1, с. 144.

⁶⁷ ЦДАВО України, ф. 3696, оп. 2, спр. 282, арк. 64.

⁶⁸ *Ibidem*, спр. 284, арк. 25.

⁶⁹ *Ibidem*, ф. 3956, оп. 2, спр. 34, арк. 2.

⁷⁰ *Ibidem*, ф. 3696, оп. 2, спр. 284, арк. 58.

На жаль, робота дипломатичного представництва в Італії ускладнювалась міжособистісними конфліктами у самій місії. 19 жовтня 1919 р. Д. Антонович усунув зі складу дипломатичної місії в Італії секретаря М. Єремїїва.⁷¹ У пояснювальному листі до МЗС УНР Д. Антонович вказав, що причиною звільнення М. Єремїїва є „нездатність виконувати обов'язки секретаря і обман по службі голови місії“.⁷²

Вже 23 жовтня на ім'я міністра закордонних справ УНР і голови Ради міністрів від секретаря місії М. Єремїїва і аташе А. Чехівського надійшла розлога скарга, в якій негативно висвітлювалась діяльність Д. Антоновича за весь час роботи місії. Голові представництва інкримінувалися зловживання службовими повноваженнями і нездатність організувати нормальну роботу представництва: „... п. Антонович за короткий час розруйнував налагоджену справу місії і помалу усунув всіх її членів від активної роботи“.⁷³ Обвинувачення, які важко визнати об'єктивними, скоріш за все, були викликані боротьбою за вплив і посади у дипломатичному представництві.

Дмитро Антонович звернувся з листом до міністра закордонних справ УНР А. Ливицького, в якому попросив дати йому „можливість працювати з користю для Української Держави в Італії. В іншому разі – додав Антонович – я повинен буду... зовсім усунутися від політичної і державної роботи.“⁷⁴

Однак у дипломатичних колах почали обговорювати ймовірність призначення колишнього міністра закордонних справ України Д. Дорошенка на посаду керівника українського дипломатичного представництва в Італії. У цій ситуації Дмитра Антоновича підтримав голова української місії у Швейцарії М. Василько, який у своєму листі від 27 листопада 1919 р. до голови Директорії С. Петлюри висловив сумнів у здатності Д. Дорошенка замінити Д. Антоновича. М. Василько також повідомив Головного Отамана, що чув від італійського посла маркіза Паолуччі, що Д. Антонович „тішиться симпатіями італійського уряду не лише через знання мови, а особливо через своє тактовне поведіння“.⁷⁵

⁷¹ *Ibidem*, спр. 282, арк. 65.

⁷² *Ibidem*, спр. 570, арк. 51.

⁷³ *Ibidem*, арк. 79.

⁷⁴ *Ibidem*, ф. 4472, оп. 1, спр. 2, арк. 34.

⁷⁵ ОНАЦЬКИЙ, Є. Під омофором барона М. Василька. (Записки журналіста й дипломата від 3-го VII 1920 до 31-го XII 1921 р.). In *Український історик*, Нью-Йорк; Торонто; Мюнхен, 1980, Ч. ¼ (65–68), с. 130.

Проте 15 грудня 1919 р. до Італії надійшла телеграма з Варшави, в якій уряд УНР пропонував Дмитру Антоновичу передати справи місії раднику В. Мазуренку і негайно виїхати для звіту про свою діяльність перед Радою народних міністрів УНР.⁷⁶ За версією Є. Онацького, рішення українського уряду викликати Д. Антоновича могло бути або наслідком рапортів М. Шумицького, якому Д. Антонович свого часу відмовився завізувати паспорт, або реакцією уряду на скаргу і дії М. Єремїва, який використовуючи урядові і партійні зв'язки, домагався свого поновлення на посаду секретаря місії в Італії.⁷⁷

У даній ситуації Дмитро Володимирович не став негайно передавати справи раднику, а вирішив дочекатись документів, які б підтвердили його відкликання. Крім того, на думку Д. Антоновича кандидатура В. Мазуренка була не найкраща для відповідальної роботи в Італії. Надіславши до уряду телеграму з проханням призначити „доброго“ заступника, Д. Антонович продовжив виконувати обов'язки голови дипломатичного представника у Римі.⁷⁸

10 січня 1920 р. Д. Антонович разом з о. Ф. К. Бонном, І. Коссаком та іншими дипломатами прийняв участь у нараді керівників українських місій в Італійському Королівстві, на якій планувалося визначити стратегію діяльності українських дипломатів в Італії. На жаль, якогось узгодженого рішення прийняти не вдалося.⁷⁹

19 січня 1920 р. до Відня, де в той час знаходилося представництво Директорії, виїхав радник дипломатичного представництва в Італії В. Мазуренко, який мав намір з'ясувати своє положення у місії. Радника не влаштувало те, що Д. Антонович всупереч урядовій телеграмі не поспішав передавати йому справи. Крім того, постановою уряду УНР посада радника при дипломатичній місії в Італії скорочувалась, а бути за таких обставин секретарем у Д. Антоновича В. Мазуренко вважав „надто принизливо“.⁸⁰

У Відні В. Мазуренко зустрівся з М. Єремївим, якого 10 грудня 1919 р. міністр закордонних справ УНР А. Лівницький підвищив по службі, призначивши радником МЗС УНР, аби той відмовився від посади секретаря місії в Італії. М. Єремїв і передав В. Мазуренку документи, згідно

⁷⁶ ЦДАВО України, ф. 3696, оп. 2, спр. 282, арк. 84.

⁷⁷ ОНАЦЬКИЙ, Є. *По похилій площі : записки журналіста і дипломата*, Ч. 2, с. 57.

⁷⁸ *Ibidem*, с. 43.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*, Ч. 2, с. 31.

яких радник місії мав перебрати справи від Д. Антоновича.⁸¹ 27 січня 1920 р., після повернення радника до Риму, Д. Антонович змушений був видати „наказ“ про передачу керівництва дипломатичною місією в Італії В. Мазуренку.⁸²

Передавши справи, Д. Антонович відразу виїхав до Відня, де з'ясувалось, що телеграму до української місії в Італії 15 грудня 1919 р. надіслав секретар департаменту Міністерства закордонних справ УНР Багриновський, виконуючи розпорядження голови Ради народних міністрів УНР І. Мазепи від 13 листопада 1919 р. Але, згідно розпорядження голови українського уряду Д. Антонович не відкликався зі своєї посади, а тільки мав відзвітувати перед урядом УНР.⁸³

Отже, відставка Д. Антоновича не була прийнята МЗС УНР. А. Лівіцький навіть надіслав телеграму до Риму, де підтвердив, що головою дипломатичного представництва в Італії залишився Д. Антонович.⁸⁴ Проте до практичного керівництва місією в Італії Д. Антонович більше не повернувся.

Якщо під час перебування на посаді голови місії Д. Антоновича в українських дипломатичних колах панувала впевненість, що Італія першою з країн блоку Антанти визнає УНР, то „дипломатія“ В. Мазуренка поклала край цим сподіванням і суттєво погіршила українсько-італійські дипломатичні відносини.

В. Мазуренко виявив себе прихильником Радянської України. Він заявив у департаменті іноземних відносин італійського МЗС, що „УНР перестала існувати“, а через те він вирішив ліквідувати стару місію, сподіваючись, що незабаром до Італії прибуде дипломатичне представництво радянської України. В. Мазуренко, взявши гроші, асигновані на діяльність місії, і звільнивши деяких співробітників, практично припинив її роботу.⁸⁵

Між тим, МЗС УНР декілька разів зверталося до Дмитра Антоновича з проханням повернутися до праці на посаді посла в Італії, але він, враховуючи вищевказані обставини, відмовився.⁸⁶

Як авторитетний дипломат Д. Антонович був запрошений на нараду послів і голів дипломатичних місії, яка відбулась 18–20 серпня 1920 р.

⁸¹ *Ibidem*, с. 43.

⁸² ЦДАВО України, ф. 3696, оп. 2, спр. 282, арк. 98.

⁸³ ОНАЦЬКИЙ, С. *По похилій площі : записки журналіста і дипломата*, Ч. 2, с. 57.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ СОЛОВЙОВА, В. В. *Дипломатична діяльність українських національних урядів*, с. 181.

⁸⁶ ОНАЦЬКИЙ, С. *По похилій площі : записки журналіста і дипломата*, Ч. 2, с. 57.

у Відні. Головним питанням порядку денного стало обговорення українсько-польського договору. На думку Д. Антоновича, українсько-польський договір був підписаний вимушено, але в дипломатичній роботі його необхідно використати найкраще для української справи. Він також зазначив, що в сучасній політичній ситуації Україні доцільно орієнтуватись на Англію, Німеччину та Італію.⁸⁷

24 серпня 1920 р. дипломатична місія УНР в Італії була підпорядкована М. Васильку.⁸⁸ Однак, італійська влада відмовилася визнати його як голову українського дипломатичного представництва. Зрештою, М. Василько так і не прибув до Риму. Керуючим місією було призначено М. Єремїїва.⁸⁹

19 серпня 1920 р. Д. Антонович звернувся до МЗС УНР з проханням надати офіційну довідку про стан його „відношення до міністерства закордонних справ“.⁹⁰

4 вересня 1920 р. Рада народних міністрів УНР розглянула пропозицію міністра закордонних справ УНР А. Ніковського про звільнення Д. Антоновича з посади голови надзвичайної дипломатичної місії УНР в Італії. У своїй доповіді уряду А. Ніковський зазначив, що згідно розпорядження колишнього прем'єр-міністра УНР І. Мазепа Д. Антонович повинен був прибути до уряду УНР для звіту і пояснень про свою діяльність. Але, так як Дмитро Володимирович до уряду не з'явився і ніякого звіту не надав, міністр закордонних справ запропонував звільнити Д. Антоновича з посади голови місії в Італії з часу видачі розпорядження про його виклик до уряду УНР.⁹¹ Рада народних міністрів УНР підтримала пропозицію міністра А. Ніковського.⁹²

28 вересня 1920 р. Директорія УНР прийняла наказ по Міністерству закордонних справ № 58, згідно якому Дмитро Антонович звільнявся з посади голови української дипломатичної місії в Італії з 13 листопада 1920 р., про що останній і був повідомлений.⁹³ Так закінчилась дипломатична і, взагалі, політична діяльність Д. Антоновича.

⁸⁷ ЦДАВО України, ф. 3696, оп. 2, спр. 119, арк. 10 зв.

⁸⁸ *Ibidem*, спр. 175, арк. 7.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ibidem*, арк. 24.

⁹¹ *Ibidem*, спр. 123, арк. 89.

⁹² *Ibidem*, ф. 1065, оп. 2, спр. 8, арк. 53.

⁹³ *Ibidem*, ф. 4472, оп. 1, спр. 1, арк. 1.

Д. Антонович залишається в еміграції. У 1921 р. він переїжджає до Праги, де повністю віддається науковій, викладацькій та культурно-мистецькій діяльності. Проте, Дмитро Володимирович ще раз прислужився дипломатичній справі. Він був засновником і багаторічним директором Музею визвольної боротьби України в Празі, в якому, крім інших експонатів, зберігалися документи посольств, дипломатичних представництв і місій УНР. Ці матеріали містили важливі свідчення про українських дипломатів, які під час національно-визвольних змагань послідовно відстоювали суверенітет Української Держави. У пам'яті українського народу назавжди залишиться й ім'я видатного політика, талановитого дипломата, патріота України Дмитра Антоновича.

Resumé

Diplomat Ukrajinské národní republiky (K 130. výročí narození Dmytra Antonovyče)

Činnost Dmytra Antonovyče na diplomatickém poli není ještě v ukrajinské historiografii dostatečně probádána. Předložený příspěvek se snaží tuto mezeru vyplnit. Osvětluje politické směřování a s ním spojené diplomatické aktivity ukrajinské Centrální rady, a to především v Itálii, kam byl D. Antonovyč roku 1919 vyslán jako vedoucí diplomatické mise. Popisuje peripetie této mise spojené s tehdejší nejasněnou pozicí Ukrajiny v mezinárodní politice.

A Diplomat of the Ukrainian National Republic (In Commemoration of 130th Birthday of Dmytro Antonovych)

Diplomatic activity of Dmytro Antonovych has not yet been sufficiently studied by the Ukrainian historians. This paper aspires to fill this gap in our knowledge. It sheds light on the political goals and diplomatic activities of the Ukrainian Central Council. It focuses in particular on Ukrainian diplomatic activities in Italy where in 1919 D. Antonovych was appointed the Head of a diplomatic mission. The paper describes the complicated situation of this mission, which was caused by unsure position of the Ukraine on the international scene.

ДМИТРО АНТОНОВИЧ І МИКОЛА ГОЛУБЕЦЬ: ДВІ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Тарас СТЕФАНІШИН

1925 р. у львівському часописі *Стара Україна* було опубліковано рецензію під назвою *Дві історії українського мистецтва*¹, в якій мистецтвознавець Володимир Залозецький аналізував нариси історії українського мистецтва авторства Миколи Голубця й Дмитра Антоновича, що вийшли у Львові й Празі відповідно 1922 та 1923 р. Водночас рецензент підводив підсумок певного етапу розвитку української мистецтвознавчої думки й започатковував наукову дискусію про концепцію та методологію подальшого дослідження української художньої культури. На жаль, логічний і закономірний перебіг цієї дискусії в силу відомих історичних обставин було перервано.

Після Другої світової війни, в умовах радянського режиму імена Д. Антоновича, М. Голубця, В. Залозецького, як і багатьох інших визначних українських вчених-патріотів, були незаслужено замовчувані або ж заборонені. Адепти режиму намагалися применшити чи викреслити їх дослідницьку й теоретичну спадщину з історії вітчизняної гуманітарної науки. У радянській історіографії про них або взагалі не згадували, або ж писали, навішуючи різні ярлики. Їх праці ставились в один ряд із доробком Михайла Грушевського і, за визначенням апологетів соцреалізму, належали до „фальшивих, антинаукових проявів буржуазного націоналізму“.² За таких упереджених суджень не могло навіть йтися про адекватну оцінку того, що саме згадані вчені зробили перші синтетичні огляди генези української художньої культури, а також були одними з фундаторів вітчизняного професійного мистецтвознавства. Через

¹ ЗАЛОЗЕЦЬКИЙ, Володимир. Дві історії українського мистецтва, *Стара Україна*, Ч. 7/10 (1925), с. 163–166. Рец. на кн.: ГОЛУБЕЦЬ, Микола. *Начерк історії українського мистецтва* : у 2-х Част. Львів, 1922. Ч. I.; АНТОНОВИЧ, Дмитро. *Скорочений курс історії українського мистецтва*. Прага, 1923.

² Вступ. *Історія українського мистецтва* : в 6 т. Київ, 1970. Том 4, Кн. 2, с. 15. Такі ж тенденційні твердження зустрічаємо в оглядах історіографії, вміщених у вступних розділах до інших томів цього видання.

тенденційний підхід втрачалась традиція, закономірність й логічність історичного розвитку наукової галузі. З цього приводу доречно згадати влучний вислів Огюста Конта: „Ніхто не зможе досконало опанувати наукою, якщо не знатиме її історії“.³ Історія української мистецтвознавчої науки складна, драматична й ще досі ґрунтовно не вивчена. Очевидно й подальші успіхи українського мистецтвознавства значною мірою залежать від об’єктивного, адекватного позбавленого будь-якої тенденційності й ідеологічних нашарувань, аналізу історіографії. Це актуалізує проблему систематизації й аналізу наукової спадщини багатьох українських вчених, зокрема Д. Антоновича та М. Голубця.

Дмитро Антонович (1877–1945) як і його молодший сучасник Микола Голубець (1891–1942) були в епіцентрі двох важливих осередків українського суспільно-політичного й культурно-мистецького життя міжвоєнного двадцятиліття – Праги і Львова. Попри певну специфіку й відмінність, обидва ці осередки об’єднувала низка спільних рис, передовсім, з огляду на труднощі існування як в еміграційних умовах Праги, так і в непростих політичних обставинах, в яких опинилося українство Галичини, що в той час перебувала в складі Польської держави. Та, незважаючи на труднощі, обидва ці осередки відігравали винятково важливу роль у розвитку української художньої культури та науки, зокрема мистецтвознавства. Цьому сприяло заснування й діяльність низки дослідницьких, освітніх та культурно-мистецьких інституцій, об’єднань, товариств, проведення численних наукових форумів, мистецьких з’їзрів та виставок, видання монографічних та науково-популярних книг, альбомів, культурологічних, в тому числі й суто мистецьких періодичних видань. Успішна реалізація цих проєктів, наукових й культурологічних ініціатив нерідко зводилася до ентузіазму, а то й жертвовної праці окремих особистостей.

Подібно як Д. Антонович у Празі, у Львові в період міжвоєнного двадцятиліття таким промотором багатьох культурно-мистецьких справ і починань був М. Голубець. Його життєпис пов’язаний зі Львовом і є свого роду відображенням динаміки суспільних й мистецьких процесів, характерних для 1910–1930 рр. ХХ ст. Народився 1891 р. у Львові. У рідному місті здобував гімназійну й університетську освіту. Після короткочасного перебування за кордоном, зокрема у Кракові й Відні, повернувся до Львова.

³ Цит. за: БАЗЕН, Жермен. *История истории искусства : от Вазари до наших дней*. Москва, 1994, с. 5.

На початку Першої світової війни вступив до Легіону Українських Січових Стрільців, брав участь у національно-визвольних змаганнях 1918–1919 рр. Долучився до багатьох культурно-освітніх та видавничих проєктів, що провадилися під егідою УСС-ів, зокрема редагував стрілецький журнал *Шляхи*.

У лютому 1917 р. М. Голубець був серед організаторів та засновників комісії з історії мистецтва при Науковому товаристві ім. Т. Шевченка у Львові (далі – НТШ). З перших днів створення брав активну участь у засіданнях, виступав із доповідями на актуальні мистецтвознавчі теми.

У повосенний період (з 1920-х і до початку 1940-х рр.) М. Голубець зосередив свою діяльність на відродженні національного, передовсім культурно-мистецького життя Львова. З його ініціативи, чи принаймні, за безпосередньої участі організовувалися літературні та мистецькі товариства, виходив цілий ряд українських часописів.

На початку 1920-х рр. М. Голубець був ініціатором і співзасновником Гуртка діячів українського мистецтва (ГДУМ, засновано у грудні 1921 р.). У 1930-х рр. долучився до діяльності Асоціації незалежних українських митців (АНУМ). Обидва творчі об'єднання відігравали свого часу загальнонаціональну консолідуючу роль, адже згуртовували кращі мистецькі сили не лише Галичини, а й української еміграції, сприяли формуванню національного характеру і подальшому поступу модерного художнього процесу.

На початку 1940-х рр., в складних умовах німецької окупації, М. Голубець продовжив активну наукову, творчу й організаційну працю. Незадовго до смерті був в авангарді культурно-мистецького руху Львова, ініціював заснування мистецьких спілок, очолював Літературно-мистецький клуб (діяв у 1941–1944 рр.), що координував роботу цих спілок.

1942 р. на п'ятдесят першому році життя Микола Голубець відійшов у вічність, залишивши незавершеними ще чимало дослідницьких та творчих задумів. Його сучасник, відомий художник й мистецтвознавець Святослав Гординський, характеризуючи діяльність М. Голубця, цілком слушно зауважив: „...Якщо Львів у 30-х роках виріс на мистецький осередок всеукраїнського значення, то це сталося тому, що там діяли такі особистості, як Микола Голубець–мистецтвознавець.“⁴

⁴ ГОРДИНСЬКИЙ, Святослав. Сильветка одного мистецтвознавця (До 25-річчя з дня смерті Миколи Голубця). *Листи до приятелів*. Нью-Йорк–Торонто, Ч. 10/12 (1967), с. 49.

Сфера зацікавлень і діяльності М. Голубця була надзвичайно широкою й охоплювала літературну творчість, публіцистику, історичне краєзнавство, архівістику, мистецтвознавство. Багатогранність його таланту й подиву гідна працездатність вповні проявилися і в царині мистецтвознавства. Що особливо важливо, у багатьох наукових дослідженнях йому по праву належать лаври першопрохідця. М. Голубець вивчав мистецтво західноукраїнських земель Княжого періоду, доби Ренесансу та Бароко. Першим досліджував давні стінописи Вірменського собору у Львові та поліхромії у Лаврові. Він повернув із забуття імена цілої плеяди українських митців, що працювали впродовж ХІХ ст. Фактично першим серйозно й фахово звернувся до творчості Корнила Устияновича та Модеста Сосенка, порушив проблему каталогізації їх мистецької спадщини. Був автором перших монографій про Луку Долинського, Олександра Архипенка, Петра Холодного-старшого, Павла Ковжуна. Під його пильним, навіть прискіпливим поглядом мистецького критика перебувала художня творчість його сучасників: як загальноновизнаних метрів – Олексі Новаківського, Івана Труша, Олени Кульчицької, так і тогочасної молоді – авангарду українського мистецтва 1930-х рр.

З його історичних студій слід виокремити такі монографічні праці, як *Українське малярство XVI–XVII ст. під покровом Ставропігії* (1920), *Шевченко-маляр, Долинський* (обидві – 1924 р.), *Галицьке малярство: три статті* (1926 р.). Зрештою, маємо підстави саме М. Голубця вважати автором перших нарисів з історії українського мистецтва.

Власне в контексті появи перших синтетичних оглядів історії української художньої культури полягає суть нашого порівняння Д. Антоновича та М. Голубця, що дозволяє проводити паралелі й зіставлення поміж науковою спадщиною обох дослідників, і навіть говорити про певне їх суперництво.

Нагадаємо хронологію публікацій Д. Антоновича та М. Голубця. Вперше свій огляд історії українського мистецтва М. Голубець надрукував у стрілецькому журналі *Шляхи*, який він редагував. Упродовж 1916–1918 рр. у цьому часописі виходить сім розділів, що охоплюють матеріал від мистецтва Княжої доби до малярства Галичини ХVІІ ст. У 1918 р., внівши певні корективи і продовживши хронологію до початку ХХ ст., М. Голубець видає ці ж нариси окремою книжкою – *Українське мистецтво: вступ до історії* (Львів-Київ, 1918). Таким чином, порівнюючи з оглядом мистецтва Х–ХVІІ ст., зробленим М. Грушевським у капітальній праці *Історія України-Руси* (1900–1907 рр., т. 3; т. 6), слід

відзначити, що нариси М. Голубця були значно повнішими, як у хронологічному, так і видовому аспектах. Ця невеличка за обсягом книжка мала певний резонанс у наукових колах Галичини й Наддніпрянщини. З приводу її появи рецензії й відгуки опублікували такі авторитетні дослідники, як Вадим Модзалевський і Данило Щербаківський⁵, що свідчить як про успіх видання, так і про зацікавлення проблемою створення синтетичної узагальнюючої праці з історії українського мистецтва. Конспективний виклад цього видання забезпечив йому популярність як навчального посібника в багатьох українських освітніх закладах по обидва боки Збруча. Не виключено, що ця доволі скромна книжечка потрапила до Д. Антоновича, а відтак підштовхнула до написання власних нарисів історії українського мистецтва. У всякому випадку видана в Берліні 1923 р. Антоновичева книжка *Українське мистецтво: конспективний, історичний нарис* містить авторське датування – Відень, 1920 р.⁶

1922 р. у Львові виходить друком перша частина Голубцевого *Начерку історії українського мистецтва*⁷, в якому виклад матеріалу розпочинається від „старокам’яної епохи“, а завершується XVII ст. У післямові заанонсовано зміст другої, заключної частини *Начерку*, яка мала продовжити хронологію нарисів, а також містити іменний та термінологічний покажчики й топографічний опис пам’яток українського мистецтва. 1926 р. М. Голубець готував до друку цю другу частину, яка, однак, так і не була видана.

У розгорнутому вступному слові до *Начерку* автор порушив чимало актуальних науково-теоретичних проблем українського мистецтвознавства, тим самим заохочуючи до нових досліджень у цій царині. Текст супроводжував значний і добрий, як на той час, ілюстративний матеріал та докладна, згрупована у відповідності до розділів бібліографія.

1923 р. виходить *Скорочений курс історії українського мистецтва* Д. Антоновича. Недоліками цих нарисів, було передовсім те, що вони з’явилися у машинописному (літографованому) варіанті, у них

⁵ МОДЗАЛЕВСЬКИЙ, Вадим. Рецензія, *Книгарь*. Ч. 14 (1918), с. 853–854. Рец. на кн.: ГОЛУБЕЦЬ, М. *Українське мистецтво: вступ до історії*. Львів–Київ, 1918.

ЩЕРБАКІВСЬКИЙ, Данило. Рецензія, *Наше минуле*. Ч. 2 (1918), с. 226–228. Рец. на кн.: ГОЛУБЕЦЬ, М. *Українське мистецтво: вступ до історії*.

⁶ АНТОНОВИЧ, Дмитро. *Українське мистецтво: конспективний, історичний нарис*. Прага–Берлін, 1923.

⁷ ГОЛУБЕЦЬ, Микола. *Начерк історії українського мистецтва: у 2-х част.* Львів, 1922. Ч. I.

нема ілюстративного матеріалу та бібліографії. Натомість у порівнянні з М. Голубцевим *Начерком* виклад Д. Антоновича, що хронологічно охоплював українське мистецтво від доісторичної доби до початку ХХ ст., відрізнявся більшою докладністю й аналітичністю.

1937 р. опубліковано ще одну редакцію Голубцевих нарисів. Цього разу, як окремий розділ „Мистецтво“ колективної праці – *Історія української культури* під редакцією Івана Крип'якевича, що виходила п'ятнадцятьма зшитками упродовж 1936–1937 рр. у львівському видавництві Івана Тиктора⁸. Цікаво, що кількома роками раніше у тому ж видавництві вийшла *Велика історія України*⁹, упорядником якої (так зазначено на титульній сторінці), а фактично автором був М. Голубець. Й у цьому виданні поряд із викладом суспільно-політичної історії дано огляд історії художньої культури.

У нарисах 1937 р. М. Голубець врахував деякі фактологічні й методологічні прогалини попередніх видань й суттєво розширив хронологію. Виклад матеріалу дослідник розпочинає від доби палеоліту, а завершує аналітичним оглядом мистецького процесу 1920–1930-х рр., безпосереднім учасником якого був сам.

Упродовж 1930-х рр. Д. Антонович працював над підготовкою нарисів-лекцій з історії українського мистецтва і над концепцією колективної праці *Українська культура*. Спершу виходить 1934 р. колективний курс лекцій *Українське мистецтво. Українська культура* і лише згодом доопрацьований варіант *Українська культура: лекції за редакцією Д. Антоновича* видання 1940 р. (обидві у Подєбрадах). Власне в останньому виданні предмет нашого зацікавлення становлять розділи, написані Д. Антоновичем, а це – вступний розділ „Мистецтво“, а також „Скульптура“, „Малярство“, „Гравюра“, „Орнамент“, що по суті, продовжують подальші спроби у створенні узагальнюючої праці з історії українського мистецтва. Лише історичний огляд розвитку архітектури Дмитро Антонович довірив написати Володимирі Січинському.

Таким чином за життя обох дослідників вийшло по чотири редакції нарисів з історії національної художньої культури. Втім ми зосередимо увагу передовсім на виданнях початку 1920-х рр.

⁸ ГОЛУБЕЦЬ, М. Мистецтво. In *Історія української культури : в 15 зшит.* Львів, 1937. Зшит. 10–14, с. 455–660.

⁹ ГОЛУБЕЦЬ, М. *Велика історія України від найдавніших часів до 1923 року.* Львів, 1935.

Очевидно обидва автори добре усвідомлювали відповідальність і водночас складність написання загальної історії мистецтва. Це відзначали всі тогочасні рецензенти. Володимир Залозецький, у згаданій рецензії *Дві історії українського мистецтва*, зокрема писав: „Хто ознайомлений зі станом дослідів історії мистецтва на наших землях, той прийде скоро до переконання, що справа наукового підручника історії українського мистецтва стрічає великі перешкоди через брак ряду основних наукових дослідів на тім полі“.¹⁰ Справді, залишалось ще чимало нерозроблених наукових тем, бракувало ґрунтовних монографічних, топографічних, біографічних опрацювань багатьох періодів та явищ українського мистецтва. Головна ж проблема полягала у відсутності чітких методологічних орієнтирів для подальших наукових досліджень, аналізу й широких узагальнень. За таких обставин і Д. Антонович, і М. Голубець, беручись за написання історії українського мистецтва, апіорі були приречені на помилки, а відтак і критику сучасників.

Спільними рисами обох видань були їх дидактичність і науково-популярний характер, що зрештою передбачалося і декларувалося самими назвами, адже ж це лише „Начерк“ чи „Скорочений курс“, а не історія мистецтва, що певною мірою виправдовує поверховість викладу.

Д. Антонович і М. Голубець у своїх нарисах (в усіх редакціях 1920–1940-х рр.), а також у ширших оглядах культури чи загальної історії України виступають послідовниками М. Грушевського. Вони розглядають мистецький процес з позицій детермінізму у нерозривній єдності із суспільно-політичною історією нації, підтримують і розвивають національну концепцію й географічно-територіальне визначення, запропоновані М. Грушевським, щодо українського мистецтва. У відповідності з культурно-історичним методом й засадами позитивізму інтерпретують генезу української художньої культури як неодмінну складову загальноісторичного національного розвитку.

На початку 1920-х рр. у європейському мистецтвознавстві такий методологічний підхід втрачав свою популярність й актуальність. Натомість для авторів перших загальних нарисів українського мистецтва видавався цілком оптимальним та адекватним поставленим завданням, які зводилися до таких положень: передовсім – утвердити сам факт існування давньоукраїнського мистецтва як самобутнього й оригіналь-

¹⁰ ЗАЛОЗЕЦЬКИЙ. *Дві історії українського мистецтва*, с.163–164.

ного явища; ув'язати у логічну і послідовну цілість генезу українського мистецтва; показати його глибокі національні й духовні традиції; вписати у загальноєвропейський контекст; виявити взаємовпливи, зокрема у співвідношенні до наших найближчих сусідів – Польщі і Росії.

М. Голубець і Д. Антонович виявляють однастайність у питанні „які пам'ятки мистецтва вважати українськими“ й вирішують його, як і М. Грушевський, за територіальним принципом. Однак обґрунтовують й залучають до цього переліку культурно-мистецьку спадщину з-поза меж українських етнічних територій. Тому ще більшу солідарність виявляють дослідники щодо українського чинника у мистецтві Польщі XV–XVI ст. і Росії XVIII–XIX ст.

Втім попри спільні риси, простежується і низка суттєвих відмінностей, передовсім у площині методології та наукової проблематики. Пишучи нариси, М. Голубець і Д. Антонович ставили перед собою все ж таки дещо різну мету. М. Голубець намагався створити популяризаторсько-просвітницький підручник, знайомлячи якомога ширші кола громадськості з мистецькими здобутками минувшини. Натомість Д. Антонович більше усвідомлював необхідність й обов'язок творення передовсім наукової праці, яка, на відміну від Голубцевої, адресувалася вужчому, а відтак підготовленішому колу читачів. На відміну від М. Голубця, котрий лише констатував фактаж відповідно до художньо-історичних стилів, Д. Антонович, послуговуючись компаративним та мистецтвознавчим методами, подавав опис й аналіз окремих, нині хрестоматійних пам'яток нашого мистецтва. Це звичайно імпонувало критикам, зокрема й В. Залозецькому, котрий, порівнюючи обидва видання 1920-х рр., відзначає: „Багато обширніший є нарис проф. Д. Антоновича“, – і зауваживши, що, на жаль, не подана література, продовжує – „Нарис ріжниться від нарису п. М. Голубця пробою інтензивнішої синтези“.¹¹

Для М. Голубця ключовою залишається проблема дефініції самого поняття „українське мистецтво“, що ототожнюється із доведенням факту його повноцінного існування, а вже потім – пошук місця в європейському контексті. У Д. Антоновича акценти зміщуються. Для нього значно важливіша проблема „самобутности“ українського мистецтва та його взаємодія із європейською художньою культурою. Головна ж мета – вписати український мистецький процес у європейський контекст. У цьому дослідник виявляє непохитну категоричність, а навіть догма-

¹¹ *Ibidem*, с. 164.

тизм. Це стосується, передовсім, європоцентризму та беззастережного перенесення універсалії західноєвропейських художньо-історичних стилів на ґрунт українського мистецтва й культури загалом. Щоправда, вчений розмірковує і про етнічну специфіку в межах стилю, про співвідношення універсального й національного.

Запропонована Д. Антоновичем періодизація національної художньої культури за стилями мала в певному сенсі позитивний вплив, передовсім, у методологічному аспекті, адже започатковувала перехід від засад культурно-історичного методу до формального мистецтвознавства, що постулював принцип „Kunstgeschichte als Stilgeschichte“ (історія мистецтва як історія стилів). Однак механічне перенесення європейської універсалії стилів, а тим більше виокремлення візантійсько-романського й готичного стилів в нашому мистецтві викликало застереження у критиків сучасників Д. Антоновича.

У М. Голубця справа з періодизацією українського мистецтва виглядала ще складніше. Так у вступі до *Начерку* автор подає короткий огляд і відповідно періодизацію світового мистецтва від Єгипту до Ренесансу. Чітко розрізняє старохристиянське, візантійське, романське й готичне мистецтво, при цьому ще й відзначає їх занепадницький характер. Натомість не вважає за необхідне переносити цю схему на ґрунт українського мистецтва і пропонує власну, яка, щоправда, надто віддалена від наукової й позначена пафосом патріотичної емоційності та романтично-просвітянського аматорства. Це спровокувало різку критику, передовсім з боку В. Залозецького.

Недоліки й хибні підходи до аналізу окремих мистецьких процесів і явищ, притаманні нарисам і М. Голубця і Д. Антоновича, що на перший погляд видаються різного походження, все ж мали спільне підґрунтя. І європоцентризм Д. Антоновича, і його намагання перенести західноєвропейську періодизацію на історію української художньої культури, і зневажливо-упереджене ставлення М. Голубця до мистецтва середньовіччя так само, як і пасажі Д. Антоновича, що протиставляли ясність форм ренесансу „ефемерним і нелогічним“ бароковим формам, і захоплення обох дослідників класичністю й реалізмом в своїй основі зводились до однієї причини. Вона полягала у рудиментах класицистичної філософії й естетики, що у поєднанні з позитивізмом характеризувала парадигму тогочасної мистецтвознавчої науки в Україні.

На час появи перших нарисів історії вітчизняного мистецтва у західноєвропейському мистецтвознавстві концепція європоцентризму була

беззастережно відкинута. Постулювалась самодостатня цінність мистецтва всіх періодів і стилів, рівно ж як і всіх видів пластичного й декоративного мистецтва. Відкидалася сама думка про ієрархію видів мистецтва. Для цього найбільших зусиль доклали представники Віденської школи мистецтвознавства, зокрема Алоїз Рігль (A. Riegl), Макс Дворжак (M. Dvořák), Йозеф Стржиговський (J. Strzygowski). Праці останнього остаточно розбивали класицистичну концепцію євроцентризму, наголошуючи на важливому художньому впливі Сходу на мистецтво Європи. Тому й шляхетне намагання Д. Антоновича будь-що вписати мистецьку культуру України в західноєвропейський контекст було приречене на невдачу. Більше того, ускладнювало і для самого дослідника інтерпретацію багатьох художніх процесів і явищ, що виникали й функціонували якраз у площині культурного діалогу між Сходом і Заходом. Слід зазначити, що й певна політична заангажованість й ідеологічна кон'юнктура спонукала дослідника до категоричного відмежування від Сходу, а відповідно усіх східних, в тому числі малоазійських впливів.

М. Голубець виявляв більш помірковану позицію й самокритичність. На його думку, особливості розвитку українського мистецтва полягали у творчому переосмисленні „візантійщини“, а згодом – західноєвропейських стилістичних впливів. При цьому вчений підкреслював перманентну прозахідну орієнтацію українського мистецтва.

Згодом, впродовж 1930-х рр., М. Голубець переглянув свої погляди на мистецтво середньовіччя й інтерпретував його більш адекватно й неупереджено, відкинувши класицистичні категорії й критерії оцінки. Так само, не без впливу критики В. Залозецького, підкорегував періодизацію українського мистецтва, зокрема у картинах, опублікованих в 1930-х рр. в *Історії культури* під ред. І. Крип'якевича, однак повністю не відмовився від пафосних літературно-публіцистичних заголовків окремих розділів.

Натомість Д. Антонович залишався непохитним у своїх переконаннях. Незважаючи на критику своїх сучасників, передовсім В. Залозецького й М. Голубця, був категоричним, не відмовляючись від багатьох своїх контрверсійних позицій, у тому числі й у визначенні таких періодів українського мистецтва і культури, як романський стиль і готика.

У методологічному аспекті в працях Д. Антоновича, як і М. Голубця, найбільш відчутний вплив культурно-історичного методу й детермінізму Іпполіта Тена (H. Taine) та його послідовників. Однак в Д. Антоновича простежується зацікавлення й переосмислення багатьох модерних сві-

тоглядних концепцій, філософсько-естетичних та культурологічних теорій. Це розширяло діапазон бачення й дозволяло вченому певним чином вийти за межі детермінізму, зосереджуючись в окремих випадках на іманентних якостях мистецтва.

Порівняльний й методологічний аналіз перших узагальнюючих праць з історії українського мистецтва М. Голубця та Д. Антоновича видається більш наочним у контексті критики В. Залозецького. Отже ж, поява спершу нарисів М. Голубця, а згодом й Д. Антоновича спонукала, чи радше спровокувала, до дискусії В. Залозецького.

Абсолютент Віденського університету, учень М. Дворжака, єдиний і послідовний репрезентант в українській науці Віденської школи мистецтвознавства. Габілітаційну працю на звання доцента історії мистецтва В. Залозецький захистив в Українському вільному університеті, у проф. Д. Антоновича.

Упродовж 1925 р. у львівських часописах В. Залозецький опублікував низку ґрунтовних рецензій та теоретичних статей. Окрім згадуваної рецензії *Дві історії українського мистецтва*, назовемо такі його публікації: *Значіння історії українського мистецтва*¹² та *Про задачі історика українського мистецтва: З приводу „Начерка історії українського мистецтва“ М. Голубця*¹³. Останні вийшли у зв'язку із критикою *Начерку* М. Голубця. У цих статтях В. Залозецький, спираючись на новітні теоретичні напрацювання західноєвропейського мистецтвознавства і не лише Віденської школи (як от А. Рігля (A. Riegl), М. Дворжака (M. Dvořák), Й. Стржиговського (J. Strzygowski), а й таких визначних вчених, як Генріх Вельфлін (H. Wölflin) та Вільгельм Ворінгер (W. Worringer), виклав своє бачення засадничих, методологічних положень синтетичних праць з історії українського мистецтва. Підсумком цих міркувань була його програмна стаття *Між Окцидентом та Візантією в історії українського мистецтва*¹⁴, опублікована через чотирнадцять років у збірнику Львівської Богословської академії *Мистецтво і культура* за 1939 р.,

¹² ЗАЛОЗЕЦЬКИЙ, В. Значіння історії українського мистецтва, *Стара Україна*, Ч. 7/10 (1925), с. 117–119.

¹³ ЗАЛОЗЕЦЬКИЙ, В. Про задачі історика українського мистецтва : з приводу „Начерка історії українського мистецтва“ М. Голубця. In *Літературно-науковий вістник*. Львів, Т. 87, Кн. 7/8 (1925), с. 284–293; Т. 88, Кн. 9 (1925), с. 34–43.

¹⁴ ЗАЛОЗЕЦЬКИЙ, В. Між Окцидентом та Візантією в історії українського мистецтва. In *Мистецтво і культура*. Львів, Ч. 1 (1939), с. 5–16.

в якій науковець запропонував власну концепцію вітчизняної історії мистецтва.

Отож, маючи солідну теоретичну підготовку й озброївшись модерною методологією В. Залозецький, піддав нищівній критиці авторів обох нарисів. Його зауваження стосувались і періодизації, і безпосередньо інтерпретації фактажу, й наукової термінології, навіть способу й логіки викладу. Однак суть критики полягала у науково-теоретичній, методологічній площині й головне – у зміні парадигм.

У згаданій рецензії більше уваги, а відповідно й критики спрямовано на *Скорочений курс* Д. Антоновича, оскільки в інших публікаціях йшлося про *Начерк* М. Голубця. Не зупиняючись на докладному розгляді застережень рецензента, зазначимо, що найважливішим був сам факт порушення ним наукової проблематики, базованої на модерній методологічній основі. Для В. Залозецького, на відміну від його попередників, вже не актуальне питання: „що таке українське мистецтво“, йому вже не достатньо самої класифікації та констатації, що та чи інша пам'ятка належить до відповідного стилю, а, як послідовний репрезентант Віденської школи, він ставить питання „чому“ та чи інша пам'ятка українського мистецтва саме така, а не інакша, водночас зосереджуючи увагу на її як формальних, так й іманентних, власне суто художніх якостях.

В. Залозецький дуже обережно підходить до територіального принципу й визначення предмету „українське мистецтво“, а також проблеми взаємовпливів. Вже саме твердження, як зауважує рецензент, про те, що: „...до українського мистецтва зачисляємо всі твори мистецтва, які постали на території України, або походять від Українців поза Україною, викликає ряд суперечностей і непорозумінь.“ – Й далі наголошує: „Територіально-топографічний поділ є конечний – але треба розріжнити льокально-традиційні мистецькі творчі сили від чужих напливових. Щойно разом ті дві течії дають повний образ мистецьких проблемів на території України. На тім основнім питанню повинна бути побудована історія мистецтва на українській території.“¹⁵

Запропоновану Д. Антоновичем періодизацію українського мистецтва, в основу якої покладено принцип стилю, В. Залозецький схвалював. Однак категорично відкидав запроваджені ним такі стильові пері-

¹⁵ ЗАЛОЗЕЦЬКИЙ. Дві історії українського мистецтва, с. 164–165.

оди, як романський і готичний, натомість наголошував на тривалому існуванні „візантійського періоду“ або „староруського візантійського стилю“. В. Залозецький спростовував введений Д. Антоновичем термін „романсько-візантійський“, як неприйнятний, адже поширення одного стилю виключало існування іншого, а готику в українському мистецтві трактував лише як „епізод і чужий імпорт“.

Піддаючи критичному аналізу обидва нариси, В. Залозецький намагався, услід за А. Ріглем, запровадити в українському мистецтвознавстві поняття „Kunstwollen“ (художня воля, чи краще – воля до мистецтва, у перекладі В. Залозецького – „мистецьке хотіння“). Активно послуговуючись поняттям чи радше принципом „Kunstwollen“, протиставляв його культурно-історичному методу, а по суті описовості й детермінізму. Згодом, у своїй програмній статті *Між Окцидентом та Візантією в історії українського мистецтва*, обгрунтовуючи власну концепцію генези національного мистецтва, В. Залозецький вже у самій назві постулює її основний, засадничий принцип, тим самим відкидаючи европоцентризм і суто прозахідну концепцію Д. Антоновича.

З перспективи часу важливим і цінним вважаємо сам факт появи у 1920-х рр. перших повних нарисів історії українського мистецтва М. Голубця й Д. Антоновича, насамперед, як відповідь не лише на інтелектуально-науковий, а й суспільно-політичний запит. Заслуга М. Голубця, попри всі хиби й недоліки його нарисів, в тому, що він вперше поставив питання про українську художню культуру як явище, розширюючи його хронологічні межі та діапазон різновидів пластичного й декоративного мистецтва. Ці перші спроби були свого роду каталізатором науково-дослідницького процесу, дали поштовх до подальших монографічних і синтетичних праць у царині українського мистецтвознавства. Очевидно, вони, на нашу думку, підштовхнули до написання власної версії нарисів Д. Антоновича, відірвали від академічної візантології В. Залозецького й скерували його професійні науково-теоретичні пошуки на українське мистецтво. Не менш важливу роль для динаміки наукового процесу відіграла й спровокована появою перших нарисів дискусія, і як позитивний наслідок – зміна парадигм української мистецтвознавчої думки, що упродовж першої половини ХХ ст. еволюціонувала від аматорсько-просвітницького до професійного рівня самодостатньої гуманітарної науки.

Resumé

Dmytro Antonovyč a Mykola Holubec: dvojí dějiny ukrajinského umění

Ve Lvovském kulturně-historickém časopise *Stara Ukrajina* byla v roce 1925 otištěna recenze s názvem Dvojí dějiny ukrajinského umění. Volodymyr Zalozeckyj zde analyzoval náčrty historie ukrajinského umění od Mykoly Holubce a Dmytra Antonovyče, vydané roku 1922 ve Lvově a 1923 v Praze. Recenzent tím zároveň započal polemiku o perspektivách dalšího bádání nad ukrajinským uměním. Zákonité a přirozené pokračování této diskuze však bylo důsledkem známých historických skutečností přetrženo.

Po druhé světové válce, v podmínkách sovětského režimu, byla jména mnoha významných historiků umění vyškrtávána a jejich vědecký odkaz byl vymazán z historie ukrajinské vědy a kultury.

Proto je nyní tolik aktuální studium díla řady ukrajinských kunsthistoriků a Mykoly Holubce, Dmytra Antonovyče v neposlední řadě, i jejich přínosu k rozvoji současné ukrajinské vědy, umění a kultury.

Příspěvek podává chronologický přehled publikovaných prací o dějinách ukrajinského umění M. Holubce a D. Antonovyče, které vycházely v období let 1918–1940 ve Lvově, v Praze a Poděbradech. Představuje jejich srovnávací a metodologickou analýzu v kontextu rozvoje historie umění na Ukrajině první poloviny 20. století.

Dmytro Antonovych and Mykola Holubets: Two Histories of Ukrainian Art

In 1925, Lviv historical and cultural journal *Stara Ukraina (The Old Ukraine)* published a book review entitled *Two Histories of Ukrainian Art*. There, Volodymyr Zalozetskyi analyzed surveys of Ukrainian art history by Mykola Holubets and Dmytro Antonovych published in Lviv in 1922 and in 1923 in Prague. The reviewer thus initiated a debate on Ukrainian art scholarship and its perspectives. Continuation of this polemics, however, ended abruptly due to well-known events. After World War II, the Soviet leaders banned all references to D. Antonovych, M. Holubets, V. Zalozetskyi and many other prominent historians. Their scholarly legacy was erased from academic curricula and Ukrainian cultural history.

To remedy errors of the past it is very important to study and evaluate works of Ukrainian art historians, specifically those by M. Holubets and D. Antonovych and their contribution to the contemporary development of sciences, arts, and culture in general.

There is a chronology of published books on history of Ukrainian art by M. Holubets and D. Antonovych issued between 1918 and 1940 in Lviv, Prague, and Poděbrady. The author presents as well their comparative and methodological analysis in a context of Ukrainian art history in the first half of the 20s'.



4. Kateryna Antonovyčová, *Portrét Hryhorije Skovorody*

ДМИТРО АНТОНОВИЧ І ПРОБЛЕМИ РЕФОРМУВАННЯ ВИЩОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ В 1919 Р.

Олександр ЗАВАЛЬНЮК

Багатогранна патріотична діяльність видатного українця Дмитра Антоновича на батьківщині в добу національно-демократичної революції 1917–1920 рр. охопила широкий спектр державотворення. Не стояв він осторонь і проблем, пов'язаних з реформуванням вищої освіти, яка на перших порах української державності була наскрізь російською.

Історіографічний аналіз зазначеного питання переконує в тому, що дослідники життєвого і творчого шляху цієї постаті не звернули на неї належної уваги як у спеціальних¹, так і довідково-біографічних² виданнях. Можливо, цей факт пов'язаний з тим, що в опублікованій ще у 1961 р. автобіографії Дмитра Антоновича про це не було зроблено жодної згадки.³

¹ МІЯКОВСЬКИЙ, В. Дмитро Антонович. Вінніпег, 1967; УЛЬЯНОВСЬКА, С.–УЛЬЯНОВСЬКИЙ, В. Дмитро Антонович. In *Українська література : лекції за редакцією Дмитра Антоновича*. Київ, 1993, с. 505–514; ГОЛОВЧЕНКО, Володимир. У боротьбі за вільну Україну (політичний портрет Дмитра Антоновича) In *Київська старовина : науковий історико-філологічний журнал*. № 3 (345). Київ, 2002, с. 142–151.

² Antonovitch, Dmytro. In *Encyclopedia of Ukraine*. Volume 1. A–F. Edited by Volodymyr KUBIJOVIYUS. Toronto, Buffalo, London, s. 84–85; СОЛОНСЬКА, Н. Передне слово. In *Антонович, Дмитро*. Київ, 1995, с. 3–6; ГОНЧАРЕНКО, М. Е. Антонович Дмитро Володимирович. In *Українська біографістика. Biografistika Ukrainika*. Випуск 2. Київ, 1999, с. 64–67; ШАНДРА, Валентина. Антонович Дмитро Володимирович. In *Українські архівісти*. Випуск перший (XIX ст. – 1930-ті рр.). Київ, 1999, с. 18–20. Антонович Дмитро Володимирович. In *СТРЕЛЬСЬКИЙ, Г. В. Українські дипломати доби національно-державного відродження (1917–1920 рр.)*. Київ, 2000, с. 4; Антонович Дмитро Володимирович. In *Довідник з історії України*. А–Я. Київ, 2001, с. 30. КОРОТКИЙ, В. А. Антонович Дмитро Володимирович. In *Енциклопедія сучасної України*. Том І. А. Київ, 2001, с. 581–582. СТРЕЛЬСЬКИЙ, Геннадій. Антонович Дмитро Володимирович. In *Українські історики ХХ століття. Бібліографічний довідник*. Серія: Українські історики. Випуск 2. Частина І. Київ, Львів, с. 7–8. ПІНЧУК, Ю. А. Антонович Дмитро Володимирович In *Енциклопедія історії України*. Том І. А–В, Київ, 2003. с. 106–107.

³ ЖУК, Аркадій. Автобіографія Дмитра Антоновича. In *Сучасність : література, мистецтво, суспільне життя*. № 2, Мюнхен, 1961, с. 103–114.

Як відомо, після перемоги антигетьманського повстання його керівний орган – Директорія відновила Українську Народну Республіку, створила свій перший уряд – Раду Народних Міністрів на чолі з Володимиром Чеховським. Його склад оголосили на об'єднаному засіданні Директорії, міністерств, керуючих міністерствами та комісарів міністерств, яке відбулося 24 грудня 1918 р. Портфель міністра мистецтва дістався Д. Антоновичу, якого на тому зібранні якраз і не було. Із 6 засідань уряду, що відбулися у грудні 1918 р., міністр мистецтва брав участь лише у двох (25 і 26 грудня). У січні 1919 р. без нього відбулися усі 22 засідання Ради Народних Міністрів УНР.⁴ Тобто, є підстави вважати, що міністерські обов'язки Д. Антонович фактично не виконував; всього один раз – 26 грудня 1918 р. – він вніс на розгляд уряду пропозицію звільнити українські театри від сплати податків, однак рішення з цього питання не ухвалили, переадресувавши його на попередній розгляд фінансової комісії, що діяла при РНМ, для обрахування збитків, які міг не отримати державний бюджет.⁵ Офіційних пояснень по суті виходу Д. Антоновича з уряду зроблено не було. Дослідники обминають цей неординарний факт і не роблять спроби його пояснити. В деяких працях, зокрема, зазначається, що у січні 1919 р. уряд сформував 15 надзвичайних дипломатичних місій, які направив до місць акредитації у Європі і США. Зокрема, до Італії відбула місія на чолі з Д. Антоновичем.⁶ Г. Стрельський і В. Короткий називають дату призначення Д. Антоновича на нову посаду – 6 січня 1919 р.⁷ (протоколи засідання уряду цього не підтверджують). С. і В. Ульяновські пишуть, що „після встановлення влади Директорії Антонович був відряджений послом до Рима“.⁸

Із введених істориками у науковий обіг фактів видно, що діяльність Д. Антоновича у київський період Директорії УНР, насичений

⁴ Директорія, Рада Народних Міністрів Української Народної Республіки. Листопад 1918–листопад 1920. Документи і матеріали. У 2-х томах, 3-х частинах. Т. I. Київ, 2006, с. 35, 113–228.

⁵ *Ibidem*, с. 119.

⁶ МІЯКОВСЬКИЙ. Дмитро Антонович, с. 41. БЕВЗ, Т. А.–ВЕДЕНЄЄВ, Д. В.–ГОРШУЛЯК, І. Л. (керівник) et al. *Українська революція і державність (1917–1920 рр.)*, Київ, 1998, с. 164–165.

⁷ СТРЕЛЬСЬКИЙ. *Українські дипломати доби національно-державного відродження (1917–1920 рр.)*, с. 4. КОРОТКИЙ. Антонович Дмитро Володимирович, с. 581.

⁸ УЛЬЯНОВСЬКА–УЛЬЯНОВСЬКИЙ. *Дмитро Антонович*, с. 510.

важливими політичними, державницькими подіями, з'ясована слабо. Пояснення цьому знайти не важко – у вітчизняних архівосховищах не вистачає необхідних документів.

У Центральному державному архіві вищих органів влади і управління України (м. Київ) зберігається два протоколи „Наради по негайних штатах, зв'язаних з становищем російських університетів на Україні“. Вона відбулася 18–19 січня 1919 р. за наказом тодішнього міністра народної освіти Івана Огієнка і мала на меті виробити відповідні рекомендації щодо ставлення української влади до університету Св. Володимира, Харківського і Новоросійського університетів, а відтак і російськомовних інститутів, вищих курсів тощо. Варто зазначити, що це питання виникло не вперше. Так, ще за часів Української Центральної Ради було зроблено спробу „приборкати“, зокрема, університет св. Володимира у Києві. 18 серпня 1918 р. на засіданні Малої Ради Генеральний секретар військових справ Симон Петлюра вимагав вжити революційних заходів до зазначеного навчального закладу, оскільки той, на його думку, „має реакційні заміри“, „ізолював наші (українські – О. З.) молоді наукові сили, які мусили йти десь поза Україну“.⁹ Присутні, добре пам'ятаючи, як у липні того ж року професура володимирівського університету засудила українське державотворення і виступила, зокрема, проти запровадження української мови у вищій школі України, доручили Генеральному секретареві народної освіти Івану Стешенку виробити у цьому питанні „цілий ряд конкретних мір і подати їх потім на затвердження Малої Ради“.¹⁰ Але до рішучих кроків справа не дійшла. Як згодом згадував Голова УЦР Михайло Грушевський, члени очолюваного ним органу боялися зруйнувати дітище російського імператора Миколи I. Роздумуючи над цією проблемою, він припустив, що „українська наша влада так і не здужала б провести українізацію вищої школи“. Серйозним стримуючим чинником був, на його думку, побожний страх „перед різними фетишами старого ладу“.¹¹

У квітні 1918 р. Міністерство освіти УНР внесло на обговорення спеціальної комісії питання про об'єднання університету св. Володимира

⁹ *Українська Центральна Рада. Документи і матеріали у двох томах*. Том I. Київ, 1996, с. 262.

¹⁰ *Ibidem*, с. 263.

¹¹ ГРУШЕВСЬКИЙ, Михайло. Спомини. Київ : журнал письменників України, № 11. Київ, 1989, с. 131.

з Київським українським державним університетом в один утраквістичний український державний університет св. Володимира. Однак реалізації задуму перешкодив гетьманський переворот.¹²

Третя спроба українізувати російські університети в Україні припала вже на добу Директорії УНР. Назване вище архівне джерело дає змогу встановити, що одним із 7 членів наради був Д. Антонович. На перший погляд, його присутність на зазначеному зібранні була недоречною, адже міністр мав мистецький профіль, а не освітній. Однак підстави для участі у роботі наради все-таки були. По-перше, ще наприкінці 1917 р. Д. Антоновича було обрано до складу комісії з народної освіти Київської міської управи;¹³ по-друге, як член Українського наукового товариства, він підтримав ідею української національної вищої школи, яку найбільш яскраво було зреалізовано у жовтні 1918 р. відкриттям двох українських державних університетів – Київського і Кам'янець-Подільського; по-третє, для участі у роботі наради він отримав відповідне доручення проводу УНТ.

Перший день названої наради співпав із завершенням роботи II з'їзду делегатів Всеукраїнської учительської спілки (15–18 січня 1919 р.). Саме тоді було ухвалено меморандум ВУС до Директорії УНР, у якому обстоювалась українська національна школа.¹⁴

Учасниками наради були: Петро Холодний, товариш міністра народної освіти, Дмитро Антонович, від Українського наукового товариства, Дмитро Багалій і Плечко, представники Міністерства народної освіти, Дмитро Левицький, від Національного Союзу, Микола Стродомський, представник Міністерства фінансів, і Олексій Михалевський, від державного контролю. В дискусії про долю університету св. Володимира брали участь П. Холодний, Д. Антонович, Д. Левицький і Д. Багалій. Її спричинило звернення керівництва названого навчального закладу (за гетьманату університет було прийнято на державне утримання і надано статус державного) до Міністерства освіти виплатити 3,5 млн. крб. на погашення заборгованості професурі і працівникам за остан-

¹² ЗАВАЛЬНЮК, Олександр. Проблема створення національної університетської системи освіти в добу Української Центральної Ради. *Ін Українська Центральна Рада : поступ націєтворення та державобудівництва*. Київ, 2002, с. 168–176.

¹³ УЛЬЯНОВСЬКА–УЛЬЯНОВСЬКИЙ. Дмитро Антонович, с. 510.

¹⁴ ПОСТЕРНАК, Степан. Із історії освітнього руху на Україні за часи революції 1917–19 рр. Київ, 1920, с. 121–122.

ній квартал 1918 р. Д. Антонович вважав, що цей університет, який відкрито не підтримував Українську Народну Республіку, слід взагалі закрити, а на його базі заснувати український університетський заклад. Пропозицію по суті підтримав Д. Левицький, але його не задовольнила рішучість Д. Антоновича щодо не виплати заборгованості по зарплаті. На негайному фінансуванні закладу настоювали і представники Міністерства народної освіти.¹⁵

Заперечуючи Д. Багалію, який наполягав аби „зберегти всі (у т. ч. російські – О. З.) культурні сили і дати спроможність працювати“, Д. Антонович домагався, щоб поставлене в порядок денний питання було вирішене не по частинах, а в цілому, не у майбутньому, а негайно і принципово. „Наукове товариство вимагає,“ заявив він, „аби на Україні існували українські університети. Обережність зараз не до речі. Не можна ні рахуватись, ні сподіватись на професорські кола університетів (російських – О. З.), особливо Київського. Безумовно, російські університети треба закрити, бо треба будувати українську школу і культуру.“¹⁶

Першого дня дискусія закінчилась безрезультатно. Було поширено проект рішення наради, підготовлений Національним Союзом. Він передбачав: 1) у весняному семестрі 1918–1919 навчального року перетворити російські університети в Україні, інші вищі школи – на українські; 2) звільнити з роботи професорсько-викладацький склад зазначених закладів. Міністерству освіти в порозумінні з Українською академією наук сформувати для реформованих вищих шкіл нову професуру; 3) нові професорські колегії мали складатися як з українських професорів, так і тих російських, які дадуть змогу викладати в українських університетах і за два роки вивчать українську мову.¹⁷

19 січня 1919 р. нарада продовжила свою роботу і мала на меті обміркувати внесений проект рішення. З невідомих причин Д. Антонович не з'явився на зібрання. Цілком ймовірно, що він готувався до від'їзду за кордон на чолі дипломатичної місії. Попри це, він передав П. Холодному свої міркування, які виклав у записці. „Підтримуючи в цілому проект Національного Союзу, я, представник Наукового товариства в Києві, маю додати... Справа університету св. Володимира має бути відділеною від

¹⁵ Центральний державний архів вищих органів влади і управління України, фонд 2582, опис 1, справа 173, арк. 5.

¹⁶ *Ibidem*, арк. 6.

¹⁷ *Ibidem*, арк. 10.

інших вищих російських закладів [і] розв'язаною в той спосіб, що перед початком весняного півріччя 1919 р. університет св. Володимира має бути зачинено, а все майно, рухоме і нерухоме, передано Українському Державному Університетові.¹⁸

Як було сприйнято позицію Д. Антоновича – невідомо. Його опонент Д. Багалій на нараду також не з'явився. Зрештою, підсумкового рішення прийнято не було. Його, зрозуміло, не виявлено в архівних фондах, про нього не йдеться у працях сучасників. Зокрема, Степан Постернак, який по свіжих слідах відтворював ситуацію, що склалася в Україні з російськими університетами в перший місяць доби Директорії, зазначив, що на тій нараді лише „було порушено питання про закриття всіх російських університетів як таких і відкриття натомість нових українських [університетів].“¹⁹

Не зважаючи на це, його позапланово розглядали на засіданні уряду 21 січня 1919 р. Тоді міністр народної освіти І. Огієнко доповідав про необхідність асигнування 87500 крб. на ремонт будинку університету св. Володимира. Опублікований протокол того засідання не дає змогу з'ясувати, як відбувалося обговорення зазначеного питання. Швидше всього, міністр освіти доповів про роботу наради щодо становища російських університетів, бо, погодившись профінансувати ремонтні роботи, члени Ради Народних Міністрів доручили І. Огієнку „виробити законопроект про перетворення університету св. Володимира в український державний університет.“²⁰

Питання, яке мало набути резонансного значення, І. Огієнко не посмів вирішувати одноосібно. Враховуючи досвід гетьманського міністра освіти й мистецтва Миколи Василенка, він 24 січня 1919 р. розпорядився заснувати при міністерстві Комісію по справах щодо вищих шкіл та наукових інституцій. У ній мали бути представлені 26 осіб від 13 інституцій. Українському науковому товариству виділялась квота, що нараховувала 7 осіб.²¹ Не виключно, що одним із них міг бути і Д. Антонович, позиція якого у питанні російських університетів співпадала з рішенням

¹⁸ *Ibidem*, акр. 9 зв.

¹⁹ Із історії освітнього руху на Україні за часи революції 1917–19 рр., с. 76.

²⁰ Директорія, Рада Народних Міністрів Української Народної Республіки. Листопад 1918–листопад 1920. Документи і матеріали. У 2-х томах, 3-х частинах. Т. 1, с. 204.

²¹ Центральний державний архів вищих органів влади і управління України, фонд 2582, опис 1, справа 173, арк.15–15 зв.

ням українського уряду. Однак до скликання і роботи комісії справа не дійшла через воєнно-політичні події і вимушений від'їзд українських державних інституцій з Києва, а також наступну державно-політичну кризу УНР.

Таким чином, вірний син українського народу Дмитро Антонович, беручи участь у розбудові української держави в добу Директорії УНР, певною мірою долучився і до процесу вироблення державної концепції щодо реформування старої вищої школи. Обстоюючи радикальний підхід до розв'язання цієї важкої і водночас важливої для молоді української держави проблеми, він від імені УНТ наполягав на негайному демонтажі російської університетської системи в Україні і розвитку українських національних університетів – невід'ємної частини культури української нації. Пропозиції Д. Антоновича не були враховані в політиці УНР щодо вищої освіти не лише на початку 1919 р., а й до кінця революції. І перешкодою в цьому стали не суб'єктивні причини, а катастрофічне становище Директорії УНР.

Resumé

Dmytro Antonovych a problémy reformování vysokého školství na Ukrajině v roce 1919

Autor příspěvku se zabývá dosud takřka neznámým úsekem politické činnosti Dmytra Antonovyče v letech 1918–1919, kdy se stal ministrem umění Ukrajinské národní republiky. Přibližuje daný časový úsek vyplněný snahou o reformu ukrajinského vysokého školství, o ukrajinizaci ruských univerzit na Ukrajině a roli D. Antonovyče při tomto procesu. Tyto snahy reflektovaly ukrajinské národní ideje a jejich cílem bylo vytvoření národního univerzitního vzdělávacího systému.

Dmytro Antonovych and the Ukrainian Educational Reform in 1919

The paper deals with an unknown chapter of Dmytro Antonovych's political activity in the period of 1918–1919 when he became the Ukrainian National Republic Minister of the Arts. It describes efforts to reform the Ukrainian

university education, Ukrainisation of Russian universities in the Ukraine and a role of D. Antonovych in these processes. These reforms reflected an idea of Ukrainian national revival and their goal was to establish a system of national university education.

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ КУЛЬТУРНІЙ „МАТРИЦІ“: КУРС ЛЕКЦІЙ Д. АНТОНОВИЧА І СУЧАСНИЙ СТАН МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

Мар'яна ЛЕВИЦЬКА

Поштовхом до осмислення актуального стану викладання історії мистецтва в Україні став власний викладацький досвід, спостереження колега та практика рецензування студентських дипломних робіт випускників мистецьких академій та інститутів. Порівнюючи ситуацію із формуванням і розвитком української науки періоду визвольних змагань 1917–1920-х, творення основних принципів викладацької діяльності у праці тогочасних вчених (чи-то в Україні, чи-то на еміграції) із актуальним станом розвитку української науки за час державної незалежності 1991–2007 р. можна прослідкувати деякі засадничі відмінності у методологічних підходах, зокрема, щодо викладання історії українського мистецтва. Досвід науково-педагогічної діяльності Д. Антоновича, основні положення його лекційних курсів, у багатьох випадках можуть служити орієнтирами при вирішенні проблемних питань у викладанні історії мистецтва на сучасному етапі.

Спробуємо, насамперед, окреслити це коло проблемних питань у викладанні лекційного курсу з історії мистецтва для художніх навчальних закладів України. По-перше, останніми роками в Україні спостерігається значна „регіоналізація“ гуманітарної освіти, в т.ч. мистецької. Тобто, кожен із закладів художньої спеціалізації орієнтується на власні навчальні програми, а відтак – практично відсутня єдина програма мистецьких студій загальнодержавного рівня. Не заперечуємо, що регіональна специфіка мистецьких явищ має право на дослідження і розкриття, вона виокремлює важливі грані локальної ідентичності. Але загрозливою стає ситуація, коли студенти (й нерідко їх наукові керівники, консультанти) зі сходу України (Харків, Дніпропетровськ, Одеса) ідентифікують українську мистецьку спадщину виключно у культурному полі Російської імперії, а їх колеги з заходу (Львів, Івано-Франківськ, Ужгород, Чернівці) замикаються у штучно-звуженому регіональному контексті Галичини

чи Буковини, не виходячи на ширший узагальнюючий рівень загальноукраїнських студій. Така ситуація в науці напряду кореспондується із проблемою поділу України за віссю „Схід-Захід“. Адже для регіонів, соціокультурний тип яких складався за виразної російської „присутності“, неможливо повноцінно позиціонувати свою культурну ідентичність. Натомість, у західних регіонах, на хвилі псевдопатріотичного націоналізму, розвинулося політико-культурне протиставлення сходу та примусове „вилучення“ східного фактора у формуванні української культури.¹

Наступна проблема – методологія педагогічної діяльності в мистецькій сфері, що за інерцією сильно пов'язана з ідеологемами радянського часу.² У стосунку до історії української культури й мистецтва в радянській історіографії настійно проявлялися неприховані випадки проти впливів „реакційної“ Європи. В Україні 1990х-рр. замість комуністично заангажованих класових інтепретацій розвитку української культури й мистецтва, поширилися псевдонаціональні інтерпретації, закорінені у романтичний націоналізм. Подібне бажання романтизувати національне минуле, що нерідко суперечить історичним фактам, найвиразніше проявилось саме у навчальній літературі.

Інші аспекти, що свідчать про критичний стан сучасної мистецької освіти в Україні:

- а) відсутність підручника з історії світового мистецтва українською мовою;
- б) майже повна відсутність якісно-нових, сучасних за викладом підручників з історії українського мистецтва.

Варто зробити побіжний огляд тих лекційних курсів і підручників з історії мистецтва, якими сьогодні змушені користуватись українські студенти. У радянський період, коли послідовно нищили сферу гуманітарних наук, мистецтвознавство було відірване від університетської бази, як дисципліна інтегрована в систему філософських знань. Натомість, зникнувши із університетських курсів, історія мистецтва перемістилася у сферу художніх освітніх закладів, де виконувала роль допоміж-

¹ ЯКОВЕНКО, Наталя. „Україна між Сходом і Заходом“ : проскія однієї ідеї. In *Паралельний світ. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI–XVII ст.* Київ, 2002, с. 333–365.

² ФАДЄЄВ, Володимир. Українські інтелектуали : в режимі витіснення. In *Критика*, ч.1–2 (75–76), 2004, с. 24–25.

ної дисципліни із обов'язковим „ідеологічним“ навантаженням. Тоді не було місця тезі Д. Антоновича про „українське мистецтво європейського народу“, а основний зміст творчості інтерпретувався із позицій соціальних і класових відносин. Через це, стан сучасних українських студій з історії мистецтва, на жаль значно поступається масштабам і якості мистецьких студій, які ведуться в сусідніх країнах Центрально-Східної Європи.

Отже, чим диспонувала українська мистецька освіта на новому етапі української незалежності початку 1990-х років? Безперечно, вагомим здобутком стало академічне видання *Історія українського мистецтва* у 6-ти томах, видане протягом 1960-х рр. Не применшуючи її наукового значення і високої кваліфікації авторів цієї праці, треба визнати, що для навчальної роботи 6-ти томовою *Історія українського мистецтва* надається досить обмежено. Навіть відкидаючи сьогодні численні ідеологічні штампи, якими наповнена праця, акцентуючи лише на багатому фактичному матеріалі, цьому виданню бракує цілісності узагальнень про українське мистецтво у контексті європейських мистецьких процесів. Як показує практика (і авторки, і її численних колег-викладачів) – при опрацюванні розмаїтого фактичного матеріалу, що надає *Історія українського мистецтва*, студент не здатен формулювати генералізуючі висновки, адже перед ним постає абстрактний культурний простір, самодостатній і ніби унікальний у своїй одиничності, наповнений мало пов'язаними між собою історичними фактами, персоналіями, творами.

Із видань, що їх можна зарахувати до навчальних посібників з радянського спадку, залишилися монографії серії *Нариси з історії українського мистецтва*, де окремі випуски підготовлені фахівцями з конкретного історичного періоду.³ Кожне з видань серії базується на широкому колі пам'яток, їх автори дають досить вичерпну картину досліджуваних етапів розвитку українського мистецтва, але ці етапи існують відмежовано один від одного, не формуючи для студентів розуміння тяглості і детермінованості мистецьких процесів у діяхронному вимірі.

³ АСЄЄВ, Юрій. *Джерела. Мистецтво Київської Русі*. Київ, 1979; ОВСІЙЧУК, Володимир. *Українське мистецтво XIV-першої половини XVII ст.* Київ, 1985; БІЛЕЦЬКИЙ, Платон. *Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII ст.* Київ, 1981; СТЕПОВИК, Дмитро. *Українське мистецтво першої половини XIX ст.* Київ, 1982; ЛОБАНОВСЬКИЙ, Б.–ГОВДЯ, П. *Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст.* Київ, 1989.

Власне, єдиний спеціалізований підручник з історії українського мистецтва з'явився ще у 1976 р.⁴ Як не дивно, авторам першої частини (*Українське мистецтво від найдавніших часів до ХХ ст.*) вдалося обійти ідеологічні настанови і подати інформативний, стислий і доволі збалансований матеріал, зосередившись не стільки на іменах, як на загальних тенденціях розвитку мистецтва кожного з періодів. З іншого боку – багато питоמו-українських мистецьких явищ залишилося поза сферою уваги авторів цього підручника. Зазначимо, що більшість українських студентів мистецьких шкіл та академій змушені користуватись вказаними виданнями і досі.

За останні 16 років в Україні з навчальної літератури було видано лише 2(!) посібники з історії українського мистецтва. У 1999 р. вийшов друком підручник *Історія української художньої культури*, а в 1999–2001 рр. – 5 випусків серії *Історія світової художньої культури*, підготовлені працівниками Харківської державної академії культури.⁵ По-перше, обидва видання по суті містять виклад історії українського і світового мистецтва, а не історії культури в широкому сенсі. По-друге, книга *Історія української художньої культури*, хронологічно охоплюючи період від доісторичної доби до ХVІІІ ст. містить ряд дискусійних тверджень (зокрема у розділах „Демонічні вірування“, „Слов'янський політеїзм“).

Обидва підручники, очевидно взоровані на подібні зразки з досвіду російських попередників (як-от *История искусства зарубежных стран*)⁶, в загальному мають компілятивний характер, не додаючи суттєво нових підходів. Позитивним доповненням до підручника можна вважати термінологічний словник, що систематизує і пояснює основні поняття з ділянки художньої творчості.

Загалом, більшість згаданих навчальних видань не піднімають дискусійних і проблемних питань з історії українського мистецтва у кон-

⁴ НЕЛЬГОВСЬКИЙ, Ю.–СТЕПОВИК, Д.–ЧЛЕНОВА, Л. *Українське мистецтво*. Київ, 1976; АФНАСЬЄВ, В.–ДАВИДОВА, Є. *Українське радянське образотворче мистецтво*. Київ, 1978. До серії увійшли також підручники українською мовою *Зарубіжне мистецтво*; *Російське мистецтво*.

⁵ ШЕЙКО, В.–ТИШЕВСЬКА, Л. *Історія української художньої культури (підручник)*. Харків, 1999; ШЕЙКО, В.–ГАВРЮШЕНКО, О.–КРАВЧЕНКО, О. *Історія художньої культури*. Харків, 1999–2001.

⁶ *История искусства зарубежных стран*. В 3 томах. Москва, 1962–1964; *История зарубежного искусства* (Под ред. М. Кузьминой, И. Мальцевой). Москва, 1983.

тексті недержавного існування нації, не вводять у сферу українського мистецтва творчість багатьох митців-українців, які працювали на культуру інших держав; стараються уникати згадок про діяльність і вплив митців-іноземців, що працювали на території України.⁷

Останнім з опублікованих в Україні навчальних видань є *Українське мистецтво*, підготовлене колективом львівських науковців, що мають багаторічний досвід викладання у Львівській національній академії мистецтв.⁸ У передмові, як одне із головних завдань даного посібника, вказано „висвітлення мистецького процесу в Україні у його взаємостосунках зі світовим художнім процесом“. Але намагаючись дотриматися поширеної тези про дуалізм української ідентичності „між Сходом і Заходом“, автори нерідко механічно наголошують домінуючість перенесення „прогресивних“ європейських впливів, без конкретизації пунктів рецепції та розуміння типологічно близьких мистецьких явищ.⁹ Одним із головних недоліків даного підручника є очевидний дисбаланс висвітлення окремих історичних періодів: розділи про мистецтво палеоліту, неоліту, епохи міді-бронзи та античне мистецтво Північного Причорномор'я займають весь 1-й том. Причому теоретичні міркування про художню творчість людини доісторичної доби, її ритуально-магічні практики, побудовані на цитуванні відомих наукових праць лише утруднюють сприйняття матеріалу для студентів.

Подібна диспропорція також відчувається у формуванні 2 і 3 томів посібника: у другому томі висвітлюється розвиток мистецтва від початків християнізації (VI–VIII ст.) з акцентами на взаємодії між містами Північного Причорномор'я та кочовими й осілими племенами на теренах України, далі – від епохи розквіту Київської держави (XI–XII ст.) до мистецтва XIV–поч. XVI ст. Розуміючи бажання авторів познайомити студентів із якомога ширшим культурним контекстом, вважаємо переобтяженими загальним теоретизуванням підрозділи про іконоборство, християнський світогляд і духовність людини, архетип софійності світу.

⁷ Зазначимо, що з нашого огляду свідомо вилучені численні підручники з історії української й світової культури, що виходять останнім часом в Україні, а також наукові монографії з історії українського мистецтва, призначені більше для професійних мистецтвознавців.

⁸ КРВАВИЧ, Д.–ОВСІЙЧУК, В.–ЧЕРЕПАНОВА, С. *Українське мистецтво (Навчальний посібник)* : У 3 ч. Львів, 2003–2006.

⁹ ЯКОВЕНКО. „Україна між Сходом і Заходом“ : проекція однієї ідеї , с. 359–361.

При узагальненні історії мистецтва давньоруського періоду автори досить абстрактно показали рецепцію візантійських художніх традицій на місцевому ґрунті і лише частково виявили саме національний варіант цієї рецепції.

Ставлячи питання про вплив мистецтва західноєвропейського середньовіччя (романіки і готики) на мистецтво українських земель автори наводять багато прикладів творів архітектури, скульптури, малярства, але у підсумку так і не формується чітке і виразне уявлення як і чому, якими шляхами відбувалися запозичення мистецьких зразків європейського середньовіччя, як відбувалася їх трансформація на українському ґрунті тощо.

Останній, 3-й том посібника охоплює період від XVI до XX ст. Через об'єктивну „ущільненість“ тексту виклад матеріалу про зміну основних мистецьких стилів виглядає досить побіжним. Зокрема, бракує чітких, зрозумілих і обґрунтованих стилістичних характеристик того чи іншого періоду (як-то Ренесанс, Бароко, Рококо, Класицизм тощо). У масиві персоналій і творів студенту важко сформулювати певні визначальні критерії вказаних мистецьких епох.

Безперечним здобутком років незалежності стала загальна доступність джерел початку XX ст. (в т. ч. праць Д. Антоновича, Д. Чижевського, Є. Маланюка, М. Голубця; перевидання праць І. Мірчука, М. Семчишина тощо). Вони значно розширили контекстуальну історичну базу для розуміння розвитку українського мистецтва саме як мистецтва європейського народу. При порівнянні згаданих праць з тими, що були видані в Україні чи на еміграції на початку XX ст., помітні упущення й недоліки сучасних підручників і лекційних курсів з історії українського мистецтва.

На такому, досить песимістичному тлі функціонування мистецької освіти, бачимо нагальну потребу застосування досвіду видатних вчених і педагогів на зразок Д. Антоновича, як один із варіантів покращення мистецьких студій в Україні. Концептуальною для розуміння методологічних підходів Д. Антоновича до історії українського мистецтва та його викладацької практики може бути теза з вступної частини до збірки лекцій з історії української культури (опублікованої у 1940 р.): „Культурний розвій кожного народу проходить у процесі постійних взаємовідносин різних народів між собою, у процесі культурних впливів одного народу на другий і постійного перехреснування культурних впливів.“¹⁰ Тобто,

¹⁰ *Українська культура. Лекції за ред. Д. Антоновича.* Респрінт видання 1940 р. Київ, 1993, с. 21.

Д. Антонович наголосив актуальну і на сьогодні тезу про співвідношення українського мистецького процесу у його діахронному вимірі з європейським процесом, що дає нам право актуалізувати питання українського мистецтва у „культурній матриці“ Європи.

Наукові підходи та висновки узагальнюючих праць Д. Антоновича формувалися впродовж усієї його наукової роботи, у контактах і дискусіях з іншими видатними вченими. В різноплановому масиві наукової і громадської діяльності Д. Антоновича, педагогічна праця займала значну частину і була для вченого дуже важливою. Усвідомлюючи потреби розвивати українську науку, він готував ґрунт для зростання нового покоління митців і науковців. У цьому напрямку Антонович працював послідовно:

- починаючи від його першого досвіду викладання історії мистецтва у Київській мистецькій школі у 1912 р.;
- роботи членом комісії з народної освіти, міністром у справах мистецтва (1918 р.);
- викладацької й адміністративної діяльності в УВУ та в Студії пластичного мистецтва у Празі (1928–1938 рр.);
- видання численних наукових розвідок з історії українського мистецтва (*Триста років українського театру* (1925 р.), окремі біографічні нариси про творчість Я. Станіславського, О. Мурашка, Т. Бойчука, Г. Нарбути, Т. Шевченка, альбом *З історії церковного будівництва на Україні* (1925 р.), видання *Група пражської студії* (1925 р.), *Українська графіка* (1933 р.); *Deutsche Einflüsse auf die Ukrainische Kunst* (1942 р.).

Але найважливішими підсумковими працями Д. Антоновича у науково-педагогічній царині стали *Скорочений курс історії українського мистецтва* (1923 р.), та збірник лекцій *Українська культура* (виданий у Подєбрадах в 1940 р.). У контексті основних методологічних підходів та наукових положень, застосованих дослідником,¹¹ спробуємо екстра-

¹¹ Зазначимо, що практично весь курс лекцій з історії українського мистецтва (за винятком розділу про архітектуру, який написав В. Січинський), належав Д. Антоновичу (розділи „Українська скульптура“, „Українське малярство“, „Українська гравюра“ та „Український орнамент“. У нашій публікації посилаємося на електронну версію лекційного курсу *Українське мистецтво*, доступну за URL: www.izbornyk.narod.ru/cultur/cult16.htm.

полювати досвід цих праць на сучасну ситуацію із викладанням історії мистецтва в Україні.

Ми вже зазначали, що основою загальної концепції цих лекційних курсів було прагнення віднайти і наочно показати на конкретних явищах входження українського мистецтва у широкий європейський контекст. Так, Д. Антонович наполегливо виявляє „європейські акценти“ в історії українського мистецтва й культури, як видно з цитати його лекційного курсу *Історії українського мистецтва*: „На Україні мистецька творчість постійно розвивається в тих самих загальних формах, що і в Європі, але разом із тим у деталях у такій мірі просякає характером української індивідуальності, що перестає бути європейським мистецтвом на Україні, але стає українським мистецтвом європейського народу“.¹² Як зазначено в передмові, завдання курсу – дати загальне уявлення про розвиток українського мистецтва від найдавніших часів до сучасності. Одною із важливих методологічних складових курсу Д. Антоновича є чіткість у визначенні предмета дослідження та ознайомлення з основними термінами. Автор починає від загального поділу мистецтва на види: „...пластичне—архітектуру, скульптуру, малярство (з галуззю останнього—гравюрою) й мистецтво *тонічне*—поезію й музику“. Він, хоч і визнає деяку обмеженість цієї схеми, але переконаний, що без такого структурованого підходу обійтися в лекційному курсі неможливо. Нагадаємо, що у згаданих українських підручниках лекційний матеріал групується винятково за історичними періодами, а не за видовою специфікою мистецької творчості, практично не пояснюються вихідні теоретичні положення. Натомість, Д. Антонович зазначає, що у своєму збірнику „... розглядаємо українську мистецьку творчість у межах мистецтва пластичного: архітектуру, скульптуру та малярство, а з огляду на особливість української творчості — ще й окремо гравюру“. Поза увагою Д. Антоновича не залишилася й народна творчість та зразки ужиткового мистецтва, які виявляються в ремеслах. Тоді як в аналізованих українських посібниках спостерігаємо тенденції або вилучати згадки про декоративно-ужиткове мистецтво, або механічно долучати окремі ужиткові зразки до мистецтва образотворчого (як, наприклад, вироби трипільської кераміки, скіфської металопластики тощо).

¹² Курс лекцій з історії українського мистецтва. Вступна частина: „Українське мистецтво“. Доступно з URL: www.izbornyk.narod.ru/cultur/cult16.htm.

У лекційному курсі *Українське мистецтво* Д. Антоновича до кожного розділу, де це викликано логікою викладу матеріалу, автор надає вичерпні пояснення малярських і графічних технік, паралельно формуючи у читача базові знання з технології образотворчості. Натомість, сучасні автори українських підручників не звертають достатню увагу на зрозумілість термінів і понять, нагромаджуючи складні псевдофілософські словесні конструкції, за якими важко дібрати суть.¹³

У кращому випадку – подають визначення термінів у зносках або коротких додатках-словниках.¹⁴

Одним із засадничих принципів Д. Антоновича в науковій роботі була орієнтація на джерелознавчі дослідження, опертя на конкретні історичні документи, уникання зрощення науки з публіцистикою і наукова сумлінність. Наприклад, відслідковуючи найдавніші мистецькі явища на території України, Д. Антонович зазначав, що „...розвій мистецького процесу історія мистецтва може стежити, тільки починаючи з доби історичної – від часів, з яких маємо писані історичні пам’ятки“.¹⁵ Так само, уважно ставлячись до історичних фактів, вчений, наприклад, вважав, що „...між добою грецьких колоній й добою початків Київської держави лежить велика перерва часу, й тому культурних традицій від одного періоду до другого ми ще прослідити не можемо“.¹⁶ Натомість Д. Антонович зазначав, що „...історичний процес розвою українського мистецтва ми змушені починати фактично від другої історичної ери на нашій землі – від часів заснування української державності, причому найстарші мистецькі пам’ятники, що збереглися до нашого часу, не сягають часів, раніших від десятого століття.“¹⁷

Окремої уваги заслуговує підхід до періодизації українського мистецтва, застосований Д. Антоновичем, що ґрунтується на типологічній відповідності етапів розвитку українського й західноєвропейського мистецтва, вираженій через стилеві категорії Середньовіччя, Ренесансу, Реформації, Бароко, Класицизму. Наведемо міркування са-

¹³ КРВАВИЧ, Д.–ОВСІЙЧУК, В., ЧЕРЕПАНОВА, С. *Українське мистецтво*, ч. 1, с. 29–32, 37–40; *Ibidem*, ч. 2, с. 46–51.

¹⁴ НЕЛЬГОВСЬКИЙ, Ю.–СТЕПОВИК, Д., *Українське мистецтво*, с. 132.

¹⁵ *Курс лекцій з історії українського мистецтва*. Вступна частина „Українське мистецтво“. Доступно з URL: www.izbornyk.narod.ru/cultur/cult16.htm.

¹⁶ *Ibidem*, URL: www.izbornyk.narod.ru/cultur/cult16.htm.

¹⁷ *Ibidem*, URL: www.izbornyk.narod.ru/cultur/cult16.htm.

мого Д. Антоновича: „Ця термінологія стилів в історії мистецтва є спеціальною для мистецтва, але вона стоїть у безпосереднім зв'язку з історичними періодами, що їх переживають народи Європи. Різновидності візантійського стилю (стилі меровінгський, каролінгський тощо) відповідають добі заснування європейських держав, стиль романський відповідає добі феодалізму; [...] готичний стиль відповідає добі розвою міст [...]; Ренесанс відповідає добі заснування модерної держави [...]; барокко — це доба станової монархії, рококо – доба освіченого (й не освіченого теж) абсолютизму, класичність (empire) – доба французької й узагалі сполучених з нею європейських революцій кінця XVIII й першої половини XIX ст., доба еклектизму – це доба розцвіту буржуазії в другій половині XIX ст.“¹⁸ Як бачимо, з наведеної цитати одразу формується логічна і лаконічна схема, яка у розумінні реципієнта (читача, слухача-студента) здатна утвердити певну послідовність розвитку української культури й мистецтва. Дослідник постійно ставить розвиток мистецтва у тісний зв'язок із суспільно-політичними реаліями часу, тому що „...кожен стиль живе, виповнюється й відтворює ті головні ідеї і світогляд, якими живе суспільство його доби“.¹⁹

Важливим є наголос Д. Антоновича про національне обличчя стилю в кожній країні при творенні власного мистецтва, адже ці загальні форми мистецької творчості різні народи „...перетворювали, оживлювали прикметами національного генія“. Сучасним синтетичним нарисам чи лекційним курсам часом бракує саме зрозумілого і наочного відображення українського національного елемента у творах мистецтва тої чи іншої епохи.

Заслуговує на увагу сумлінна історіографія Д. Антоновича, де наводяться міркування різних авторів, особливо якщо інформація про мистецький твір не є до кінця виявленою. Характерним прикладом такого підходу дослідника може бути огляд джерел трансляції візантійських зразків – чи з самого Константинополя, чи – з осередків Балкано-Охридського кола. Зокрема, порівнявши твердження різних науковців (в т. ч. М. Грушевського, М. Сичова). Д. Антонович пише: „Володимирове християнство було походження західноболгарського, охридського і тільки в 1030-х роках ця ієрархія охридського походження була заступлена

¹⁸ *Ibidem*, URL: www.izbornyk.narod.ru/cultur/cult16.htm.

¹⁹ *Ibidem*, URL: www.izbornyk.narod.ru/cultur/cult16.htm.

царгородською, що дала новий напрям її ідеології й життю“.²⁰ Аналізуючи мозаїки і стінописи Софії Київської, на підставі порівнянь за матеріалами і технікою (смальта) і за манерою виконання сцен, він вказує що окремі частини внутрішнього декору храму представляють традиції різних шкіл візантійського кола. Пишучи на еміграції про унікальність пам’яток давньоруського мистецтва, Д. Антонович наголошує на тих втратах і руйнуваннях, яких зазнали ці пам’ятки під впливом влади большевиків в Україні.

Аналізуючи загальну хронологічно-стилістичну схему розвитку українського мистецтва, запропоновану Д. Антоновичем, вважаємо доцільним навести ще кілька характерних прикладів. Визначення готичної доби в сучасному українському мистецтвознавстві становить проблему, нерідко зводячись до розпливчастих тверджень про неконкретизовані „мотиви готики“. Натомість, Д. Антонович чітко локалізує її хронологічні межі та ареал поширення (пам’ятки монументального живопису в Горянах, на теренах Польщі (Люблін, Сандомир, Краків), зазначаючи: „... малярство готицької доби було логічним продовженням української традиції (що, власне, започаткувалася ще в XII ст. та стреміла позбавити малярство ієратичної монументальності й більше наблизити до реального життя), але проводило це власними силами, зберігаючи відданість принципам візантійської декоративності“.²¹

Взаємодію українського мистецтва із ширшим європейським контекстом найвиразніше, на думку Д. Антоновича, ілюструють зразки Ренесансу і Бароко, адже саме „... в другій половині XVI ст. знайомство українських майстрів із західноєвропейськими школами привело до незаперечних впливів західного малярства на українське“. Чи, наприклад, він виділяє вплив італійського ренесансу на українську орнаментальну скульптуру і поширення її як елементу архітектурного декору.²² Стосовно українського мистецтва XIX ст. Д. Антонович зазначає такий феномен його розвитку як існування поза етнічною територією України (насамперед – у Петербурзі), „повертаючи“ українському мистецтву імена О. Антропова, Д. Левицького, В. Боровиковського, А. Лосенка.

²⁰ Курс лекцій з історії українського мистецтва. Розділ „Українське малярство“. Доступно з URL: www.izbornyk.narod.ru/cultur/cult19.htm.

²¹ *Ibidem*, URL: www.izbornyk.narod.ru/cultur/cult16.htm.

²² Курс лекцій з історії українського мистецтва. Розділ „Українська скульптура“. Доступно з URL: www.izbornyk.narod.ru/cultur/cult18.htm.

Саме Д. Антонович підсумовує роль українських мистецьких кадрів для розвитку Петербурзької академії, а також наводить факти відродження осередків професійного мистецтва у Києві, Харкові, Одесі, Львові наприкінці XIX ст. Прикметно, що найбільш дискусійною частиною курсу Д. Антоновича на сьогодні може бути розділ про сучасне мистецтво (тобто митців першої третини XX ст.).

Цей період Д. Антонович характеризує через призму злободенних тоді мистецьких дискусій, чим вносить елемент особистого коментаря до актуальних мистецьких подій.

Регіоналізація мистецьких явищ цілком не притаманна праці Д. Антоновича, українське мистецтво в його розумінні є цілісним і органічним явищем, що розвивається синхронно по всій етнічній території України, навіть у випадку входження окремих її частин до складу різних держав. Подібний підхід має стати основою для подолання сучасної „регіоналізації“ художньої освіти в єдиній Україні.

У підсумку, коротко проаналізувавши лекційний курс *Історія українського мистецтва* Д. Антоновича та порівнявши його з існуючими на сьогодні в Україні підручниками можна виділити важливіші підсумкові положення, в яких праця Д. Антоновича може бути певним орієнтиром:

1. Викладання історії мистецтва в Україні потребує виробленої єдиної концепції, яка б відобразила як національну своєрідність українського мистецтва, так і його входження до загальноєвропейського культурного поля;
2. Програми лекційних курсів і підручники з історії українського мистецтва найдоцільніше структурувати за принципом „історії стилю“, з чіткими і зрозумілими саме в українському контексті визначеннями художньо-стильових категорій;
3. Упорядкування потребує і періодизація українського мистецтва, але не як прагнення до механічної хронологізації, а як схема, що дає загальне уявлення про логіку розвитку мистецьких явищ;
4. Авторам підручників необхідно уникати недоведених історичними документами гіпотез і припущень, до перевірки чи спростування яких студенти просто теоретично не готові. Приклади творів, що ілюструють виклад матеріалу, треба наводити на високомистецьких зразках того чи іншого стилю.
5. Величезної ерудиції (на рівні Д. Антоновича і дослідників його часу) від сучасних українських авторів вимагають спроби компаративного аналізу українського мистецтва у контексті мистецтва європейського.

6. Один із актуальних аспектів викладання історії українського мистецтва – прикладний аспект, тобто взаємозв'язок теоретичного лекційного курсу із програмами практичних студій з малярства, скульптури чи декоративно-ужиткового мистецтва, що допоможе студентам не тільки краще пізнати історію, але й розвивати українське мистецтво національного характеру, відповідно до сучасних потреб.

Resumé

Ukrajinské umění v evropské kulturní matrici (Kurz přednášek D. Antonovyče a současný stav uměnovědy v ukrajinské vysokoškolské výuce)

Příspěvek podává přehled o situaci ve výuce uměnovědy a její historie na ukrajinských vysokých školách, přibližuje též současné metodologické postupy při sestavování učebnic a skript. Vysokoškolské učebnice publikované před rokem 2007 jsou analyzovány z hlediska toho, jak začleňují ukrajinské umění do širšího evropského kulturního kontextu. Nedostatky jsou zde spatřovány jak v obecně teoretické a faktické rovině, tak v interpretaci uměleckých děl – v závislosti na geografické příslušnosti toho kterého regionálního centra (Kyjev, Charkov, Oděsa, Lvov, Černivcy aj.).

Autorka příspěvku srovnává soudobé přednášky s přednáškovými kurzy z dějin ukrajinského umění D. Antonovyče a předkládá základní principy, jež mohou pomoci ukrajinským kunsthistorikům při přípravě optimální učebnice daného oboru.

Taková nová učebnice, nehledě k metodologickým přístupům D. Antonovyče, musí především představit jeho teze týkající se vzájemných vztahů ukrajinského umění a umění různých evropských zemí počínaje nejstarší dobou a konče současností.

**Ukrainian Art in European „Cultural Matrix“
(Lectures of D. Antonovych and Present State of University
Art Education in the Ukraine)**

This report examines situation of modern art education at the Ukrainian universities and quality of textbooks using models of existing methods for their compilation.

All used textbooks were published before 2007 and were examined from a perception of Ukrainian art in the broad European context. The drawbacks found were of theoretical and factual nature; interpretation of art works was often not up to standard.

The author mentions different art interpretations due to respective geographical location of regional centres (Kyiv, Kharkiv, Odessa, Lviv, Chernivtsi, etc.). To help Ukrainian art historians in preparing suitable textbooks, she compares art history lectures of D. Antonovych with contemporary ones and sets out basic principles for writing of textbooks.

A good textbook, apart from methods of D. Antonovych, should present his thesis on mutual relations between Ukrainian art and art of diverse European countries from the beginning of time to the present.

Д. АНТОНОВИЧ І В. ХМУРИЙ: ШЛЯХИ І ПЕРИПЕТІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРОЗНАВСТВА

Валентина ЧЕЧИК

Намагаючись осмислити процеси в художньому розвитку України на зламі 10–20-х років минулого століття, гортаючи сторінки історії і розмірковуючи над майбутнім українського театру, Д. Антонович мав підстави відзначити, що 1920-ми роками відкривається новий, четвертий, розділ в історії українського театру: „Четверта глава історії українського театру ще тільки починається“.¹ Творча енергія, прискорена пульсація мистецької лави 10-х років, шукала виходу, і за цим процесом в українському мистецтві, передчуваючи вражаючі зміни, спостерігали сучасники: історики, вчені, літератори, художники. Помилки бути не могло – художній прорив мав відбутися. І він відбувся. Інша річ, що небачений творчий злет українського мистецтва в 20-х роках, у тому числі й театру, такий очікуваний для Дмитра Антоновича, був, мов спалах, блискучим, але короточасним й драматичним. У 1940-х роках, перебуваючи в еміграції вже досить тривалий час, вчений, занепокошений долею українського театру, збентежено, майже розгублено констатуватиме: „Кращих постановок українських театрів за кордоном Радянської України ще не демонструється. А разом з тим кожне ім'я майстра театрального мистецтва, як тільки починає солідніше зарисовуватися, швидко з обрїю зникає. Так зникло ім'я талановитого драматурга Миколи Куліша, зникло ім'я режисера Курбаса. Тепер гучніше виступає в українському театрі ім'я драматурга Корнійчука. Чи надовго?... Доводиться більше ставити знаків запитання, ніж давати конкретні відповіді“.²

Свідком, безпосереднім учасником і „документалістом“ цих подій, якого спіткала та сама доля, що й представників українського мистецтва 1920-х, був власне й Василь Хмурий. Як здається з розтані часу, постать, що заслуговує на увагу своєю відданістю українському мистецтву, культу-

¹ АНТОНОВИЧ Д. *Український театр : конспективний історичний нарис*. Прага–Берлін, 1923, с. 14.

² *Українська культура : лекції за редакцією Дмитра Антоновича*. Упор. УЛЬЯНОВСЬКА, С. В. Київ, 1993.

рі, своїм творчим горінням, нарешті, прагненням до розв'язання важливих проблем розвитку українського театру і образотворчого мистецтва 1920-х років, за тих нових, об'єктивних історичних умов, що склалися. Проблем, поставлених часом, що вперше виникли в мистецтвознавчій практиці.

В. Хмурий належав до тієї частини творчої інтелігенції України, яка сприйняла „більшовицьку перебудову світу“, як велике „свразійське відродження“ (за М. Хвильовим).³ „Чимало було в ті роки людей,“ згадував пізніше український публіцист і театральний критик Ю. Смолич, „що щиросердно – не порядком громадського обв'язку чи партійного доручення, а виключно з власного покликання, – щиросердно й беззавітно віддавали свій час і енергію, свою наполегливість і свою фантазію <...> мистецтву, літературі“.⁴ Двадцять роки стали для Хмурого, так само як і для багатьох його колег по журналістському цеху, трампліном у професію. Втім, на жаль, одним єдиним десятиліттям повноцінного творчого життя. Рядок із книжки В. Хмурого *Йосип Гірняк* (1931): „...єдине, в чім виявилась політична творчість російського царату, – це профілактичний терор“;⁵ прочитується сьогодні щонайменше як невлучний жарт. Василь Хмурий був заарештований у 1933 році – в рік арештів О. Вишні і Д. Гордєєва, в рік трагічної загибелі М. Хвильового та М. Скрипника, в рік офіційно розпочатого цькування Л. Курбаса і М. Куліша. У 1933 „профілактичний терор“ нової політичної системи тільки набирив обертів.

Слід зазначити, що в сучасних мистецтвознавчих статтях, присвячених українському театрознавству 1920-х років, ім'я Василя Хмурого зустрічається нечасто. Та й відомо сьогодні про Хмурого вкрай мало. Хоча, напевно, немає такого історика українського мистецтва, який би не звертався до статей, есе і критичних нотатків журналіста, що заповняли у 1920-х роках періодику. Уперше опубліковані П. Ротачем у 1970 році в журналі *Архіви України*⁶ відомості про життя і творчу біографію Хмурого мають переважно довідковий характер. Словники з мистецтвознавства й енциклопедичні видання лише повторюють першоджерело: Василь Хмурий народився в селі Рашівка на Полтавщині, в родині українського селянина; закінчив учительську семінарію у Великих

³ ХВИЛЬОВИЙ, М. „Une lettre“ In *Нове мистецтво*. (Харків). 1926, № 26, с. 10–11.

⁴ СМОЛИЧ, Ю. *Твори у 8-и тт.* Київ, 1986. Т. 7, Розповіді про неспокій с. 7.

⁵ ХМУРИЙ, В. *Йосип Гірняк : етюд.* Харків, 1934, с. 30.

⁶ РОТАЧ, П. Літературна Полтавщина. In *Архіви України*. 1970, № 3, с. 107.

Сорочинцях; у 1914 році був мобілізований, після закінчення війни вчителював; друкувався в журналах і газетах Харкова 1920-х років.

Із хроніки театральної історії міста, з документальних свідчень його художніх періодичних видань і почалися справжні мистецтвознавчі розвідки.

Історичний „зсув“ центрів політичного життя тоді, на початку 1920-х, по-своєму розставив акценти на художній карті країни. Головним „пролетарським центром України“⁷ (і в цьому був певний сенс) виявився Харків. А ще Харків був столицею надій і романтики урбанізму, столицею індустріальних фантазій і утопій. І головне, Харків 1920-х – це культурне перехресття: „тут діяли всі видавництва й редакції, та й сама творча атмосфера в українському культурному процесі озонувалася саме тут“.⁸ Місто жило багатомірним, багатоликим творчим життям – і у формах свого вияву, і в химерному сплетінні творчих доль. Засвідчити перебіг подій та проникнути в саму глибину творчих процесів до Харкова з’їжджалася творча інтелігенція. Не можливо втриматися від спокуси і не привести тезу В. Шкловського: з’їжджалася, щоб плисти на крижині, що швидко танула, в країну сонця, яке не мало звідки сходити.⁹ Серед тих, хто прилучився до культурних процесів в тодішній столиці України – театральні критики, які вже показали себе, і „новоспечені“, хто тільки осягав театральну азбуку, – І. Туркельтауб, Ю. Смолич, Й. Шевченко, І. Уразов, К. Буревій, В. Волховський etc. До них долучився і В. Хмурий. Саме йому (така вже гра долі) судилося цей новий, четвертий розділ зафіксувати, осмислити і написати. Кожен із них, як зауважив В. Хмурий, ще тільки нащупував його координати.¹⁰ „Справа нова“, вторив молодому колезі авторитетний харківський театрал І. Туркельтауб. „Ми ще організовано не починали провадити дослідчої роботи в царині мистецтва. Поки що кожен з нас працює індивідуально, самотньо. Ми не маємо ні дослідних кафедр, ані потрібних лабораторій, якщо виключити окремі спроби в Києві (Березіль, Художній інститут).“¹¹

⁷ СМОЛИЧ. *Твори у 8-и т.*, с. 7.

⁸ СМОЛИЧ. *Твори у 8-и тт.*, с. 609.

⁹ ШКЛОВСКИЙ, В. *Собр. соч. в 3-х томах*. Москва, 1974. Т. 3, с. 17.

¹⁰ ХМУРИЙ, В. *Нотатки про театр, кіно та просторове мистецтво*. Харків, 1931, с. 5.

¹¹ ТУРКЕЛЬТАУБ, І. Наукове вивчення мистецтва. In *Нове мистецтво*. (Харків). 1925, № 5, с. 2.

Власне кажучи, справжнє ім'я Василя Хмурого – Василь Онисимович Бутенко (1896–1940). В історію художнього життя міста Хмурий увійшов, передусім, як журналіст. У журналістиці він убачав акт особистого покликання. Сферою журналістських розвідок був для нього театр, театральні проблеми. Все значне, що відбувалося в театральній культурі, цікавило Хмурого і тією чи іншою мірою відбивалося на сторінках журналів і газет. Захоплення театром спалахнуло, як часто трапляється, ще в роки студентства. У вчительській семінарії Хмурий брав участь у театральних вечорах, де, як він згадує, йому доводилося грати й жіночі ролі: „грав колись Марію Антонівну в *Ревізори*, проте актором не ставши“.¹² Спокуса сценічними підмостками, що стала хронічною недугою, перейшла у площину театральної критики. В одній зі своїх статей В. Хмурий зазначив, що „рецензійність“ – це „воля й присуд мистецької ситуації“¹³, і залишив після себе величезну кількість театральних оглядів і рецензій. Зафіксувати театральний процес, нічого не прогледіти в ньому було, на думку Хмурого, головним із завдань тогочасного театрознавства. Гадаю, не буде перебільшенням, коли скажу, лише за рецензіями і статтями В. Хмурого можна простежити еволюцію театру в Харкові 1920-х років, зрозуміти особливості смаків харківського глядача і художньої критики.

Особистісний і професійний портрет Василя Хмурого виразно проступає в його публіцистичних і критичних нарисах, в рецензіях, фейлетонах, памфлетах, нотатках. Слід зауважити, що есе, в якому розкривалося і індивідуальне бачення, і відчуття теми автором, Хмурого особливо приваблював. У 1930-му році вийшла його книжка *Нотатки про театр, кіно та просторове мистецтво*, де було зібрано в трьох розділах 26 замальовок про українське мистецтво. Тут легко можна було виходити за межі строгої композиції, розсувати звичні естетичні рамки, бути розкутішим у стилі, нарешті, спробувати трактувати матеріал суб'єктивно і неупереджено. А ще і в публіцистичних нотатках, і у сповнених емоцій, лірики й імпровізації есе Хмурий, здається, намагався угамувати жагу зробити щось „велике й серйозне“ в літературі. Творчість у будь-яких формах вабила неспокійну, чутливу натуру майстра.

Про Хмурого можна сказати – аматор. Аматор і ентузіаст. „Напівінтелігент“ – так назве себе й таких, як Василь Хмурий, Юрій

¹² ХМУРИЙ, В. *Йосип Гіряк*. Харків, 1931, с. 22.

¹³ ХМУРИЙ. *Нотатки про театр, кіно та просторове мистецтво*, с. 10–11.

Смолич. Зазначу, цим багато в чому пояснюється своєрідність, а ще точніше – „тембр“ не тільки харківського театральної критики 1920-х років, а й взагалі української художньої культури того періоду.

Дійсність 1920-х років вимагала повного самозречення, жертвовності, подвижництва, надлюдських зусиль, відданості справі. Тоді, у 1920-х, Василь Хмурий репрезентував у харківських театральних колах одне з авторитетних художніх видань – часопис *Нове мистецтво* і був, по суті, його неофіційним редактором. Напевно, псевдонім Хмурий з'явився саме в цей період: під вигаданим ім'ям легко було відійти від офіціозу, поширюваного Наркомпросом¹⁴. Працював Василь Хмурий, як згадував пізніше Смолич, один „за всіх“: „Микола Христовий, начальник відділу мистецтв, числився відповідальним редактором, але часу на журнал, звісно, не мав і Хмурий діяв одноосібно й самочинно: писав, редагував, верстав, правив коректу і навіть здійснював експедицію.¹⁵

Навряд чи Хмурий визначав вектор художньої політики журналу. Втім, його зміст і форма багато в чому залежали від нашого героя. Журнал об'єднував не тільки різні сфери і види мистецтва, але і представників різних естетичних уподобань. У цьому – толерантність і терпимість арткритика, в цьому і жагуче бажання журналіста показати читачам видання цілісну і загалом об'єктивну (не беремо до уваги ідеологію) картину художнього життя Харкова. На сторінках журналу обговорювалися найгостріші питання сучасного мистецтва. У дискусіях брали участь як критики, так і режисери, актори, художники, літератори, драматурги. Журнал торкався й доленосних в житті українського театру подій, таких, як наприклад, театральний диспут 1927 року. І якщо диспут 1927 ще можна розглядати як зіткнення двох художніх світоглядів, то художня дискусія 1929 року явно виглядала як відверто політична розправа, свідомо спрямована в бік Л. Курбаса.

Попри перші тривожні дзвінки вже такої близької драматичної розв'язки, В. Хмурий друкує на підтримку „Березіля“ і Л. Курбаса одну за одною рецензії на прем'єри і вистави, що стали вже класикою українського театру, рецензії на постановки учнів Курбаса – Ф. Лопатинського, Б. Тягна, Я. Бортника та ін. В 1930 році в журналі *Культробітник* з'являється стаття про театрального художника „Березіля“ В. Меллера, а в 1931-му – етюди про двох провідних актерів-„березильців“ – Й. Гір-

¹⁴ СМОЛИЧ. *Твори у 8-и тт.*, с. 308.

¹⁵ *Ibidem*.

няка і М. Крушельницького. Хмурий непохитний у своїй позиції: узвичасна теза харківської критики „робітники не розуміють“, відзначає журналіст, є зворушливим пілкуванням про робітництво, „проте розписка за неписьменних“. ¹⁶ У статтях не раз наголошується та тому, як нелегко часом не тільки глядачеві або читачеві, але й самій критиці „зорієнтуватися серед ярмаркового виру розбіжних напрямів і течій нашого мистецтва“, ¹⁷ як інколи важко, перебуваючи всередині процесу, дати йому об’єктивну оцінку, подивитися відсторонено. Тому торкатися „живої тканини“ мистецтва потрібно обережно і з дбайливою увагою, тим паче, коли це стосується таких значних явищ як театр Л. Курбаса. Заслуга цього театрального колективу, писав В. Хмурий, полягає вже в тому, що театр „згадав, що українські різьбарі колись стояли врівні з венеційськими і наважився сам порівнятися з театальною культурою свого часу“. ¹⁸

Взагалі для Хмурого, як і для багатьох його сучасників, питання художньої майстерності, осягнення європейської художньої культури стояли особливо гостро. З ними він пов’язував не менш важливу проблему – проблему шляхів розвитку сучасного українського мистецтва. Він раз у раз повертається до них у статтях, знову й знову, торкається цієї теми, не оминаючи найменшої можливості викласти свої погляди. Відродження української культури, на його думку, має відбутися у двох основних напрямках – по-перше, в напрямку повернення втраченої ним національної природи, а по-друге – в напрямку засвоєння „всіх здобутків світового майстерства“, набуття техніки живописної і театральної культури. ¹⁹ Українське мистецтво повинно створити свій національний стиль, який міг би стати врівень із європейським – національним за змістом, європейським за формою.

Тогочасний процес розвитку мистецтва Хмурий розцінював, як „процес набуття „спадщини“ – мистецької культури“. ²⁰ Можливо, саме через це героєм однієї із статей критика став Борис Глаголін, на думку Хмурого, прекрасний актор і режисер, озброєний „всіма здобутками світової театральної культури“, „великий майстер практик і сміливий

¹⁶ ХМУРИЙ. *Йосип Гірняк*, с. 13.

¹⁷ ХМУРИЙ. *Нотатки про театр, кіно та просторове мистецтво*, с. 6

¹⁸ ХМУРИЙ. *Йосип Гірняк*, с. 13.

¹⁹ ХМУРИЙ, В. *Анатоль Петрицький : театральні строї*. Харків, 1929, с. 9.

²⁰ ХМУРИЙ, В. *Анатоль Петрицький*. In *Життя і революція*. (Харків). 1928, № 7, с. 144.

експериментатор.²¹ Російський режисер-новатор на той час уже третій сезон працював на харківській сцені Українського драматичного театру ім. І. Франка (1923–1926), де поставив низку яскравих „лівих“ (вдаючись до термінології часу) вистав. Театральний Харків завжди бурхливо реагував на роботу Глаголіна. З Харковом Глаголіна пов'язує майже десять років театральної практики, і, як особа яскрава і неординарна, режисер завжди мав в серед харківських критиків своїх прихильників і супротивників, які, як правило, обмежувалися негативною або позитивною рецензією на вистави. В. Хмурий уперше звернув увагу на педагогічну, або точніше, реформаторську функцію російського режисера на українській сцені. „Глаголін,“ проникливо завважив Хмурий, „перша постать, що прийшла на допомогу українському новітньому театрові і принесла до його послуг ґрунтовні великі знання справи та майстерство й сміливий лет творчої фантазії.“²²

Як уже йшлося, проблеми театру в журналістській критиці і публіцистиці Хмурого посідали центральне місце. Проте не менш привабливим для нього було і образотворче мистецтво. У цьому, можливо, й полягала своєрідність театрознавчої практики В. Хмурого. Нарешті в цьому можна уледити перетин з театрознавчими переконаннями власне Д. Антоновича, в яких головною тезою була теза про синтетичну природу театрального мистецтва, його зв'язок з музикою, літературою, нарешті, образотворчим мистецтвом. Серед мистецтвознавчих статей В. Хмурого є огляди художніх виставок АРМУ і АХЧУ, історичний нарис *Український портрет*, статті *Анатоль Петрицький*, *Ол. Хвостов*, *Вадим Меллер*, розвідки *Олекса Новаківський*, *Іван Труш* та ін.

Однією з перших публікацій молодого журналіста в харківській пресі була стаття, присвячена творчості А. Петрицького – провідного театрального художника української сцени тих років. Фантастичне припущення: у портретній галереї митця зі 150 робіт чи не знайшлося бува місця і портрету В. Хмурого? Ні прямих, ні опосередкованих підтверджень цьому сьогодні немає, проте ми знаємо про безперервні творчі контакти Петрицького і Хмурого і їх щирю дружбу. Упродовж дру-

²¹ ХМУРИЙ, В. Борис Глаголін в Українським театрі. In *Нове мистецтво*. (Харків). 1926, с. 3.

²² *Ibidem*.

гої половини 1920-х років художник бере участь в оформленні журналу „Нове мистецтво“. Репродукції його театральних декорацій і костюмів заповнюють обкладинки і сторінки видання. Оформляє художник і книжку Хмурого *Нотатки про театр, кіно та просторове мистецтво*. Та й сам Хмурий не раз пише про Анатолія Петрицького. Після опублікування низки невеликих статей згодом вийде ґрунтовна публікація *Анатоль Петрицький* у 1928 році, а в 1929-му – чудово виданий альбом *Анатоль Петрицький: Театральні строї*, присвячений творчості художника, зі вступною статтею В. Хмурого (додамо: альбом нині є бібліографічним раритетом). Петрицький втілював, на думку Хмурого, „істинно національний тип художника європейського рівня“. Хмурий просто обоожнював українського майстра. Він ставився до його живопису і до нього самого з неприхованим захопленням і у своїх статтях щоразу підкреслював значущість його присутності в українській культурі: ім'я художника стояло в одному ряду з іменами Г. Нарбута, М. Бойчука, Л. Курбаса, А. Бучми, Й. Гіряка.

Зі сценографічного досвіду Петрицького 1910-х років починав В. Хмурий і новітню історію українського театральньо-декораційного мистецтва. „І коли не перебільшенням буде сказати, що Молодий театр зробив в українськiм театрі революцію,“ відзначав він в одній із робіт, присвячених майстру, „то ще менше ризику впасти в гіперболізм, визнавши, що художник в театрі українськiм з'явився тоді, коли в Молодий театр прийшов Анатоль Петрицький.“²³ І далі: „...з нього в українськiй театр приходить художник, не виконавець авторськiх ремарок і навіть не стилізатор під етнографію, чи етнографії під модернізм, а художник-співтворець режисера, органічно потрібний елемент спектаклю.“²⁴ Масштаб таланту, висока мистецька культура художника робили Петрицького в очах Хмурого піонером українськoї сценографії, з чим сьогодні важко не погодитися. Втім, і Василь Хмурий став певною мірою „першопроходцем“: він першим в українськiй художній критиці поставив питання театральньо-декораційного мистецтва на рівень фахових проблем мистецтвознавства. Спираючись багато в чому на роботу Д. Антоновича *Триста років українськoго театру: 1619–1919*, Хмурий зробив спробу відтворити еволюцію українськoго декораційного мисте-

²³ ХМУРИЙ. Анатоль Петрицький, с. 150.

²⁴ *Ibidem*.

цтва кінця XIX – першої чверті XX ст.²⁵ Екскурс в історію української декорації багато в чому прозвучав конспективно (поки що в рамках творчого портрета А. Петрицького). Та все ж Хмурий визначив важливі віхи в розвитку української сценографії – від реалістичних, побутових декорацій у виставах корифеїв української сцени (М. Кропивницького, М. Старицького) до конструктивістських інтерпретацій сценічного простору таких театральних колективів, як театри Л. Курбаса й Г. Юри. проблем, що цікавили театрознавця, були і питання театрального конструктивізму. Слід сказати, що В. Хмурий не тільки прийняв конструктивістську естетику в театрі, а й своєрідно інтерпретував її у межах української театральної дійсності, задавши подальшим поколінням істориків українського театру вектор можливих мистецтвознавчих досліджень і відкриттів.

Подією, що наблизила нашого героя до трагічного фіналу, була написана ним розповідь Переможці, яку він спробував опублікувати в 1932 році в одному з чисел часопису *Червоний шлях*. Наведу дослівно примітку „Від редакції“, адресовану читачам журналу: „Оповідання В. Хмурого Переможці с. 23–38, як твір, що неправильно трактує ударництво, що невірно подає боротьбу за високі темпи роботи та має прикриті, неприпустимі натуралістичні зриви – редакцією знято.“²⁶ Розповідь була знищена, а через рік знищили і її автора. Цілком у дусі „драматургії“ часу – 1930-х років, що вже настали.

Фігура Василя Хмурого, можливо, не співвідносна з масштабом статті Дмитра Антоновича – визнаного вченого та історика українського театру. Але в сенсі глибини й точності суджень, в визначенні акцентів та оцінок сучасних йому художніх процесів Хмурий поряд (або майже поряд) з Антоновичем. Їх життєві шляхи навряд чи схрещувалися. Але зустрілися й перетнулися у перспективі часу їх погляди на минуле та майбутнє українського мистецтва.

²⁵ *Ibidem*, с. 141–160.

²⁶ Від редакції *Ін Червоний шлях* (Харків). 1932, № 1–2, обкладинка.

Resumé

Dmytro Antonovyč a Vasyl Chmuryj: cesty rozvoje ukrajinské divadelní vědy

Článek se věnuje neprobádaným stránkám historie ukrajinské kultury – životu a dílu charkovského divadelního kritika Vasyla Chmurého (V. A. Butenko, 1896–1940).

Ačkoli Chmuryj možná postrádal erudici vědce a divadelního historika formátu D. Antonovyče, plně se mu vyrovná v hodnocení současného umění, hloubce i přesnosti úsudku, v odhadu dalšího vývoje a směřování badatelského zájmu. Dnes již můžeme potvrdit, že právě Chmuryj ve své novinářské činnosti ve dvacátých letech minulého století stavěl na Antonovyčově myšlence tvůrčího univerzalizmu. Několik prací věnoval Chmuryj i ukrajinskému výtvarnému umění, jeho profesionální zájem o domácí dekorační umění lze označit jako průkopnický. Ačkoli se životní cesty Antonovyče a Chmurého neshodly, jejich pohledy na minulost a budoucnost ukrajinského umění se setkaly a protkly v časové perspektivě.

Dmytro Antonovych and Vasyl Khmuryi: a Complex Development of Ukrainian Theater Studies

The contribution deals with unexplored side of history of Ukrainian culture: the life and work of Kharkiv theatre critic Vasyl Khmuryi (V. A. Butenko, 1896–1940).

Khmuryi might have lacked erudition of D. Antonovych, talented scholar and Ukrainian theatre historian. He, however, equals him in evaluation of contemporary art, in depth and exactness of thinking, and in estimation of further development and direction of scholarly interests. In the 20s', Khmuryi built on Antonovych's idea of creative universalism as we may today confirm. Khmuryi wrote several works on Ukrainian art and his professional interest in domestic decorative arts may be considered as pioneer. Even though the protagonists never met, their views on the past and the future of Ukrainian art joined each other in a perspective of time.

ДМИТРО АНТОНОВИЧ У ВИРІ ЧАСУ: СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ ВИКЛАДАННЯ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Людмила СОКОЛЮК

На початку 1980-х років, приступивши до викладання курсу історії українського мистецтва у Харківському художньо-промисловому інституті, звернулася за порадою до старшого досвідченого фахівця, яким був у цьому навчальному закладі Михайло Зубар. Довелося, бо переді мною його викладала людина, яка приїхала з Казахстану, не знала ні української мови, ні української культури, а сам предмет тодішній завідувач кафедри Микола Гуський намагався зробити факультативним, не обов'язковим. Довелося ставити питання руба про право викладати в українському художньому виші історію українського мистецтва за кількістю годин не меншою, ніж відводилося історії російського мистецтва, до того ж викладати українською мовою. Повне порозуміння відчувалося з боку Михайла Зубаря. Як з'ясувалося пізніше, учня бойчукіста Івана Падалки. На той час цей факт біографії мистецтвознавця замовчувався, був повністю закритою темою.

„Не можна вважати себе справжнім фахівцем, задовольняючись лише сучасною редакцією історії українського мистецтва,“ такою була перша порада щодо питання про програму викладання. Через кілька днів Зубар подарував мені переписану ним, дипломованим графіком, від руки, літера в літеру, наче надрукований, підручник з курсу історії українського мистецтва Дмитра Антоновича, розроблений для навчання студентів Української Студії Пластичних Мистецтв у Празі. Так сталося перше знайомство із забороненою на той час в радянській Україні спадщиною видатного вченого – першопроходця у створенні історії українського мистецтва, її методології. Рукописний раритет Зубаря було передано мною в Інститут народознавства Національної Академії наук в Україні у Львові, а відтіля – до львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника.

Ознайомлення зі *Скороченим курсом історії українського мистецтва*¹ Д. Антоновича розкрило зовсім інший методологічний принцип

¹ АНТОНОВИЧ, Дмитро. *Скорочений курс історії українського мистецтва*. Прага, 1923.

висвітлення історії українського мистецтва, ніж той, якого дотримувалася колектив авторів її шеститомного видання в радянській Україні, здійсненого у другій половині 1960-х – на початку 1970-х років, де загальна концепція дослідження спиралась на марксистсько-ленінське вчення про культуру та мистецтво. І хоча в цьому виданні, до якого було включено величезний на той час фактологічний матеріал, начебто розривався зв'язок з вульгарно-соціологічними теоріями 1930-х років, однак по суті він знайшов продовження в історичній періодизації кожного з шести томів, що відображала ідеологію та політику більшовизму. Так, перший том був присвячений мистецтву найдавніших часів та епохи Київської Русі як спільній спадщині трьох братніх народів – російського, українського й білоруського. У другому томі акцент ставився на пригніченні української культури польською у XVI – першій половині XVII століття. У третьому – на визвольній війні (1648–54) українського народу, що закінчилася „возз'єднанням“ України з Росією. У двох книгах четвертого – на благотворному впливові російської культури на українську у XIX столітті. У п'ятому і шостому – на новій, щасливій для українського мистецтва ері, що настала після 1917 року.

Зовсім інший підхід продемонстрував у своєму одноосібно написаному підручнику Д. Антонович, пов'язавши історію українського мистецтва зі зміною європейських стилів та розглянувши в ньому окремо візантійсько-романський, готичний, ренесансний періоди, добу бароко, рококо, класицизму, еkleктизму. Виявивши особливості українського світосприйняття та його відображення у стильовій еволюції, вчений європейського складу Д. Антонович, спираючись на теоретичні засади, викладені німецьким вченим Генріхом Вельфліним у книзі *Основні поняття історії мистецтв* (1915), вперше розкрив українське мистецтво як самобутнє явище, що склалося і розвивалось у контексті із закономірностями розвитку європейської художньої культури. „Всі великі мистецькі стилі Європи останнього тисячоліття,“ відзначав вчений, „розвивалися на Україні і в добах та метах кожного з цих стилів український народ проявляв самостійну, часом дуже оригінальну творчість.“²

Важливою методологічною особливістю книги Д. Антоновича, що докорінно відрізняє його позицію від офіційно визнаної радянським мистецтвознавством, є ставлення до культурної спадщини Київської Русі. Вчений вважав, що ця скарбниця є надбанням українського народу,

² *Ibidem*, с. 5.

а не утвореної пізніше Московської держави, підкреслюючи, що „суздальські родичі“ у XIII столітті у своїй боротьбі проти Києва нанесли страшніші удари цьому осередку великої культури, ніж татари. Втім, Антонович йшов далі, доводячи, що українське мистецтво – явище далеко не другорядне. „Український народ,“ писав він, „на нещастя для себе, далеко частіше віддавав свої найкоштовніші художні сили сусіднім народам, ніж сам їх діставав від чужих. Протягом 15 і 16 віків українські мистецькі сили мусіли збагачувати своєю творчістю пам'ятники Кракова і інших польських осередків, а в 18 і 19 віках змушені були переносити свою діяльність до Москви і Петербургу. І відношення до цих майстрів в історії українського мистецтва не однакове. Коли великий Левицький, Лосенко, Мартос, Боровиковський і в Петербурзі зберігали український характер своєї творчості, осталися наскрізь українськими майстрами і історія українського мистецтва повинна їм одвести почесне місце, хоч вони і багато робили і для російського мистецтва і власне з них російське малярство та скульптура починають свою історію; то інший українець з Ніжина, молодший сучасник Боровиковського – Венеціанов так перейнявся характером московської уяви, що займає почесне місце в історії російського малярства, а в історії мистецтва українського народу йому важко було б найти відповідне місце.“³ І це не голослівно висловлені думки, а положення, доведені шляхом мистецтвознавчого художньо-стилістичного і культурологічного аналізу. Звичайно, такий підхід ставив під сумнів чимало досягнень, приписаних російському мистецтву її дослідниками. І радянським мистецтвознавцям, які не в змозі були протиставити таким твердженням якісь інші науково обгрунтовані докази, не залишалось нічого іншого, як оголосити Антоновича „українським буржуазним націоналістом“ і заборонити його книжки.

Втім за умов суспільно-історичних обставин ще 1970-х – 1980-х років в Україні надзвичайно складно було творчій інтелігенції протистояти ненауковому, необ'єктивному висвітленню власної історії, а її теоретичне осмислення відставало через брак та недоступність небажаної для влади інформації. У практиці мистецького навчання курс історії мистецтва складався з двох частин: вітчизняне і зарубіжне. Але у „вітчизняному“, до якого входили і російське, і народів СРСР, українському за кількістю годин відводилася незначна частина. Притім, типова програма російського мистецтва розпочинала його розгляд починаючи з часів Київської Русі,

³ *Ibidem*, с. 10.

а українському при такому розкладі відводився більш пізній відрізок часу. І знадобилося чимало часу, навіть після того, як Україна стала незалежною державою, поки такий підхід було відкинуто і повернулося до принципу 1920-х років, коли структура курсу історії мистецтва включала українське і зарубіжне. Період Київської Русі повернуто власникові цього надбання – українському народові, як це свого часу проголосив Д. Антонович.

Однак проблем з викладанням сьогодні чимало. Одна з найактуальніших – проблема сучасного навчально-методичного забезпечення, позбавленого стереотипів минулого з їхніми глибокими трансформаціями історичних і культурних процесів, коли істина підпорядковувалась політико-ідеологічним інтересам влади. Виразним протестом минулому прозвучала реабілітація українських вчених і митців, позбавлених можливостей вільної творчості на батьківщині, які змушені були покинути її і опинилися за кордоном. Знову і знову з'являються нові видання, присвячені митцям з діаспори, українському авангарду, школі „українського монументалізму“ Михайла Бойчука. До речі, Д. Антонович, опинившись у Празі, у другій половині 1920-х років, коли сталінське керівництво в колишньому СРСР почало виявляти особливу агресивність щодо діячів української культури і, зокрема школи Бойчука, виступив на захист бойчукізму, розкрив справжній, мистецький зміст цього явища. Йому належать монографії, присвячені Тимкові Бойчуку, Олександрю Мурашку, українському генію – Тарасу Шевченку.

Теоретично осмислити усі ці надбання, висвітлити у новій редакції історії українського мистецтва, нових підручниках, навчальних посібниках, методичних розробках і спеціальних курсах – надзвичайно важливе завдання, яке нині стоїть перед українською вищою школою. Проте одна з суттєвих перешкод – відсутність багатьох новітніх видань у наукових бібліотеках таких визначних мистецьких центрів України, якими є Харків та Одеса. Скажімо, у Харківській науковій бібліотеці відсутні 4-й і 5-й томи *Історії українського мистецтва*, видані 1906 і 1907 років Інститутом мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, останні дослідження О. Федорука, присвячені митцям української діаспори, О. Лагутенко з проблем української графіки 1920-х років, альбоми і монографії львівських вчених, що висвітлюють творчість Юліяна Буцманюка, Романа Сельського, Леопольда Левицького та ін. Вони малодоступні як професорсько-викладацькому складу мистецьких вишів, котрі мають плекати духовність і професійні навички студентів, так і самій молоді, що навчається.

Одним з важливих зрушень у методично-педагогічній діяльності у мистецтвознавчій галузі стало третє видання навчального посібника *Українське мистецтво*, здійснене у 2003–2005 роках колективом вчених Львова – Д. Крвавичем, В. Овсійчуком та С. Черепановою. Серед концепцій розвитку українського мистецтва минулих епох, до яких звертаються і на які спираються автори, прагнучи розглянути його з позицій нашого часу, проаналізована і концепція, створена Д. Антоновичем. Як і основоположник історії українського мистецтва, вони дотримуються принципу його стильового розвитку, розглядаючи добу Київської Русі, українського ренесансу, бароко, рококо, класицизму. Як і Д. Антонович, спираються на принцип вивчення українського мистецтва крізь призму поєднання в ньому національних та європейських художніх традицій. Як і Д. Антонович, у розвитку мистецтва не відокремлюють західний регіон України від іншої її частини, що притаманно авторам шеститомної історії *Історії українського мистецтва*. Втім, ідучи далі, вивчаючи стильову еволюцію українського мистецтва з розстані часу і володіючи новим накопиченим фактологічним матеріалом, мали можливість ширше і глибше розглянути такі феноменальні мистецькі явища світового значення, як мистецтво Трипілья, золотарство Скіфії, духовні здобутки тавро-русів. Однак сучасне мистецтво останнього ХХ століття розглянуто надто начерково, а явища доби постмодернізму просто обійдені, що створює проблеми у їх викладанні та вивченні студентською молоддю. Потрібні нові посібники, спеціально присвячені цьому періоду.

Певною мірою розв'язує проблему п'ятий том *Історії українського мистецтва*, виданий ІМФЕ, де вперше розглянуто такі явища української художньої культури кінця ХІХ – початку ХХ століття, як модерн і символізм, тенденції яких продовжувались протягом усієї першої третини минулого століття. Антонович тільки підійшов до цього періоду, відвівши йому нішу еkleктики. Знаходячись поза межами батьківщини, неможливо було поєднати усі прояви цього стилю та передбачити його значення в подальшому розвитку: необхідна розстань часу. Безумовним досягненням названого п'ятого тому є поглиблений аналіз таких яскравих явищ, як український авангард, школа Михайла Бойчука, андеграунд, нонконформізм та інших проявів в українському мистецтві останньої третини ХХ сторіччя. Тут вперше окремо розглядаються народне і професійне декоративне мистецтво. І особливо важливим, як продовження методологічних принципів, закладених Д. Антоновичем, сприймається підхід колективу авторів, коли українське мистецтво розгляда-

ється як цілісний процес, що ґрунтується на своїх національних традиціях з використанням досягнень інших народів, збагачуючи себе таким чином, а Україна не ділиться на Схід і Захід відповідно до методології радянських часів.

Нагальною проблемою сучасного українського мистецтвознавства є створення термінологічних словників, словників художників, здійснення інших професійних видань довідкового характеру. Дещо в цьому напрямі робиться: видано словник Р. Шмагала, до якого увійшов і Д. Антонович, і українські митці з діаспори, дано нові, сучасні оцінки творчої діяльності багатьох діячів української художньої культури. Видано термінологічний словник декоративно-прикладного мистецтва М. Селівачова. У четвертому і п'ятому томах *Історії українського мистецтва*, здійсненого ІМФЕ, подається невеличкий словниковий апарат. Але цього надзвичайно мало для успішного здійснення навчального процесу в сучасних мистецьких закладах України. Корисним може бути досвід сусідніх Польщі чи Росії, де цій справі приділяється серйозна увага і виданнями яких доводиться користуватись.

Підсумовуючи, можна сказати, що історія, зберігши в архівах, у пам'яті сучасників подій істину про те, що відійшло у минуле, дає можливість новим поколінням задовольнити їхнє прагнення до вічної правди. Випробування часом всупереч усім катастрофічним подіям, що відбулися в Україні ХХ століття, пройшов і Д. Антонович – наш видатний мистецтвознавець, який закладав основи цієї галузі науки, котрі багато в чому залишаються фундаментом для подальших шукань і розвитку.

Resumé

Dmytro Antonovyc ve víru času: vysokoškolské přednášky oboru ukrajinské umění a jejich současné problémy

Autorka příspěvku si cení Antonovycových metodologických postupů v jeho díle *Krátké přednášky z dějin ukrajinského umění*; kritizuje zároveň koncepci šestidílné publikace o historii ukrajinského umění vydané na sovětské Ukrajině v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století a založené na marx-leninské teorii kultury a umění.

V článku vyzdvihuje Antonovycův přístup v hodnocení ukrajinského umění jako originálního fenoménu v kontextu umění celoevropského; ten-

to přístup je platný i pro současnou metodologii přednášek na ukrajinských vysokých školách, pro přípravu nových skript a dalších studijních materiálů.

Dmytro Antonovych in the Current of Time: University Lectures on Ukrainian Art and Contemporary Problems of Teaching

The author of the paper values Dmytro Antonovych's methodological approach in his work *Short Lectures on Ukrainian Art History*. At the same time, she criticizes a concept of six-volume series on Ukrainian art published in the 60s' and 70s' of the last century in soviet Ukraine based on Marx-Leninist theory of culture and arts. She emphasizes Antonovych's evaluation of Ukrainian art as an original phenomenon in the context of European art; this evaluation is valid for contemporary methodology of lectures at Ukrainian universities, for writing new textbooks and other study material.



5. Mychajlo Mychalevyč, *Dívka v ukrajinském kroji*

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ЕКСПОЗИЦІЇ ЧЕРНІВЕЦЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ „ОРНАМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ПІВНІЧНОЇ БУКОВИНИ“ В КОНТЕКСТІ ЗАСАДНИЧИХ ІДЕЙ ДМИТРА АНТОНОВИЧА

Тетяна ДУГАЄВА

Історія незбагненним чином поєднує різних людей, а також події в часі і просторі. Так столицю Чехословаччини і Чернівецьку область України, яка відома як Північна Буковина, єднають Музей Визвольної боротьби України в Празі та його засновника відомого українського культуролога Дмитра Антоновича і імена буковинців Степана Смаль-Стоцького (1859–1938) та Опанаса Шевчукевича (1902–1972). Український мовознавець і громадський діяч Степан Смаль-Стоцький, який очолював кафедру української мови і літератури Чернівецького університету і брав активну участь у національному відродженні Буковини в кінці ХІХ – поч. ХХ ст., прислужився справі розбудови музею в Празі як один з керівників Товариства „Музей визвольної боротьби України“. Твори Опанаса Шевчукевича – відомого самобутнього буковинського скульптора, знаходились у збірці Музею Визвольної боротьби України в Празі. Його роботи було подано в експозиції музею. Рідкісну фотографію цього куточку експозиції 1932 року розміщено в книзі дослідника творчості українських митців в еміграції Оксани Пеленської.¹ На цьому історичному фото видно, що з-поміж інших творів Шевчукевича є дві скульптури 1928 року *Двоє* та ймовірно *Несміливість*. Митець передав музею низку своїх пластичних композицій, які були створені під час його навчання та роботи у Берліні у 1920-х роках. Цей період був найбільш яскравим і плідним у його творчій біографії. А 1931 року Шевчукевич повернувся на Буковину, де талант митця не знаходив благодатного ґрунту і поступово згасав, що зокрема зазначає перший директор Музею Визвольної боротьби України в Празі Дмитро Антонович (1877–1945) в статті *Українська скульптура*: „На

¹ ПЕЛЕНСЬКА, Оксана. *Український портрет на тлі Праги : українське мистецьке середовище в міжвоєнній Чехо-Словаччині*. Нью Йорк–Прага, 2005, с. 59.

Буковині молодий та експресивний майстер Панас Шевчукевич зовсім залишив скульптуру і зайнявся медициною².

Вочевидь йдеться не лише про імена буковинців, причетних до створення Музею Визвольної боротьби України в Празі. Питання узагальнення досвіду музейної діяльності і ролі наукових основ дослідження української культури має більш ширший контекст. В даному випадку йдеться про те, що в музейній і мистецтвознавчій практиці фахівці звертаються до багатого досвіду організатора музейної справи та наукових досліджень історика української культури Дмитра Антоновича. У цьому зв'язку ім'я Дмитра Антоновича набуває особливого змісту. Відтак предметом доповіді є розкриття витоків та обґрунтування концепції, як видається, єдиної в Україні експозиції *Орнаментальне мистецтво Північної Буковини* в контексті культурологічного осмислення української культурної спадщини Дмитром Антоновичем.

Експозиція художнього музею знайомить відвідувачів з образотворчим мистецтвом Північної Буковини XVII–XX ст, окрасою якого є унікальна колекція буковинських хатніх образів і низка творів релігійного малярства. Окремий розділ складають твори буковинського народного мистецтва, експозиційна ідея якого задекларована у його назві: *Орнаментальне мистецтво Північної Буковини XIX–XX ст.* Важливо зазначити, що музейне зібрання формувалось переважно в результаті експедицій, які активно проводились нами на теренах краю з перших років існування та на початку 1990-х років. Під час численних експедицій, які проводились виключно по селах Буковинського краю, зібрано чимало матеріалів, серед яких, наприклад, стародруки, унікальні буковинські хатні образи, фрагменти різьблених іконостасів, хорогви, а також численні цінні етнографічні матеріали, які згодом посіли гідне місце в експозиції музею. За характером наша збирацька робота перегукується з музейними принципами Дмитра Антоновича. Зокрема 4 червня 1925 р. на одному з перших засідань підготовчого комітету Музею визвольної боротьби України в Празі він переконував: „Збирати треба все, бо і те, що може нині видаватися зовсім непотрібним і безвартісним, може часом мати велике значення і вартість.“³

² АНТОНОВИЧ, Дмитро. Українська скульптура. In *Українська культура : лекції за редакцією Дмитра Антоновича*. Київ, 1993, с. 304.

³ МУШИНКА, Микола. *Музей визвольної боротьби України в Празі та доля його фондів : історико-архівні нариси*. Київ, 1996. [online]. Доступ з URL: http://www.archives.gov.ua/Publicat/Mushynka_M/Part_1-II.php#Zasnuv.

Відтак разом із цінними іконописними пам'ятками, фонди музею збагатились вартісними колекціями тканих буковинських народних килимів, тайстр, горботок, переміток, вишитих сорочок та рушників, жіночих прикрас з бісеру, писанок, керамічних виробів, творів художньої обробки шкіри, різьблення та сницарства, розписних меблів тощо. В первісному варіанті експозиції ці етнографічні матеріали традиційно були подані у розділі *Буковинське декоративно-прикладне мистецтво*. Принагідно згадаємо і знакову сторінку біографії музею. Новостворений музей, як і десятки музеїв радянської доби, було розміщено у стінах недіючого храму – у Кафедральному соборі. Роки здобуття Незалежності відкрили, змінили музейне життя. 1991 року Чернівецький художній музей було розташовано у чудовій пам'ятці архітектури, зведеної 1910 року в стилі віденського модерну. Музей отримав шанс стати справжнім освітнім осередком культури і науково-дослідницькою установою з популяризацією і вивчення історії мистецтва, культури і сучасних художніх процесів Північної Буковини. Розпочалася відповідальна робота по систематизації численних експедиційних знахідок та їх реставрації перед нами вперше відкрилася можливість опрацювати наукове обґрунтування ідейного задуму експозиції. Репрезентацію музейного зібрання образотворчого мистецтва вирішено було подати в експозиції згідно тематико-хронологічного принципу за розділами *Релігійне мистецтво, Мистецтво XIX та XX століття, Мистецтво портрета*. Окрему увагу було приділено проблемі інтерпретації народного мистецтва Північної Буковини.

Винятково привабливим був задум розглядати це завдання в сенсі виняткової мистецької цінності й унікальності проявів художньої культури краю. Подібний підхід вимагав заглибленого наукового осягнення і дослідження проблеми. Таким чином експозиція предметів етнографічного плану мала органічно відповідати специфіці саме художнього музею. Багато декоровані, технічно й майстерно виконані твори українського народного мистецтва Північної Буковини вирізняє своєрідна і стилістично виразна орнаментация. Прослідкувати й означити риси буковинського орнаменту видавалося нам надзвичайно вагомим і своєчасним завданням. Принагідно зазначити, що саме тоді до наукового обігу в Україні надійшла книжка *Українська культура. Лекції за редакцією Дмитра Антоновича*, що була видана у Кисві. 1993 року вперше українські фахівці змогли ознайомитись з науковим працями видатного історика українського мистецтва, авторитетного фахівця музейної справи Дмитра Антоновича. Пригадаймо у цьому зв'язку роботу Дмитра Антоновича

Український орнамент, в якій дослідник наголошує, що орнамент, який „оздоблює витвір ужиткового знаряддя, належить до галузі мистецтва“, і це є „найменш досліджена галузь українського мистецтва“.⁴ І далі він підкреслює, нагальну необхідність „з’ясування завдання та прояснення мистецьких шляхів“ розвитку орнаменту.⁵ Відтак науковці музею, яких захопив інтенсивний творчий процес, усвідомлювали основне спрямування роботи в реалізації ідеї розкриття самобутньої культури краю взагалі і орнаментального мистецтва Буковини зокрема.

Кілька вступних слів власне про Буковину. Чернівецька область України – унікальний край. Ці українські землі, які розташовані на перехресті магістральних шляхів Центральної, Південної та Східної Європи, в силу свого геополітичного становища тривалий час перебували у складі інших держав. Ці землі здавна населяли і дотепер населяють українці, молдавани, румуни, росіяни, поляки, євреї тощо. Північна Буковина є прикладом гармонійного співіснування багатонаціональної спільноти, етнічний склад якої формувався на слов’яно-українській основі. Феномен українського народного мистецтва Північної Буковини полягає в тому, що протягом значного історичного часу культура краю зростала і формувалася в умовах поліетнічності його населення. Перебуваючи у складі різних держав українці зберегли свою потужну етнокультуру. Разом з тим утверджувалась етнічна й культурна самобутність національних меншин Чернівецької області. За таких умов історичний культурний поступ багатонаціонального населення краю позначений взаємовпливами культур і об’єктивним процесом гармонійного формування самобутнього народного мистецтва Буковини. Відтак художня творчість буковинців набула унікальних ознак.

Саме ця обставина відповідним чином узгоджується з програмовим твердженням Дмитра Антоновича про складові єдиної української культури, якими є за його висловом „дещо відмінні культурні типи єдиного українського народу“. У вступі до збірки *Українська культура* він зазначає: „...сорокамільйонний український народ має й не може не мати різних культурних виявів, дещо відмінних у Карпатах, у Степу тощо, але в цілому має свою віками, навіть тисячоліттями вироблену єдину українську культуру, культуру Єдиної Соборної України“.⁶ „...Культура тих

⁴ АНТОНОВИЧ. Український орнамент, с. 385.

⁵ *Ibidem*, с. 400.

⁶ АНТОНОВИЧ. Вступ, с. 24.

центрів завжди випереджує, де сходиться більше різних народів і взаємно переплітають їх впливи“.⁷ Далі читаємо: „...в українців особливості різних земель виявляють значну різноманітність. Гуцули, бойки, лемки, поліщуки, волиняни, подоляни, лівобережці, чи гетьманці, слобожани тощо мають свої відзнаки, культурно між собою відрізняються, але тільки в межах загальної і спільної всім їм української культури...“.⁸ „... Взагалі здібність сприймати культурні впливи є необхідною передумовою культурного розвитку і поступу кожного народу“.

Отже логіка нашого опрацювання концепції експозиції ґрунтується на тому, що культура Північної Буковини є своєрідною моделлю процесу культурного зростання і збагачення в результаті постійної акумуляції впливів різних культурних типів, що існують в її межах. Ці процеси відбувалися протягом тисячоліть. Тривають вони і в наш час. Це по-перше. І по-друге. Єдині творчі витoki, культурна єдність народів, які базуються на першообразах – архетипах національної свідомості з винятковою вітальною силою простежуються саме в орнаментальних схемах і мотивах. В них закодовані світоглядні основи і духовний досвід наших предків. Оскільки саме орнамент є концентрованим мистецьким виявом своєрідності культурних явищ і стилів, ми зупинилися на втіленні саме цієї ідеї. Відтак головна мета експозиції сформульована в такий спосіб аби визначити мистецькі прояви та своєрідність орнаментального мистецтва Буковини, як основного прояву української національної традиції. Вся увага сфокусована на темі буковинського орнаменту, його видах, декоративних функціях і загалом – на його художності.

Таким чином концепція експозиції спрямована на те, щоб на багатому етнографічному матеріалі дослідити композицію, колорит, багатоваріантність стилізації мотивів орнаменталіції усіх видів народного мистецтва різних етнічних груп краю. Водночас було переосмислено доцільність традиційного систематичного принципу побудови експозиції, який в даному випадку радше був прерогативою етнографічного музею. Тому було обрано комплексно-тематичний принцип показу: за видами орнаменту, його мотивами та тематикою. Надто важливим для нас було знайти виразний варіант художньо-архітектурного вирішення експозиції аби виявити мистецькі особливості буковинського народного мистецтва відтак прослідкувати цілісність художньої мови та образний лад буко-

⁷ *Ibidem*, с. 21.

⁸ *Ibidem*, с. 24.

винського орнаменту, яким щедро декоровані народні художні тканини, шкіряні вироби, писанки, різьблені побутові предмети, прикраси тощо. За основу організації експозиції було обрано варіант синтетичного підходу, провідним інструментом якого став концептуально-тематичний візуальний ряд. Отже експозицію умовно можна назвати „декоративним комплексом“, в якому кожний окремих експонат або групи різних експонатів підпорядковано провідній концепції.

Структуру експозиції *Орнаментальне мистецтво Північної Буковини* складають два основних розділи: геометричний орнамент та рослинний орнамент. Різновиди орнаменту представлені такими групами як зооморфний, орнітоморфний та антропоморфний орнамент. Акцентовано увагу також на окремих мотивах, які набули оригінального втілення і стилізації в буковинському орнаментальному мистецтві. Йдеться насамперед про такі архаїчні мотиви як „дерево життя“, ромб, безконечник (названий буковинським меандром), коло, хрест, які є центральними архетипами життєвої сили, плодючості та світоустрою. Разом з тим всередині основних розділів акцентовано на етнографічних ознаках і орнаментальної культури Північної Буковини. Так геометричний орнамент є характерним для гірських районів Чернівецької області з гуцульським населенням (Вижницький, Путильський райони). Рослинний орнамент – для південної частини краю, де переважають впливи молдавської культури (Новоселицький, Глибоцький, Герцаївський райони). Певною своєрідністю буковинського орнаментального мистецтва позначені подільські райони: Кіцманський, Заставнівський, Хотинський, Сокирянський та Кельменецький.

Принципово важливим є провідна ознака візуального ряду, на якій слід особливо наголосити. До кожного з тематичних розділів залучені експонати різноманітних груп: вишиті сорочки, і горботки, манти, ткани килими, декорований шкіряний одяг, писанки, фаянсовий та керамічний посуд, різьблені дерев'яні предмети (хрести, тарелі, скрині, свічники) тощо. За приклад може правити розділ експозиції з таким прадавнім символічним орнаментальним мотивом, яким є дерево життя. Символ Світового Древа в міфологічних уявленнях багатьох народів і зокрема українців слугував своєрідним зразком космоустрою. Цей потужний архетип вітальної сили проявляється в буковинському орнаменті XIX–XX століттях в яскравій і своєрідній мистецькій інтерпретації. Мотив дерева життя прослідковується як в геометричному та геометризованому виді орнаменту, так і в рослинному. В цьому експозиційному розділі подано твори виняткової мистецької вартості, що стали класикою народного

мистецтва Буковини: вишиті сорочки межі ХІХ–ХХ ст., що походять із Заставнівського району Чернівецької області з довершеною ромбовидною орнаментациєю рукавів, чудово декорований шкіряний кептар 20-х років ХХ ст. (с. Сергії Путильського району), ошатна тканина фота поч. ХХ ст. із с. Глибока. Мотив „світового дерева“ та „вазона“ зустрічається не тільки у вишивці, ткацтві, художній обробці шкіри, а й у кераміці, писанкарстві, різьбі по дереву тощо. Відтак в цьому розділі розміщено й інші різноманітні експонати, основу декору яких складають також стилізовані мотиви дерева життя, вазону та букету. Серед них – кахлі, посуд, традиційні розписні шафа та скриня, писанки, килим, рідкісної краси перемітки тощо з усієї території Північної Буковини. В них спостерігається стилістична різноманітність і багатоваріантність трактування мотиву дерева життя.

Окремим розділом розкривається тема геометричного орнаменту, який переважає в гірській мистецтві Чернівецької області. Тут подано роботи майстрів здебільшого Вижниччини та Путильщини. Ошатно декоровані сорочки, рушники, серветки, кептарика, головний убір – капелюшиння, перемітки, розмаїття чоловічих та жіночих поясів, шкіряний черес, тайстри, ліжники, писанки, миски, жіночі прикраси... Переважання ромбу та його мотивів (ромби з гачками та ромбоподібна сітка), а також хреста, як провідних елементів орнаментальних схем, свідчать про усталену традиційність буковинського мистецтва, основу якого складають архетипи землі і засіяного поля. Геометричний орнамент знайшов свій розвиток і у своєрідно інтерпретованих килимових композиціях з рівнинних сіл Буковини. Районами поширення геометричного орнаменту є також Подністров'я та передгір'я. Окрасою експозиції є ромбоподібні орнаменти килима-оббиванця з міста Заставна та килима „Кавулі“ із с. Шипинці Кіцманського районів, а також килима роботи майстрів із села Цурень Глибоцького району (датується початком ХХ ст.). Експонується також килим з відомого осередку килимарства – села Дністрівка Кельменецького району (І пол. ХХ ст.), який вирізняє складна розробка мотиву ромба, ідеограми берегині та ромба з гачками – землеробського символу родючості та магічного оберігального знака. Разом з мотивом ромбу в буковинському орнаменті доволі цікавими є і опрацювання древнього класичного мотиву безконечника – архетипу нескінченного плину буття, який в різних інтерпретаціях набирив символу основних стихій – води або ж сонця, що біжить. „Буковинський меандр“, як ще називають мотив безконечника, є основою оздоблення

сорочки з Путильського району та писанок з гірських сіл. Прадавні символи всесвіту, вогню та сонця – різновидів хреста, розет, кола та півкола – є основою орнаментативної традиційної гуцульської різьбленої скрині ХІХ ст. з Вишницького району та виняткової краси творів майстрів знаної родини Шкрібляків (свічник та тарелі). Як відомо, Василь Шкрібляк (1856–1928) був засновником Вишницького училища декоративно-прикладного мистецтва, що на Буковині.

Вишиті сорочки Вишницького та Путильського районів у славили гуцульські вироби багатством кольорових сполук, здебільшого червоного з жовтим та зеленим, причому червоний колір домінує. Два або три відтінки жовтого кольору прояснюють вишивку і надають їй золотавого відблиску. Вишивки горянок характеризуються виключною стрункістю композицій. Усі композиції геометричного орнаменту мають безперервний ритм навкісних смуг, що складаються з дрібних геометричних мотивів. Відмінною рисою геометричних орнаментів є віртуозність і ювелірність внутрішньої розробки мотивів та висока технічність виконання.

Районами поширення рослинного орнаменту на Буковині переважно є рівнина та передгір'я області. Рослинний орнамент, крім вищезгаданого дерева життя, багато представлений квітковими мотивами, зображеннями виноградного грона (християнського символу жертвності) та ягід у виробах майстрів серед молдавського та румунського населення Новоселицького, Кіцманського, Глибоцького, Герцаївського та Сторожинецького районів. Орнаментальним узорам сорочок, переміток, горботок та великодніх мальованок як і композиціям з орнітоморфними та зооморфними мотивами властиве реалістичне трактування, подекуди з натуралістичною подачею. Техніка виконання – різновиди гладі. Колір відіграє декоративну функцію, тому він більш яскравий, насичений. Великі стилізовані квіти червоного, рожевого і бордового кольору („ружі“) чергуються з листям, що нагадує дубове. Разом з традиційними квітами та листям, в килимових композиціях зображували груші, вишні і ягоди (килими с. Молодія Глибоцького району, 20-і роки ХХ ст., с. Шипинці Кіцманського району, поч. ХХ ст.). Виноградна лоза є мотивом як вишитих та тканих предметів одягу, так і сницарських виробів. Експозиція знайомить з різьбленими колонками та фрагментами іконостасів з буковинських храмів, привезених з музейних експедицій.

Крупномасштабними зображеннями вирізняються орнаменти сорочок, виконані бісером. Їх композиція складається здебільшого з квітів

з листям. Особливого поширення такі сорочки набули у південних селах Буковини та Подністров'я. На Буковині також вишивали і круглими тонкими металевими пластинками – лелітками жовтого та білого металів. Веселкова барвистість цих сорочок з енергійними акцентами червоного та зеленого утворює цілісний ансамбль із килимами, чії поліхромні композиції веселково звучать на чорному тлі.

Палітра рослинного та квіткового буковинського орнаменту напрочуд багата й різноманітна. Особливо вишуканими є сорочки, в орнаментатії яких присутній чорний колір. В деяких з них основний мотив облямовано чорним – так, крупні вишиті гладдю квіти синього і червоного кольору, які чергуються в композиції сорочки з с. Маморниця Глибоцького району з дрібними квітами і листям, обведені чорним, що підкреслює яскравість орнаменту. У Кельменецькому районі вишивка сорочок дуже стримана як за кольором, так і за орнаментатією. Нижня частина рукава залишається білою, низ мережитья і збирається у зборки – „пшеничку“. Поширеними мотивами є різноманітні ягідки, квіти, букети з перевагою чорного кольору. Цікавим видом творів з рослинним орнаментом є сорочки, вишиті білими нитками, через що в народі одержали назву „білим по білому“. Шляхетною ошатністю вишиванок білим по білому та довершеними техніками їх виконання уславлені мистецькі витвори майстринь усіх районів краю, які вишивали з великим хистом і натхненням. Разом із колористичними особливостями буковинського орнаменту в експозиції простежено також й композиційні його відмінності, які є властивими кожній географічній зоні та етнічній групі Буковини. Показово це проявляється у вишивці (крій та декор рукавів сорочок) та у ткацтві (килими, залавники та оббиванці).

Окрему групу музейних предметів складають різноманітні витвори народного мистецтва із зображеннями тварин та птахів, що є одною з характерних рис буковинського орнаменту. Серед експонатів із зооморфними мотивами на особливу увагу заслуговує унікальна колекція традиційних буковинських килимів з мотивом коня – прадавнім оберегом і символом сонця і світла. Окреме місце серед них посідає килим кінця XIX ст. (село Шипинці Кіцманського району), основу декору якого складає багатодільна композиція із стилізованим зображенням коней і вершників. Цікавим є розпис шафи, домінантою композицію якого є графічно-виразне зображення коня з вершником. Подекуди у вишивці та ткацтві зустрічаються орнітоморфні мотиви. Зображеннями птахів бачимо на рукавах деяких сорочок навколо „райського дерева“, в декорі тканих

сумок (тайстри із с. Топорівці Новоселицького району, початку ХХ ст.) та килима I чверті ХІХ ст. із с. Дністрівка Кельменецького району.

Останній експонат привертає увагу також архаїчним антропоморфним мотивом. Зображення людських постатей різноманітного стилістичного втілення є одною із відмінностей традиційного характеру орнаментів Буковини. Яскравим прикладом є оздоблення різьбленого свічника-трійці кінця ХІХ–поч. ХХ ст. (село Зруб-Комарівці Сторожинецького району) – одним із цінних трофеїв музейних експедицій.

Усталеність і багатство буковинського орнаментального мистецтва переконливо ілюструють ще кілька окремих змістовних тематичних розділів.

Вони є особливою прикметою експозиції „Орнаментальне мистецтво Північної Буковини“. Одним з них є колекція буковинських писанок, мальованок, дряпанок, крашанок, крапанок. Дві тисячі писанок привезені з наукових експедицій, що проводились в усіх районах Чернівецької області. Декор буковинської писанки є невичерпним джерелом дослідження розвитку буковинського орнаменту, символіки образної системи його мотивів, колористичного вирішення та розмаїття композиційних схем. Цінними експонатами є також численні зразки орнаментів приватної збірки невтомного буковинського збирача народного мистецтва народного майстра декоративно-прикладного мистецтва Михайла Фірчука (1930–1992) із села Виженка Вижницького району та оригінали орнаментальних композицій, автором яких є відомий народний майстер художник-орнаменталіст Георгій Гарас (1901–1972) з м. Вашківці Вижницького району.

На закінчення підсумуємо, що створення експозиції та концептуальна подача багатого етнографічного матеріалу в специфічній атмосфері художнього музею має не лише дозвільну та освітню функції, а й певну актуальність в поглибленні знань про українське мистецтво. Окрім того, методика опрацювання експозиції художнього музею „Орнаментальне мистецтво Північної Буковини“ є кроком на шляху до об'єктивного наукового підходу в дослідженні феномену буковинського орнаменту – одного із самобутніх і яскравих проявів української народного мистецтва. Згадуючи сьогодні судження професора Дмитра Антоновича, що орнамент є „безмежно широким предметом для спеціальних дослідів“⁹, утверджуємося в думці, що саме орнаментальна культура у непо-

⁹ АНТОНОВИЧ. Український орнамент, с. 388.

вторний спосіб яскраво вирізняє духовну царину українського народу. Сподіваємось, що досвід Чернівецького художнього музею та його експозиція „Орнаментальне мистецтво Північної Буковини“ гідно прислужиться шляхетній справі дослідження національної культури.

Resumé

K některým aspektům výstavy Ornamentální umění jižní Bukoviny Uměleckého muzea v Černivcích v kontextu základních idejí Dmytra Antonovyče

Příspěvek zkoumá aktuálnost dědictví Dmytra Antonovyče, kulturologa, organizátora a prvního ředitele Muzea osvobozeneckeho boje v Praze, v oblasti muzejnictví. Autorka příspěvku si všímá koncepce výstavy lidového umění Uměleckého muzea v Černivcích. Vyzdvihuje to, že tematické směřování výstavy umožňuje badatelům prozkoumat místní projevy a originalitu uměleckých hodnot ukrajinského ornamentu, který podle Antonovyče představuje „bezmezně široký námět k odbornému studiu“. Je poukázáno na svébytnost ornamentálního umění jižní Bukoviny jakožto mnohonárodnostní oblasti; v této souvislosti autorka cituje Dmytra Antonovyče, jenž hovořil o kulturní jedinečnosti podobných center „v rámci obecné a všem takovým lokalitám společné ukrajinské kultury“. Zmiňována je rovněž Antonovyčova teze o potřebě co nejširšího a aktivního shromažďování muzejních sbírek, platná i v praxi dnešního muzejnictví.

On Some Aspects of the Exhibition of Ornamental Arts of Southern Bukovina at the Chernivtsi Art Museum in the Context of Principal Ideas of Dmytro Antonovych

The author investigates actuality of Dmytro Antonovych's museology legacy. D. Antonovych was a culturologist, an organizer, and a first director of the Prague Museum of the Struggle for Liberation of Ukraine. The subject of the paper comments on the conception of a folk art exhibition at the Chernivtsi Art Museum. The author commends the thematic direction of the exhibition because it enables researchers to investigate a local expression and originality of artistic values of Ukrainian ornament, which is, according to Antonovych,

„a limitless subject of scholarly research“. She points out uniqueness of ornamental art of Southern Bukovina, a multiethnic region. In this context, the author quotes Dmytro Antonovych who spoke about cultural individuality of these regions „in a general framework of Ukrainian culture common to all these localities“. She also mentions another of Antonovych thesis about duty to collect actively and extensively items for museum collections; it is still valid for today museology.

DMYTRO ANTONOVYČ: TRYSTA ROKIV
UKRAJINS'KOHO TEATRU
(1619–1919)

Alena MORÁVKOVÁ

Dějiny ukrajinského divadla napsal Dmytro Antonovyč za svého vídeňského pobytu v letech 1919–1920. V první kapitole této obsáhlé práce (274 stran) se podrobně věnuje školskému divadlu, které se provozovalo především v Kyjevské akademii a jehož autory byli učitelé akademie, herci pak studenti akademie. Zpočátku šlo o uzavřená školní představení, ale později se okruh diváků rozšířil i mimo akademii. Inspirace tohoto typu divadla je podle Antonovyče přičítána polskému školskému divadlu. Z Ukrajiny, jak dokládá D. Čyževskij, který jako první označil tento typ divadla jako barokní, se školské divadlo přesunulo do Ruska a na Balkán – to ve shodě s Čyževským tvrdí i D. Antonovyč. Školská dramata se na Ukrajině uváděla jak v katolických, tak v pravoslavných akademiích. Antonovyč považuje za rok vzniku ukrajinského divadla rok 1619, kdy byla provozována v pauzách mezi dějstvími polského dramatu o Janu Křtiteli (autor Jakub Havatovyč) dvě intermedia v ukrajinštině, která byla později samostatně vydána tiskem a jsou proto považována za první písemný doklad existence ukrajinského divadla. Ovšem správnější by bylo, jak podotýká autor, sledovat vývoj ukrajinského divadla už od předkřesťanských obřadů, především svatebního obřadu, dále od koled, vesnjank a kupalských slavností a pozdějšího vystupování skomoročů. Bohužel, z těchto počátků nejsou dochovány žádné písemné zprávy. Autor zdůrazňuje lidovost ukrajinského divadla, které vzniklo z intermedií, a také jeho společenský význam.

Školské drama a divadlo se na Ukrajině stalo nedílnou součástí školní výuky. Hlavními typy školských dramát byla mystéria a miráky, dále alegorická dramata. Nejznámějšími autory školských dramát byli Danylo Tuptalo (Dmytro Rostovskij) a Feofan Prokopovyč. Školské drama a divadlo sloužilo jednak jako agitace polského katolicismu, nebo naopak jako obrana pravoslaví – záleželo na tom, kde bylo provozováno. Jak autor poznamenává, lidový a společenský charakter provázal ukrajinské divadlo od počátku a v průběhu celého vývoje až do současnosti.

V polovině 18. století ukrajinské školské drama i divadlo dožívá a po zákazu představení v Kyjevské akademii prakticky končí. Dále existují komicke dialogy a scénky vzešlé z intermedií, které se stávají podhoubím ukrajinského světského divadla.

Význačnou roli ve druhé polovině 18. století sehrál tzv. „vertep“, loutkové divadlo provozované studenty, řemeslníky i měšťany o vánočních a velikonočních svátcích. Vertep se udržel i po celé 19. století navzdory všem zákazům, které divadlo postihly, počínaje zákazem Petra I.

Ve druhé polovině 18. století získala na významu opera – autor připomíná tři přední tehdejší skladatele: Maxima Berezovského, Dmytra Bortjanského a Artema Vedela. Bortjanskij podobně jako předtím Feofan Prokopovyč přijal nabídku ruského dvora a přesídlil do Ruska.

Autor dokládá, že na Ukrajině, v porovnání s Ruskem, se příliš nerozvinulo nevolnické divadlo, které se stalo v Rusku základem profesionálního divadla. Ovšem i na Ukrajině existovaly některé nevolnické soubory talentovaných zpěváků i herců, které byly často zvány do Ruska, a někteří umělci tam našli nové působiště.

První stálé divadlo na Ukrajině vzniklo v Charkově v roce 1789, v roce 1803 pak v Kyjevě a v Oděse, o něco později také v Poltavě. Poté vznikala ve větších městech další divadla. Soubory se skládaly z Ukrajinců, Rusů a Poláků.

Autorem prvních ukrajinských her byl Ivan Kotljarevskij. Jeho hry *Natalka-Poltavka* a *Moskal'-čarivnyk* vznikly v roce 1819. Od tohoto data začíná podle Antonovyče nová etapa ukrajinského divadla (v obou hrách hrál herec Mychajlo Ščepkin, který začínal v nevolnickém divadle hraběte Wolkensteina a později přesídlil do Moskvy a stal se protagonistou moskevského Malého divadla a reprezentantem realistického herectví). Do historie ukrajinského divadla dále významně přispěl Taras Ševčenko hrou *Nazar Stodoľja* (1844) a Kvitka-Osnovjanenko hrou *Svatannja na Hončarivci* (1836).

Autory realistického směru v divadle 19. století byli M. Kropyvnyckij, M. Staryckij a I. Tobilevyč. Později sehrálo důležitou roli i drama I. Franka *Ukradene ščastja*. Z herců tehdejší doby vynikl M. Kropyvnyckij a M. Zaňkovecka. Zákaz ukrajinských představení z r. 1876 se dlouho neudržel. Na přelomu století autor registruje postupující krizi divadla a volání po nových formách. S novými dramaty vystoupili na počátku 20. století Lesja Ukrajinka, Olexandr Oles a později Volodymyr Vynnyčenko. Jejich nevýhodou oproti dřívějším autorům bylo, že nebyli spjati s žádným konkrétním divadlem.

Ohlas jejich děl byl nejednoznačný a jejich dramata jen obtížně pronikala na scénu. Nezřídka se stávalo, že se jejich opusy ocitly v rozporu se starým inscenačním stylem i herectvím, jak podotýká autor. Poslední kapitola jeho knihy nazvaná *Revoluce v divadle* (1917–1919) zůstala nedokončená.

V závěru autor zdůrazňuje demokratičnost ukrajinského divadla a znovu připomíná, že v průběhu tří set let bylo ukrajinské divadlo divadlem lidovým, divadlem především vesnického života – převážná většina postav pocházela z vesnického prostředí: už hrdinové intermedii v 17. a 18. století byli především vesničané a kozáci. V této demokratičnosti pokračoval i I. Kotljarevskij a T. Ševčenko. Podle Antonovyče měl vývoj ukrajinského divadla revoluční charakter. Nikdy ale nešlo o přerušování kontinuity, na půdě starého se rodilo nové, dokonce i násilná vnější síla způsobila, že se divadlo očistilo od přežitých forem a otvíralo se novým (jako příklad uvádí zákaz představení v Kyjevské akademii, který přispěl k posílení světského divadla, jeho linie melodramatu a operního vaudevillu.)

Autor uzavírá svou knihu tvrzením, že ukrajinské divadlo je součástí evropského divadla, že následovalo hlavní jeho směry a dokázalo jich využít ve vlastní domácí tvorbě. V průběhu jeho vývoje převažovala domácí díla. Příčinu vidí v tom, že ukrajinský národ po tři sta let bojoval o svou existenci a divadlo mu v tomto boji pomáhalo přežít – z toho vyplývá zvláštní úcta k tomuto druhu umění. Dodejme, že v tomto ohledu si bylo ukrajinské a české divadlo blízké – české divadelní umění sehrálo významnou roli v našem národním obrození. Společná je i demokratičnost ukrajinského a českého divadla. A v neposlední řadě sblížuje české i ukrajinské divadlo v jejich vývoji důležitá role loutkového divadla.

Práce Dmytra Antonovyče věnovaná ukrajinskému divadlu dodnes zůstává cenným pomocníkem pro každého zájemce o ukrajinské divadlo. Není to v bibliografii autora práce o divadle ojedinelá: v roce 1923 vydal Antonovyč publikaci *Ukrajins'kyj teatr* a v témže roce práci *Perša Nataalka-Poltavka*, obě v Lipsku. Je potěšitelné, že knihu *Trysta rokiv ukrajins'koho teatru* vydal Ukrajins'kyj Hromadjans'kyj vydavnyčyj fond v Praze.

Resumé

Дмитро Антонович: Триста років українського театру (1619–1919)

Праця Дмитра Антоновича *Триста років українського театру (1619–1919)* охоплює багату палітру інтересів ученого до історії театру, що визначає її цінність також і для сучасних фахівців. Книжка вийшла у Празі в 1920 р. Д. Антонович подає широку характеристику шкільного театру, театру II-ої пол. XVIII ст., реалістичного театру XIX ст., а також нових форм театру у XX ст. Автор наголошує на зв'язку українського театру з європейським і визначає його головні риси: народність, демократичність та революційність. Український театр підтримував боротьбу українського народу за самостійність.

На думку автора рецензії, український театр має багато спільного з чеським театром, передусім демократичність та важливу роль лялькового театру. Чеський театр у добу відродження також підтримував боротьбу чеського народу за самостійність.

Dmytro Antonovych: Trysta rokov ukrajins'koho teatru (1619–1919)

The review of Dmytro Antonovych's *Trysta rokov ukrajins'koho teatru (1619–1919)* points out the extent of his scholarly interest and appreciates his work about the Ukrainian theatre from the perspective of its value for current scholars. It also examines the fact that the book was published in 1920 in Prague. Antonovych provides extensive description of a school theatre, theatre of the second half of the 18th century, realist theatre of the 19th century, as well as new theatre forms of the early 20th century. Antonovych stresses the relation of the Ukrainian theatre with the European development and underlines the specificity of the Ukrainian theatre as a tool in the struggle for Ukrainian national independence: tool of popular, democratic and revolutionary nature.

The author also stresses the parallels between Ukrainian and Czech theatre, particularly in its democratic character and the importance of puppet theatre. The Czech theatre too supported the national aspiration of the Czech nation in the time of national awakening.

ДМИТРО АНТОНОВИЧ І МУЗЕЙ ВИЗВОЛЬНОЇ БОРОТЬБИ УКРАЇНИ В ПРАЗІ

Микола МУШИНКА

Про визначного українського вченого – історика української культури та громадського діяча Дмитра Антоновича (1877–1945) існує доволі обширна література, видана, в основному, на Заході.¹ Досі мало дослідженою є його роль в діяльності Музею визвольної боротьби України в Празі, незмінним директором якого він був від його заснування в 1925 році до смерті в жовтні 1945 року.² Я спробую заповнити цю прогалину в основному на підставі архівних джерел, головним чином, *Протоколів Товариства „Музей визвольної боротьби України“*, що зберігаються в Державному центральному архіві в Празі.³

Любов до рідної „старовини“ Д. Антонович успадкував від батьків⁴ і передав її своїм синам⁵. До Праги він приїхав у 1921 році з багатим по-

¹ Її перелік див.: МІЯКОВСЬКИЙ, Володимир. *Дмитро Антонович*. Вінніпег, 1967. Див теж: НАРІЖНИЙ Симон. Професор Д. В. Антонович (з архіву Наталії Наріжної-Жуківської, Турнер, Австралія). In PETIŠKOVÁ, Dagmar (ed.). *Muzeum osvobozenického boje Ukrajiny : k 80. výročí založení*. Praha, 2006, s. 277–282.

² У фонді „Український музей“, що зберігається у Державному центральному архіві Чеської республіки в Празі, є не підписаний два сторінковий машинопис статті *Дмитро Антонович – директор Музею визвольної боротьби України* з 1935 року (Státní ústřední archiv v Praze – Fond Ukrajinské muzeum v Praze – Державний центральний архів у Празі – Фонд Український музей – karton (папка) 28, inv. č. 648. Далі: ДЦА – УМ. На думку О. Пеленської, її автором, ймовірно, був С. Наріжний (ПЕЛЕНСЬКА, Оксана. *Український портрет на тлі Праги*. Прага, 2005, с. 40). Чи була ця стаття публікована, мені не вдалося встановити. У своїй книзі *Музей визвольної боротьби України та доля його фондів* я основний наголос поставив на заслугах в збереженні фондів Музею його другого директора Симона Наріжного (1898–1983). Постає Д. Антоновича там опинилася „на задньому плані“. В даній статті я б хотів хоча би частково надолужити цю прогалину.

³ Фонд „Український музей в Празі“ ДЦА – УМ, п. 1, ч. 4.

⁴ Батьком Д. Антоновича був український історик, археолог, археограф, етнограф, нумізмат та громадський діяч Володимир Антонович (1838–1908); матір'ю – Катерина Антонович-Мельник (1859–1942) – історик, археолог, перекладач та громадський діяч.

⁵ У Д. Антоновича була дочка Марина, за професією учителька (вийшла заміж за Ярослава Рудницького), та два сини: історик Михайло (1910–1954), що загинув у таборі ГУЛАГу

літичним та громадським досвідом за плечима. Ще в студентські роки він створив у Харкові тасмну організацію „Українська студентська громада“ та видавництво „Гурт“; в 1900 році разом з М. Русовим, Л. Мацієвичем та Б. Камінським заснував Революційну Українську Партію (РУП); в 1901 р. „Вільну громаду“. В 1902 р. заснував і редагував щомісячник *Гасло* в 1903 – газету *Селянин*, пізніше – *Воля*. За свою політичну діяльність був кілька разів арештований. Їздив у Галичину та Буковину друкувати революційну літературу, яку нелегально спроваджував в Україну. В політичну справу він вклав усе своє майно, успадковане від батьків. Шість років (1906–1911) жив в еміграції, головним чином у Німеччині, Франції та Італії, де, відступивши від політики, вивчав західноєвропейське мистецтво. В 1911 р. повернувся в Україну, закінчив університет, а від 1912 року викладав історію та історію мистецтва в Київській школі мистецтв. В тому часі написав ґрунтовні наукові статті (зокрема про Т. Шевченка), редагував часописи *Дзвін* і *Сайво* та знов став лідером політичного руху в Україні.

В 1917 р. був співзасновником Центральної Ради, головою віча на Софійській площі (19 березня 1917 р.), головою конференції Української Соціал-демократичної Робітничої Партії в Києві. Редагував *Робітничу газету*. В Київській міській думі очолював відділ охорони пам'яток мистецтва і культури. Саме на цій посаді він зберіг перед знищенням революційно настроєними масами визначні музеї, галереї та приватні колекції. В січні–квітні 1918 р. Д. Антонович очолював Міністерство морських справ Української Народної Республіки (в уряді В. Голубовича), за часів Директорії був міністром мистецтв (в уряді В. Чехівського). В липні його було призначено Генеральним консулом Української держави у Швеції. Від січня 1919 р. був головою Дипломатичної місії УНР в Італії. Після поразки українських визвольних змагань залишився на еміграції. У Відні видавав бібліографічний часопис *Книга* та стояв у колісках Українського вільного університету, в якому очолював кафедру мистецтва. Разом з УВУ восени 1921 р. Д. Антонович приїхав у Прагу.

на Колимі, та Марко (1916–2005) – історик, публіцист та громадський діяч. Визначним живописцем, графіком та художнім педагогом була і дружина Д. Антоновича Катерина (1884–1975), учениця М. Бойчука та М. Кричевського, мати трьох вищесназваних дітей. В Державному центральному архіві у Празі зберігається обширне сімейне листування Антоновичів, яке свідчить про їх надзвичайну сімейну злагоду (ДЦА – УМ, п. 28, ч. 653).

І тут читав лекції з мистецтвознавства, був засновником та першим директором Української студії пластичного мистецтва (1925), головою Українського історико-філологічного товариства та душею всіх історичних та мистецьких починань в Празі. Його найосновніші книги празького періоду: *Українське мистецтво* (1923), *Триста років українського театру*, *З історії церковного будівництва на Україні*, *Група Празької студії*, *Олександр Мурашко* (всі 1925), *Дмитро Безперчий* (1926), *Тимко Бойчук* (1929); *Українська графіка* (1933); *Шевченко як маляр* (1937, передрук: Чикаго 1963); *Українська культура* (1940, передрук, Київ, 1993). Крім Праги, в сучасності значна частина архіву Д. Антоновича знаходиться в Києві – в Центральному державному історичному архіві вищих органів влади і управління України (Ф. 3956) та в Центральному державному історичному архіві (Ф. 834).⁶

Ще до приїзду в Прагу Д. Антонович був дуже добре обізнаний з музейною справою не лише в Україні, але й в західній Європі, тому коли бачив, як руйнуються безцінні скарби української історії та культури на рідних землях і в еміграції, доклав багато зусиль, аби зберегти бодай частину цього національного багатства. З власного досвіду він знав, що кращою формою збереження пам'яток історії і культури є музеї, тому після приїзду в Прагу він при різних нагодах висував ідею заснування українського музею на еміграції. Ця ідея знайшла реальне втілення в 1925 році, коли з його ініціативи, підтриманої колегами з Українського вільного університету, було засновано Товариство „Музей визвольної боротьби України“, а при ньому музей такої ж назви.⁷

Вже на установчих зборах Товариства Д. Антонович накреслив основне завдання майбутнього Музею: „Збирати треба все, бо і то, що може

⁶ БІДНОВ, Василь. Дмитро Антонович. In *Літературно-науковий вісник*, 1927, ч. 11; АНТОНОВИЧ, Дмитро. Спогади. *Нові дні*, 1955–1956, ч. 71–72; Автобіографія Дмитра Антоновича. In *Сучасність*, Мюнхен, 1961, ч. 1; КОРОТКИЙ, В. А. Антонович Дмитро Васильович. In *Енциклопедія сучасної України*, т. 1, Київ, 2001, с. 581–582; НАРІЖНИЙ. Професор Д. В. Антонович, s. 277–282.

⁷ Про історію МВБ України див.: БИРИЧ, Я. (Наріжний Симон). *Сторінка з чесько-українських взаємин : Український музей в Празі*. Вінніпег, 1949; НАРІЖНИЙ, Симон. *Як рятували Музей ВВУ*. Цюрих, 1959; PETIŠKOVÁ, Dagmar (ed.). *Muzeum osvobozenického boje Ukrajiny : k 80. výročí založení*. Praha, 2006; MUŠINKA, Mykola. *Muzeum osvobozenického boje Ukrajiny v Praze (1921–1948 : dějiny a současné rozmištění jeho fondů*. *Ibidem*, s. 25–51. МУШИНКА, Микола. *Музей визвольної боротьби України в Празі та доля його фондів*. 1 вид.: Мельбурн, 1996; 2 вид.: Київ, 2005; 3 вид. (українською й чеською мовами): Прага, 2005.

нині видаватися зовсім непотрібним і безвартісним, може з часом мати велике значіння і вартість: одяг, відзнаки, різні документи, афіші, а навіть приватні переписки поодиноких осіб – все це важне і годиться для музейної збирки. Щодо забезпечення цих матеріалів, згідно можності їх крадіжки, то не треба її перебільшувати та наводити страх, бо много часу треба буде, щоби цей матеріал остаточно упорядкувати так щоб в нім можна було визнатися“.⁸ На цих зборах, як і слід було очікувати, директором майбутнього музею одногосно було обрано Дмитра Антоновича і йому же було доручено написати вступну статтю до першого числа бюлетеня *Вісту Музею визвольної боротьби України*. Його незмінним головним редактором (всіх двадцятьох випусків) був він же. До першого числа він написав не лише передмову, але й звернення *До українського громадянства*, в якому подав програму майбутнього музею. Головним завданням новозаснованого музею він вважав „зібрати предмети музеальної та архівальної вартости, які знаходяться тепер поза межами України та які не можна поки що перевезти до рідного краю. Усе те хоче Музей наш зібрати, щоб захистити від загибелі, зберегти і в слушний час перевезти на рідну землю“.⁹

Отже Д. Антонович від самого початку був твердо переконаний, що Україна скине чужі більшовицькі кайдани, стане незалежною і суверенною державою і з вдячністю прийме у себе дома документи про свою національно-визвольну боротьбу, збережені на чужині. Цій ідеї була підпорядкована вся діяльність музею, який, щоб зберегти свою незалежність, за 23-річну історію (1925–1948) не взяв від чужої установи ні копійки грошей на свою діяльність і не купив жодного предмета чи документу. Всі були даровані українською громадськістю. Д. Антонович послідовно обстоював аполітичність Музею. Музей ніколи не брав участі в жодній політичній акції і не запозичив навіть для найбільш патріотичної для України події жодного експонату з музейних фондів.

Про принциповість директора в цьому відношенні свідчить такий випадок. Під час судового процесу над вбивцею С. Петлюри Шварцбардом (18–26 жовтня 1927 р.) в Парижі, до Музею звернулися з проханням запозичити із його військового відділу оригінали документів для спростування обвинувачень С. Петлюри в антисемітизмі. Управа Товариства погодилася, а директор, посилаючись на статут, категорично відмовив-

⁸ ДЦА – УМ, ч. 4, п. 1, прот. ч. 1, с. 1–2.

⁹ Вісті МВБУ, ч. 1, 1925, с. 1.

ся запозичити оригінали цінних документів, запропонувавши лише їх фотокопії.¹⁰ З музею невільно було запозичити жоден документ, навіть книжку з бібліотеки. Все можна було читати лише в стінах Музею.

Коли голова управи Товариства МВБУ без відома директора Музею дав з бюджету Товариства невеличку суму (20 Кч.) на вечір Шевченка в Празі, Д. Антонович на знак протесту проти „зловживання музейних коштів на політичні цілі“ подав письмову заяву про демісію з посади директора. Лише після довгих переконувань він зняв свою заяву.¹¹

Вже на перший заклик Д. Антоновича (до 1 серпня 1925 року) в Музей поступило 9207 одиниць зберігання.¹² З індивідуальних жертводавців найбільше матеріалів (342 од. зб.) подарував музеєві сам Д. Антонович. Це були, в основному, документи дипломатичного характеру, науково-літературні статті, листування тощо.¹³

Коли перше число бюлетеня було підготовлене до друку, виявилось, що на його видання немає коштів. Саме тоді Д. Антонович одержав від Українського вільного університету 500 крон для наукової подорожі за кордон. Незважаючи на те, що це мала бути його перша після п'ятих років подорож за межі Чехословаччини, він відмовився від неї, а 500 крон пожертвував на видання бюлетеня.¹⁴

МВБУ за весь час свого існування боровся з нестачею просторів для утримування великої кількості музейних експонатів. Ще до заснування музею значна кількість матеріалів, головним чином, із ліквідованих таборів військовополонених українців, переховувалася на квартирі Д. Антоновича. Йому та його друзям вдалося знайти приміщення для Музею в одній з кімнат палацу в Празі на вулиці Лазеньска ч. 11¹⁵ і через тиждень після установчих зборів (1 липня 1925 р.) перенести туди зібрані матеріали. Оренду за приміщення повністю покривало Міністерство закордонних справ Чехословаччини. Після чотирьох місяців музейна кімната була завалена матеріалами від підлоги по стелю. Д. Антоновичу вдалося знайти для музею три кімнати в старовинному будинку на Малій Страні (Кармелітска ч. 12) та і вони швидко заповнилися.

¹⁰ ДЦА – УМ, прот. ч. 21 з 18. 11. 1926.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, с. 3–4.

¹³ *Ibidem*, с. 3.

¹⁴ *Ibidem*, ч. 4, с. 14.

¹⁵ Бароковий палац на вулиці Лазеньска ч. 11 з початком 20-ого століття належав графіні А. Волкенштейн-Тростбург.

В музеї під керівництвом Д. Антоновича інтенсивно працювало троє людей: М. Коновалець, К. Купчанко та Вербинський. Всі, як і директор – безплатно. Проф. О. Лотоцький на засіданні Управи Товариства 25 березня 1926 р. запропонував, щоб Управа директорові та його заступникові призначила платню по тисяч крон в місяць, а двом помічникам – по 750 крон.¹⁶ Управа такої суми не мала і голова Товариства Іван Горбачевський звернувся до Міністерства закордонних справ, щоб воно, крім витрат за оренду приміщення, взяло на свій бюджет і чотирьох працівників Музею. Відповідь Міністерства була несподіваною: воно погодилося взяти на своє утримання весь хід музею під умовою, що його фонди стануть власністю Міністерства.¹⁷ З такою умовою ні управа Товариства, ні директор Музею не могли погодитися, бо МВБУ би втратив свою незалежність, яка була основою його існування. Після проголошення незалежності України (в яку твердо вірила вся українська політична еміграція) чехословацьке міністерство могло б відмовитися передати фонди музею в Київ або Харків. Результатом відмови передати фонди МВБУ Міністерству закордонних справ було скасування ним договору про безплатну оренду приміщень.

Для новозаснованого Музею таке рішення Міністерства було справжньою катастрофою, бо Товариство, як засновник Музею, крім членських внесків (10 крон річно) не мало жодних коштів, якими би могло оплачувати оренду трьох приміщень в центрі Праги. Врешті-решт Міністерство на наполягання директора та голови Товариства Івана Горбачевського погодилось безплатно переховувати наявні фонди МВБУ в одному із своїх складів в Тосканському палаці до часу, коли Музей не знайде для

¹⁶ *Ibidem*, прот. ч. 19 від 25. 3. 1926.

¹⁷ Таку вимогу Міністерство закордонних справ ЧСР поставило і перед Російським закордонним історичним архівом, який дирекція в 1928 р. „подарувала“ Міністерству закордонних справ Чехословаччини, а воно, в свою чергу, в червні 1945 р. „подарувало“ його Академії наук СРСР (ГІМСТЕД, Патриція Кенеді: *Празькі архіви у Києві та Москві*. Київ, 2005, с. 15–18). В 1945 р. Міністерство закордонних справ ЧСР при участі високих представників урядів, наукових установ та засобів масової інформації Чехословаччини й України подарувало Академії наук УРСР матеріали свого *Українського історичного кабінету*, заснованого 1928 році. В пресі появилася вістка, що це були матеріали *Українського історичного музею*, під яким громадськість, зокрема українська еміграція, розуміла МВБУ. Ця помилка (заміна терміну „кабінет“ та „музей“) наробила неймовірне замішання в колах української еміграції (МУШИНКА. *Музей визвольної боротьби України і доля його фондів*, с. 104–105).

них постійне приміщення. Опрацювати ці матеріали в місці їх тимчасового зберігання Міністерство заборонило.

Директор Музею разом з Управою Товариства в цій, на перший погляд, безнадійній ситуації, не припиняли своєї діяльності. Вони і надалі приймали пакунки з матеріалами з різних країн світу, вели обширну кореспонденцію тощо. Ці матеріали були викладені в невеликій кімнаті Університету, але й вона швидко заповнилася. Матеріали зростали, а грошей на їх утримування та опрацювання не було. Ясна річ, що про фінансову нагороду працівникам МВБУ в такій ситуації не могло бути й мови. Всі і надалі працювали безплатно.

В 1929 р. Прагу відвідав американський підприємець та філантроп Каленик Григорій Лисюк (1899–1980), особистий друг незмінного скарбника Товариства Євгена Вирового (1883–1945). Д. Антонович показав йому наявні матеріали і розповів про катастрофу, в якій опинилося Товариство і його Музей. Гість з Америки був вражений великою кількістю цих матеріалів і, відчуваючи їх значення для історії України, тут же зобов'язався до кінця життя фінансувати оренду за приміщення, яка в тому часі становила 300–350 дол. річно.

Ще наприкінці 1929 р. матеріали були перевезені із складу Міністерства закордонних справ у три просторні кімнати та гараж в кварталі Жижкова (просп. Карла ч. 14). В одній з кімнат було влаштовано постійну експозицію, в інших – робоче приміщення, склад та депозит. В безпосередньому сусідстві з музеєм найняв квартиру і Д. Антонович, щоб мати його „на очах“.

Робота МВБУ в нових приміщеннях відновилася небувалим темпом. Після чотирьохрічної перерви під редакцією Д. Антоновича продовжував виходити і бюлетень Товариства *Vicni MVB*. Вже в першому відновленому числі Д. Антонович написав: „Перехід Музею до власного помешкання оживив знову приплив жертв до Музею річами і за короткий час, завдяки допомозі п. К. Лисюка, Музей знову працює і зростає і то на ширшу скалю, ніж на початку своєї діяльності, в чім кожен легко може переконатися, відвідавши і оглянувши в новому помешканні Музей визвольної боротьби України“¹⁸ Директор і надалі працював в Музеї майже безплатно, на цей раз лише сам – без помічників. На хліб заробляв викладами в Українському вільному університеті, Українській студії пластичного мистецтва та Високому педагогічному інституті

¹⁸ Вісті МВБУ. Ч. 3, Червень 1930, с. 2.

ім. Драгоманова. На кожних загальних зборах Товариства (які, згідно із статутом відбувалися раз у рік) його переобирали на пост директора. Він часто відмовлявся від цієї посади (до речі, дуже невдячної), однак після наполегливих переконувальних прийомів на плечі цей тягар.

В одному з протоколів загальних зборів Товариства читаємо такі дві постанови: „1. Просити проф. Дмитра Антоновича взяти назад резигнацію, натомість прийняти однодушне обрання його директором Музею на наступний звітний рік. 2. Уповноважити проф. Дмитра Антоновича підшукати собі помічника, який перебрав би від нього частину праці в справі керування музеєм з оплатою помічника за кошти Товариства по 200 Кч місячно.“¹⁹ Таким помічником став його учень Симон Наріжний (1898–1983).

Вже на наступному засіданні Управи Товариства 17 листопада 1932 р. Д. Антонович вніс пропозицію, щоб С. Наріжного було іменовано заступником директора. Цю пропозицію було одногослосно ухвалено.²⁰ Від 1 жовтня 1932 до 1945 року С. Наріжний виконував функцію заступника директора. Незадовго перед смертю Д. Антоновича в 1945 році, С. Наріжний став директором МВБУ (з тактичних причин перейменованого на Український музей).²¹

Д. Антонович та С. Наріжний були ідеальною парою двох визначних вчених тілом і душею відданих науці. Обоє вони відзначалися неймовірною працьовитістю. Вони взаємно доповняли один одного і саме завдяки їм Музей у скрутних умовах досягав неймовірних успіхів. Крім них двох, в МВБУ в різні періоди працювали й інші добровільні працівники. Директор та його заступник були для них прикладом і зразком для наслідування.

Найбільшою проблемою МВБУ за весь період його існування була нестача просторів для зберігання й опрацювання великої кількості матеріалів. Три кімнати і гараж швидко були заповнені. Д. Антонович винайняв ще один гараж, але і він швидко заповнився.

Вже на початку 30-х років Д. Антонович висунув думку побудови для музею окремого будинку, який би став осідком теж інших установ.

¹⁹ ДЦА – УМ, п. 1, ч. 4, прот. ч. 58 від 27. 6. 1932, с. 92.

²⁰ *Ibidem*, прот. ч. 62, від 17. 11. 1932, с. 96.

²¹ Зміна назви МВБУ на Український музей (під якою музей існував від 1945 по його ліквідацію в 1948 року) ніколи не була офіційною підтвердженою чехословацькими органами.

В процесі дискусії запланований будинок дістав назву Український дім. Думка директора була підтримана членами Управи Товариства, при якому було створено Комісію по побудові Українського дому, яку очолював проф. Андрій Яковлів (1872–1955), а її членами стали: Євген Вировий та Борис Мартос.

І дирекція, і управа, і комісія сподівалися, що побудову Українського дому підтримає українська громадськість в цілому західному світі, тому до всіх організацій і українських газет в різних країнах були надіслані відповідні відозви та заклики підтримати празький МВБУ не лише матеріалами, але й грошима на побудову достойної обителі для цих матеріалів. Ці заклики дали позитивні результати, зокрема після того, як українсько-американський підприємець, філантроп та військовий діяч Яків Макогін (1880–1956) обіцяв подвоїти суму, яку збере українська громада, тобто до кожної сотні громадських грошей долучити свою сотню. Солідною сумою підтримав побудову українського дому і меценат Г. Каленик-Лисюк. В короткому часі було зібрано понад 100.000 крон, однак для побудови музейного будинку і цієї суми було замало.

На засіданні Управи Товариства 7 червня 1933 року справа побудови Українського дому обговорювалася дуже детально і закінчилася постановою: 1. Просити інж. А. Галька та інж. О. Тимошенка протягом трьох тижнів опрацювати план побудови Українського дому – два поверхи – 6.500 кв. м., з можливістю в майбутньому побудови третього поверху. Гонорар – 250 Кч. кожному. 2. Просити директора Д. Антоновича допомогти інженерам при складенні плану.²²

Ободвоє інженерів працювали дуже інтенсивно, кожний окремо. Згодом до виготовлення плану Українського дому залучився й інж. Артем Корнійчук. Та кошторис жодного з них не був нижче 300–400 тисяч крон, а такої суми Управа не мала і її годі було сподіватися в майбутньому. Крім того, будівництво нового будинку би розтяглося на пару років, тоді як матеріали вимагали негайного перенесення.

На засіданні Управи 16 червня 1933 року комісія по побудові Українського дому висунула нову ідею: Замість будови спеціального будинку, придбати готовий будинок, бо це обійдеться дешевше, судячи по тих оголошеннях, які містять часописи.²³ Д. Антонович підтримав цю ідею, однак з певним застереженням. В протоколі про це сказано:

²² ДЦА – УМ, прот. ч. 66 з 7. 6. 1933.

²³ *Ibidem*, прот. ч. 67 з 16. 6. 1933.

„Д. Антонович пропонує прийняти цю пропозицію (купівлю будинку – М. М.), але в той же час залишити думку і про виготовлення плану на будинок Українського дому з тим, що ці дві комбінації обговорити докладно.“²⁴

Справа побудови чи купівлі будинку під МВБУ обговорювалася на кожному засіданні управи та на щорічних загальних зборах. Головне слово в цій справі завжди мав директор. В травні 1935 р. Д. Антонович виїхав у Варшаву та Львів, щоб інформувати українську громадськість про МВБУ. Лише на одних зборах у Варшаві він зібрав для Музею 10.000 крон.²⁵ У Львові з його ініціативи було засновано Комітет допомоги Товариству Український музей²⁶, який займався збиранням грошей на Український дім. 13 липня 1937 р. Управа делегувала його на подорож в Америку.²⁷

Особливо великий внесок зробив директор у справу святкування десятиліття МВБУ в 1935 року, яке перетворилося у свято допомоги Музеєві. В ювілейній академії, яка відбулась 10 травня 1935 р., брало участь 35 організацій та установ. Д. Антонович у своїй доповіді, між іншим, сказав: „Музей посідає майно величезної цінності, на придбання якого не витратив Музей жодної копійки бо з принципу нічого не купує, а лише приймає в дар чи в депозит. Отже Музей є ділом і власністю усього українського народу“.²⁸ З нагоди ювілею в Мистецько-промисловому музеї в Празі було влаштовано величаву виставку з експонатів МВБУ. Під час виставки над будинком весь час майорів український жовто-синій прапор.²⁹

В 1936 р. з нагоди 75-річчя з дня смерті Т. Г. Шевченка на пропозицію Д. Антоновича в МВБУ було засновано Шевченківський відділ.³⁰ В статті *Шевченківський відділ в Музеї Визвольної боротьби України* Д. Антонович перерахував основні експонати цього відділу: 28 різних видань творів Шевченка, фотокопії його листів, репродукції з малярських та графічних

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibidem*, прот. ч. 88, від 24. 5. 1935, с. 150.

²⁶ *Ibidem*, с. 152.

²⁷ *Ibidem*, прот. ч. 89 від 13. 7. 1935.

²⁸ Вісті МВБУ, ч. 9, жовтень 1935, с. 8.

²⁹ *Ibidem*, с. 9.

³⁰ В постанові засідання Управи Товариства МВБУ від 10 лютого 1936 р. заснування Шевченківського відділу мотивується так: „Уся наша новітня визвольна боротьба починається ним (Шевченком – М. М.). Вона вийшла з його постійної творчості. Він був

творів, оригінальні образи Шевченка в скульптурі, малярстві, рисунку і графіці, кілька десятків портретів Шевченка, перекладів його творів, ювілейні листівки та „коласальна збірка афіш та програмок концертів на роковини Шевченка в різних країнах Європи, Америки та Азії“.³¹

В 1937 р. Товариство МВБУ на пропозицію Д. Антоновича остаточно вирішило не будувати, а купити будинок для Музею. 16 березня 1938 р. з Марією Гавельцовою було підписано договір про купівлю її дво-поверхового дому за 230.000 крон на вул. Гориміровій в кварталі Нусле (21 кімната, 8 підвалів та двір). Це був єдиний будинок в Празі, який належав українській громаді. Всі інші, що в них знаходилися українські установи та організації, були орендовані.³²

До нового будинку фонди МВБУ було перевезено лише після його адаптації – у квітні 1939 р., а урочисте відкриття нової експозиції відбулося 29 червня 1939 року.

До нового просторого будинку переселились теж директор Д. Антонович та його заступник С. Наріжний з сім'ями. Справа купівлі будинку, його адаптації для потреб МВБУ та перевіз фондів у нові приміщення вимагали неймовірно багато часу, сил і енергії, а здоров'я Д. Антоновича з кожним роком підупадало. У зв'язку з тим він і після придбання будинку звертався до Управи, щоб його звільнила з посади директора. Та ні С. Наріжний, ні жоден член Управи і ніхто з членів Товариства не хотів брати на плечі посаду директора у такий важкий час. Д. Антоновичу і надалі доводилось керувати музеєм, який він заснував. В постанові Управи Товариства МВБУ від 4 травня 1940 року читаємо: „Прийняти до відома заяву директора Музею Д. Антоновича, що він вважає свою попередню заяву про зречення (з посади директора – М. М.) в силі, але згоджується виконувати функцію директора поки Управа не знайде на його місце нового кандидата.“³³ В тому ж протоколі є пропозиція „висловити подяку д-ру Антоновичу та д-ру Сірополку за працю при збірковій акції“.³⁴

перший (підкреслення Д. А.), що зовсім свідомо поставив українському народові як головну ціль перед очі визволення України з московської неволі, а в своїй боротьбі за визволення його поетична творчість грала дуже велику, провідну роллю“ (*Ibidem*, ч. 8, квітень 1935, с. 20).

³¹ *Ibidem*, с. 2–4.

³² МУШИНКА. *Музей визвольної боротьби України і доля його фондів*, с. 32–33.

³³ ДЦА – УМ, прот., ч. 151, лист 59. (В другій книзі „Протоколів“ сторінки не означені).

³⁴ *Ibidem*, лист 60.

На жаль, Управа ніколи не знайшла нового кандидата на посаду директора і Д. Антоновичу довелось керувати Музеєм у найважчий період його існування – в часі окупації Чехословаччини нацистською Німеччиною. Окупаційна влада вже одним з перших декретів ліквідувала Товариство МВБУ та його Музей, однак Д. Антоновичу та членам Управи вдалось переконати нову владу в тому, що МВБУ не є політичною, а суто науково-документаційною установою і влада дозволила дальшу діяльність цієї установи. В 1939 р. Д. Антонович заснував у Музеї Відділ Карпатської України, в який пізніше А. Волошин та С. Клочурак передали майже всі збережені матеріали цієї короткотривалої держави. З нагоди 15-ліття МВБУ в 1940 році з ініціативи директора та під його керівництвом було влаштовано вісім тематичних виставок матеріалів Музею, які значною мірою спричинилися до популяризації цієї установи не лише в українській, але й у чеській громадськості.³⁵ Під час війни праця Музею у власному домі була дуже інтенсивною. Його фонди постійно зростали. Директорові, наприклад, вдалося придбати понад 200 часописів, що виходили в Україні після 22 червня 1941 року.³⁶ На жаль, повністю перервався зв'язок Музею з Америкою та європейськими країнами антинімецької коаліції, з яких раніше поступало в Музей найбільше матеріалів і грошей. Незважаючи на те, поповнювалися старі і виникали нові колекції, регулярно функціонував читальний зал. Крім постійних експозицій Музей влаштовував численні тематичні виставки. В будинку Музею відбувалися засідання різних українських установ і навіть лекції деяких професорів УВУ.³⁷ Двочленний „колектив“ постійних працівників музею поповнився новими дуже продуктивними людьми, що прибули з України: В. Міяковським, Л. Окіншевичем та В. Дорошенком (прибув із Львова). Всі вони стали штатними працівниками Музею.

В 1943 р. Гестапо арештувало Д. Антоновича а пізніше і його сина Марка. Обоє вони багато місяців провели в тюрмах Праги, Терезина і Берліна.³⁸ Лише втручання в цю справу голови Українського Центрального Комітету Володимира Кубійовича та професорів Німецького університету в Празі зберегло їх життя.³⁹

³⁵ МУШИНКА. *Музей визвольної боротьби України і доля його фондів*, с. 41–42.

³⁶ ДЦА – УМ, прот. ч. 174, лист 89.

³⁷ НАРІЖНИЙ. *Як рятували МВБ*, с. 36.

³⁸ *Ibidem*, с. 42.

³⁹ Про це розповів мені Володимир Кубійович під час мого перебування в Парижі 1981 р.

Наприкінці 1944 р. здоров'я Д. Антоновича погіршилось настільки, що він змушений був припинити свою працю в Музеї і лікуватися в санаторію. Перед відходом на лікування він повірив керівництвом Музею свого заступника С. Наріжного, однак той категорично відмовився від посади заступника директора, відчуваючи, що ця посада є постійною, бо Д. Антонович до МВБУ вже не повернеться. Згодом на посаду заступника директора було призначено В. Дорошенка.⁴⁰

Д. Антонович до Музею вже не повернувся. Великим ударом для нього (як і для всієї української громади за межами України) було розбомблення МВБУ американцями 14 лютого 1945 року. І сім'я Антоновичів, і сім'я Наріжних опинилися без стріхи над головою. В цей період з Праги на Захід вирушила майже вся українська еміграція. Збереження фондів МВБУ після його розбомблення лягло на плечі С. Наріжного, який у цей скрутний час все ж таки прийняв посаду директора, і, на відміну від інших членів Управи, не виїхав на Захід, а залишився в Празі рятувати його матеріали, які перевіз спочатку на недалеку квартиру професора УВУ Івана Панькевича, потім у Клементинум та Архів Міністерства внутрішніх справ (Лоретанська вул. ч. 6). Органи радянської контррозвідки („Смершу“) негайно після вступу в Прагу проголосили їх „військовою здобичею“ Радянської армії і С. Наріжному довелося докласти багато зусиль, щоб запобігти їх вивозу до Радянського Союзу.⁴¹

Ще за життя Д. Антоновича (в травні 1948 року), його прайські друзі в американській окупаційній зоні – у м. Вімперк у Західній Чехії, на підставі мандату Музею визвольної боротьби України від 12 квітня 1945 року заснували Музей Української Вільної Академії Наук, який згодом

⁴⁰ НАРІЖНИЙ. Як рятували МВБУ, с. 51–160.

⁴¹ В березні 1948 р. основну частину матеріалів, що знаходилися в Клементинумі, на шістьох вантажних машинах марки „Tatra“ було вивезено в Радянський Союз. Решту (понад десять тон), було вивезено туди в 1958 та 1983 роках (МУШИНКА. Музей визвольної боротьби України і доля його фондів, с. 103–105). У ДЦА в Празі залишився приблизно два центнери матеріалів МВБУ, з яких у 1972 р. було створено фонд „Український музей“ – 14 м. (МАХАТКОВА, Раїса (упор.). Український музей в Празі (1659) 1925–1948. Опис фонду. Київ–Прага, 1996). У Клементинумі нещодавно було виявлено кілька коробок матеріалів МВБУ. З них у Слов'янській бібліотеці було створено спеціальний фонд „Український музей“, який охоплює 2191 одиницю збереження у 23 папках (*Ukrajinské muzeum : archivní materiály Slovanské knihovny v Praze. Zpracovali Naděžda Matčjková a Milan Skála*, гр.). Дальші матеріали МВБУ (в яких є і фонд Д. Антоновича) нещодавно О. Пеленська виявила у філії Німбурського музею в Лисій-над-Лабою (усна інформація О. Пеленської).

дістав назву Музей-архів ім. Дмитра Антоновича і став одним з кращих архівів української еміграції.⁴²

Офіцери „Смершу“ відвідали в лікарні Д. Антоновича, однак побачивши безнадійний стан його здоров'я, залишили його в спокої. Дружина Катерина взяла хворого чоловіка з лікарні, спочатку на квартиру зятя Ярослава Рудницького, згодом на іншу квартиру в Празі-Карліні, де він помер 12 жовтня 1945 року.

На його похороні в новому крематорію в Празі на Виноградах були лише його найближчі друзі та дружина. Невільно було навіть промову виголосити та виконати передсмертне бажання покійного: заспівати три його улюблені українські пісні.⁴³ Серед вінків був найбільший з друкованим написом на стрічці: „Директорові Д. В. Антоновичеві від Українського Музею в Празі“.⁴⁴ Урну з прахом покійного згодом було перевезено в колумбарій на цвинтарі міста Подебради, де вже вічним сном спочивали його друзі – професори Української господарської академії.⁴⁵

Учень, співробітник та довгорічний заступник Д. Антоновича С. Наріжний так описує останні дні життя свого улюбленого професора: „І в санаторії, і на обох квартирах я кілька разів відвідував проф. Д. Антоновича, говорив з ним про різні речі і про Музей. До останніх днів свого життя він зберіг інтерес до Музею й свою вірність для музейної праці. Навіть тяжко хворий, прикутий німечю до кімнати й ліжка, він не переставав дбати про принагідне збирання матеріалів для музейних колекцій. Для цього він мав у своїй кімнаті окремих ящик, до якого ті матеріали й складав. Були між ними і деякі цінні друки до Шевченкіани.“⁴⁶

З думкою про Музей відійшов з життя визначний вчений, політик та громадський діяч, який Музееві визвольної боротьби України віддав двадцять років надзвичайно інтенсивної і плідної праці.

На щастя, виплекане ним дитя не пропало. Фонди МВБ збереглися. Переважна більшість з них знаходиться в Україні. Правда, потрапи-

⁴² МІЯКОВСЬКИЙ, В., ЛОШИНА, О., ІВАНІВСЬКА, Т. *Музей архів ім. Дмитра Антоновича (1945–1965)*. Нью-Йорк, 1967.

⁴³ Керівник Українського хору в Празі Платоніда Росиневич-Щуровська текст цих пісень з нотами поклала в його домовину. (НАРІЖНИЙ. Професор Д. В. Антонович, с. 277–278).

⁴⁴ НАРІЖНИЙ. Професор Д. В. Антонович, с. 277.

⁴⁵ В 2005 р. туди із Канади було перевезено й поховано урну з прахом сина Д. Антоновича Марка.

⁴⁶ НАРІЖНИЙ, Симон. *Як рятували МВБУ*, с. 39–40.

ли вони туди не так, як уявляв собі Д. Антонович, та все ж таки служити і будуть служити самостійній, вільній, незалежній і суверенній Українській державі, державі за яку ціле життя боровся Д. Антонович. А це – головне.

Resumé

Dmytro Antonovych a Muzeum osvobozeneckého boje Ukrajiny v Praze

Uměnovědec Dmytro Antonovych byl spoluzakladatelem Ukrajinské svobodné univerzity ve Vídni, která r. 1921 přesídlila do Prahy. Z Antonovychovy iniciativy bylo v Praze roku 1925 založeno Muzeum osvobozeneckého boje Ukrajiny, v jehož čele celých 20 let (1925–1945) stál. D. Antonovych zde shromáždil obrovský dokumentační materiál (přes milion jednotek, vahou téměř 40 tun). Kvůli zachování nezávislosti muzea nepřijal po celou dobu jeho existence od žádné instituce finanční příspěvek. Muzeum existovalo výlučně z věcných darů a finančních prostředků ukrajinské emigrace z celého světa. V r. 1938 byl z těchto prostředků v Praze zakoupen dvoupatrový dům (21 místností a 8 sklepů), kam byly převezeny materiály muzea z dočasných míst uskladnění. Řediteli se podařilo zachránit muzeum před likvidací po německé okupaci Československa a zintenzivnit jeho činnost v čase protektorátu. Americká bomba dne 14. 2. 1945 zničila budovu muzea, což uspíšilo smrt tehdy již vážně nemocného D. Antonovycha. Nezničené muzejní materiály se podařilo zachránit jeho zástupci S. Narižnému. Jejich podstatná část byla po r. 1948 tajně odvezena do Sovětského svazu, menší část zůstala v Praze – ve Státním ústředním archivu a Národní knihovně ČR. Dnes jsou tyto materiály odborně zpracovány a přístupny badatelům. Autor příspěvku jim věnoval tři knihy (vydané v Melbourne, Kyjevě a Praze) a několik vědeckých studií a populárních článků.

Dmytro Antonovych and the Museum of the Struggle for Liberation of Ukraine in Prague

The art historian Dmytro Antonovych was a co-founder of the Ukrainian Free University in Vienna that moved to Prague in 1921. In 1925, he initiated

foundation of the Museum of the Struggle for Liberation of Ukraine and led this institution for twenty years (1925–1945). The museum assembled enormous collection of over one million items weighting over 40 tons. In order to preserve the independent status of the museum, Antonovych never accepted any institutional donation. The museum was founded and run exclusively with the money donated by Ukrainian emigrants from all over the world. In 1938, in order to find a permanent location for the collection, a two-story house (21 rooms and 8 cellars) was purchased in Prague and paid for from these contributions. Antonovych managed to prevent destruction of the museum after the Nazi occupation of Czechoslovakia and even intensified its activity during the Protectorate. On February 14, 1945, a US bomb destroyed the building and that contributed to the premature death of the director. The collection was rescued by his successor S. Narizhnyi. A larger part of the collection was after 1948 secretly sent to the Soviet Union; a smaller section remained in Prague in the State Central Archives and in the National Library of the Czech Republic. Today, these materials are properly processed and accessible to researchers. The author of this paper wrote three books about this collection (published in Melbourne, Kyiv and Prague) and several scholarly and popular articles.

FOND UKRAJINSKÁ HOSPODÁŘSKÁ AKADEMIE
A OSOBNÍ FOND PROF. DMYTRA ANTONOVYČE
V PODĚBRADECH VE STÁTNÍM OKRESNÍM ARCHIVU
NYMBURK SE SÍDLEM V LYSÉ NAD LABEM

Bohumil TUZAR

Stručně k historii UHA

Po známých událostech v závěru první světové války a bolševické revoluce v Rusku zůstaly nadále nenaplněné touhy ukrajinského lidu o vytvoření déletrvajícího samostatného demokratického státu. V tu dobu postupně odešla do emigrace velká vlna ukrajinských obyvatel, zejména pak inteligence. Pomocnou ruku ukrajinským exulantům podala mj. i vláda nedávno nově utvořeného československého státu. Značná část mladých emigrantů toužila rozšířit své vzdělání a později nalézt uplatnění ve společnosti s využitím mateřského jazyka – ukrajinštiny, což české univerzity a vysoké školy v tu dobu nedokázaly svou kapacitou plně uspokojit.

Úsilí ukrajinských předáků žijících v ČSR o zřízení vysoké školy s vyučující řečí ukrajinštinou bylo korunováno úspěchem v dubnu 1922, kdy byla ustavena Ukrajinská hospodářská akademie (dále jen UHA) se sídlem v Poděbradech.

Tehdejší československý stát činnost UHA v prvních letech její existence velmi významně finančně podporoval, po roce 1928 však tok financí na činnost akademie slábl, což nakonec vedlo v roce 1935 k její likvidaci. Ještě před zánikem UHA se její činnost transformovala do nové instituce. V roce 1932 vznikl Ukrajinský technicko-hospodářský institut (dále jen UTHI), který pracoval zejména formou dálkového korespondenčního způsobu studia.

Ukrajinská hospodářská akademie měla statut soukromé vysoké školy, jejím úkolem bylo připravovat posluchače především k samostatné hospodářské a technické práci ve všech odvětvích agronomie, lesnictví, technologie, měřičtví, hydrotechniky, ekonomiky, statistiky a družstevnictví. Posluchačem akademie se mohli stát kromě občanů Ukrajiny i příslušníci jiných zemí. Přednost měly osoby žijící v emigraci.

UHA měla tři fakulty – fakultu agronomicko-lesní s odbory agronomickým a lesním, fakultu inženýrskou s odbory chemické technologie, mecha-

nické technologie, hydrotechnickým a zeměměřičským odborem a fakultu ekonomicko-družstevní s odbory ekonomickým, družstevním a statistickým.

Fakulty dále zřizovaly specializované stolice (katedry). Vznik a činnost akademie byla velice významným příspěvkem tehdejší Československé republiky pro povznesení ducha vzdělanosti Ukrajinců žijících v emigraci. Zájem o studium na UHA kulminoval ve školním roce 1926–1927, kdy bylo zapsáno 613 osob, především ukrajinské národnosti.

Historie fondu UHA (UTHI) ve Státním okresním archivu Nymburk se sídlem v Lysé nad Labem

O činnosti a existenci Ukrajinské hospodářské akademie v Poděbradech (UHA), později Ukrajinského technicko-hospodářského institutu (UTHI), v meziválečném období měl povědomost a dosud má z mladší laické, ale i odborné generace jen málokdo. Dochované písemnosti UHA do přelomového roku 1989 spatřilo a studovalo v Státním oblastním archivu – Státním okresním archivu Nymburk (dále jen SOKA Nymburk) jen minimum badatelů.

Větší předběžný odborný průzkum fondu UHA Poděbrady v minulosti prováděla (v roce 1958) jen Filologická fakulta Karlovy univerzity (Vladimír Barnet), v následujícím roce (1959) pak pracovníci katedry dějin SSSR a KSSS Filozoficko-historické fakulty Karlovy univerzity v Praze.

Ve druhé polovině osmdesátých let 20. století byl fond UHA pracovníky SOKA Nymburk předběžně a částečně zpracován pro badatelské využití (celkem 15,73 bm archiválií). Výsledkem tohoto nelehkého úsilí bylo vyhotovení seznamu – prozatímního inventáře.

Bližší osudy fondu UHA a okolnosti jeho převzetí do Státního okresního archivu Nymburk lze po tolika letech jen s obtížemi podrobně vysledovat. Písemné doklady a údaje o převzetí archiválií UHA jsou dochovány jen zlomkovitě a torzovitě.

Podle neověřených zpráv záhy po osvobození Poděbrad sovětskou armádou v roce 1945 sovětský osvětový důstojník prošel a roztřídil dochované písemnosti UHA–UTHI. Na jeho přímý pokyn byly jím vybrané knihy a další písemnosti odvezeny neznámo kam. Exponáty odborného hospodářského charakteru, herbáře, obrazy aj., byly údajně předány k potřebám výuky na Vyšší hospodářské škole v Poděbradech a pouze zbytek písemností UHA byl předán do archivu tehdejšího Městského muzea v Poděbradech.

V roce 1953 byl založen Okresní archiv Poděbrady, který měl své sídlo a depozitáře v místnostech zdejšího děkanského úřadu. Do zcela nevhodných

prostor byly postupně soustředovány písemnosti škol, spolků, podniků a organizací tehdejšího poděbradského okresu. Písemnosti archivního charakteru, a tedy i UHA, uložené do té doby v poděbradském muzeu se staly součástí fondů nově vytvořeného Okresního archivu Poděbrady. Odluka archiválií však nebyla provedena zcela důsledně, neboť ještě do dnešní doby se v Polabském muzeu nachází asi 0,30 bm archiválií UHA.

Státní ústřední archiv Praha v roce 1986 delimitoval do SOkA Nymburk 18 účetních knih fondu UHA Poděbrady.

Část fondu UHA byla také uložena ve Státním oblastním archivu Praha, kam bylo v roce 1979 převedeno 12 kartonů ze Státního ústředního archivu v Praze, původně začleněných ve fondu Ministerstva zahraničních věcí – III. oddělení – ruská pomocná akce. Uvedené archiválie UHA byly v roce 2007 delimitovány a přivtěleny ke kmenovému fondu UHA Poděbrady uloženému v SOkA Nymburk se sídlem v Lysé nad Labem.

Stručně k obsahu fondu

Mezi nejvýznamnější a páteční archiválie fondu UHA z odborného hlediska zejména patří stanovy UHA, dále protokoly ze zasedání senátu UHA (1922–1935), protokoly ze zasedání senátu UTHI (1936–1937), protokoly profesorské rady (1922–1932), osobní spisy profesorského a lektorského sboru (1922–1944), dále pak evidence ukrajinských studentů žijících v Poděbradech (1922–1924), rozsáhlá fotografická dokumentace ze života a práce studentů a profesorského sboru UHA, diplomové a disertační práce studentů UHA, jakož i archiválie dokumentující ukrajinskou kulturní a spolkovou činnost v Poděbradech.

Fond UHA Poděbrady obsahuje kromě jiného ojedinělou, byť ne zcela úplnou, sbírku novin a časopisů (cca 120 titulů) vydávaných ukrajinskou emigrací v Poděbradech či na jiných místech tehdejší ČSR, ale i jinde ve světě.¹ Svým způsobem unikátní jsou dochované učebnice – skripta pro potřeby výuky studentů UHA a UTHI vydávaná vlastním nakladatelstvím univerzity přímo v Poděbradech.

¹ Jsou mezi nimi zastoupeny tituly jako např. *Belaruskaja škola, Bjuleten' Tovarystva Prychyl'nykiv UHA, Bjuleten' Tovarystva absolventiv UHA, Veselka, Podebradka, Probojem* a mnoho dalších.

Dmytro Antonovyč (1877–1945)

Dmytro Antonovyč byl po roce 1917 jedním z představitelů ukrajinské Centrální rady. Pracoval též v diplomatických službách jako prezident diplomatické mise Republiky Ukrajina v Itálii. Stal se jedním ze zakladatelů Ukrajinské svobodné univerzity ve Vídni. Po jejím přesídlení z Vídne do Prahy působil trvale od roku 1921 v Praze,² v letech 1928–1930 jako profesor dějin umění na Ukrajinské volné univerzitě. V letech 1937–1938 zastával funkci rektora Ukrajinské volné univerzity.³

Dmytro Antonovyč patřil ke skupině ukrajinských vědců a veřejných činitelů, která se významně zasloužila o vznik Muzea osvobozenického boje Ukrajiny v Praze. Ukrajinské muzeum⁴ patřilo k nejvýznamnějším vědeckým a kulturně-vzdělávacím institucím, které působily v meziválečném Československu. Po celou dobu činnosti muzea byl profesor Antonovyč jeho ředitelem. Věnoval mu také 342 složek materiálů diplomatických misí a korespondenci. V roce 1923 se stal spoluzakladatelem Ukrajinské historicko-filologické společnosti v Praze a v letech 1923–1945 byl jejím předsedou. Současně v letech 1923–1945 působil jako ředitel Ukrajinského studia výtvarných umění. Publikoval práce o ukrajinském umění a divadle.

Osobní fond profesora Dmytra Antonovyče, dnes uložený v SOKA Nymburk, se svým rozsahem neřadí mezi rozsáhlé fondy – jde pouze o tři archivní krabice.⁵ Je to vlastně rodinný archiv, neboť jsou v něm zastoupeny nahodile dochované archiválie rodinných příslušníků, zejména pak manželky Dmytra Antonovyče Kateryny (1884–1975). V letech 1922–1949 žila v Praze⁶ a zřejmě po přechodnou dobu pobývala se svou rodinou také v Poděbradech.⁷ Kateryna Antonovyčová je známá mezi odbornou i širokou veřejností jako významná ukrajinská malířka a ilustrátorka.⁸

² Rodina Dmytra Antonovyče po řadu let žila mj. na adrese: Praha XIV – Nusle, Spytihněvova 245 (nároží s ulicí Jaromírovou).

³ Ukrajinská svobodná univerzita měla kanceláře na adrese: Praha II, Štěpánská 47, Ve Smečkách 27, posluchárny pak v Praze I v Karolinu a Klementinu. Společnost přátel Ukrajinské svobodné univerzity sídlila na adrese: Praha II, Ve Smečkách 27.

⁴ Praha XIV Nusle, Gutenštejnská 6, později Praha-Žižkov, Karlova 14.

⁵ Osobní fond D. A. předběžně utřídila a uspořádala v roce 2006 Oksana Pelenska, za což jí patří naše vřelé poděkování.

⁶ Poslední zachycená pražská adresa: Praha-Karlín, Poděbradská 3.

⁷ Na adrese: Poděbrady, Koutecká 12, u p. Lapické.

⁸ Na podzim roku 1998 byla v pražském Klementinu objevena rozsáhlá sbírka ukrajinské grafiky. Mezi nalezenými pracemi jsou díla známých umělců, mimo jiné i Kateryny Antonovyčové

Významným faktem je, že nejen ve vlastním osobním fondu Dmytra Antonovyče, ale i ve fondu UHA je zastoupena malířská a grafická tvorba Kateryny Antonovyčové. Jsou to především portrétní olejomalby a kresby profesorů, docentů UHA Poděbrady, ale i dalších významných osob ukrajinské národnosti.⁹

Kromě malířské tvorby Kateryny Antonovyčové se ve fondu Dmytra Antonovyče dochovaly např. rodinné osobní doklady, účty a rodinná korespondence i pohlednice vydané Ukrajinským muzeem a ukrajinskými nakladatelstvími v Praze a ve Vídni.

V tomto fondu jsou i další práce a pojednání literárního charakteru, jejichž autory jsou známé ukrajinské osobnosti.¹⁰

Fond dále obsahuje písemnosti dcery Maryny¹¹ a synů Marka¹² a Mychajla.¹³

nebo Serhije Mako. Životní i tvůrčí osud většiny těchto umělců je spjat s činností Ukrajinského studia výtvarných umění v Praze neboli Ukrajinskou akademií, jak byla tato škola současně nazývána. Počátečním impulzem ke vzniku Ukrajinského studia bylo založení Kroužku výtvarných umění roku 1922 v Praze. Rok nato se Kroužek zformoval do Ukrajinské společnosti výtvarných umění, díky této společnosti bylo založeno Ukrajinské studio. Jedním z iniciátorů založení studia a prvním ředitelem byl právě manžel Kateryny Antonovyčové, Dmytro Antonovyč. Profesory Ukrajinského studia výtvarných umění byli významní ukrajínští umělci, např. Robert Lisovskij a Serhij Mako. Studio poskytovalo svým studentům systematické vzdělání v oblasti výtvarného i užitého umění a architektury. Absolventi získávali titul mistr umění (Magister Artis).

⁹ Portrétovaní byli Dmytro Antonovyč, Halja Bezpalko, Vasyl Bidnov, Ippolit Bočkovskij, Ivan Borkovskij, Jevhen Holicynskij, Mychajlo Sadovskij, Halyna Mazepe, Ivan Šovheniv, S. Skovorova aj. Předmětem mimořádného zájmu návštěvníků výstavy *Meziválečná ukrajinská emigrace v Poděbradech* (o výstavě podrobněji v textu níže) byl především dosud zcela neznámý portrét Ivana Borkovského, významného archeologa, který se zabýval nejvíce slovanským a raně středověkým obdobím v Čechách. Vyčlenil keramiku „pražského typu“ jako nejstarší projev kultury Slovanů na našem území. Prováděl archeologické výzkumy hlavně na Levém Hradci a na Pražském hradě. Fond Dmytra Antonovyče a UHA obsahuje ještě několik dalších portrétů osob, jejichž totožnost se nám dosud přes všechnu snahu nepodařilo zjistit. Některé obrazy nejsou signovány, ale dá se s největší pravděpodobností předpokládat, že je jejich autorkou také Kateryna Antonovyčová.

¹⁰ Jde např. o vzpomínku na prof. Vasyla Bidnova, vzpomínky na Ukrajinu, zejména pak na Kyjev a Charkov, drobné písemné památky na ukrajinskou herečku Teofilii Korolovyčovou (životopis, fotografie rodiny, dopis Mychajla Korolovyče), barevné reprodukcce ukrajinského malíře Jurije Wovka i část knihy Symona Narižného *Ukrajinská emigrace* (1941).

¹¹ Maryna Antonovyčová (1911–1997); dcera profesora Dmytra Antonovyče a Kateryny Antonovyčové. Ve fondu se nachází vysvědčení Maryny z Obecné školy ve Zbraslavi ze školního roku 1923–1924 a 1924–1925. Další vysvědčení je z roku 1926–1927, kdy zřejmě studovala soukromé Ukrajinské reálné gymnázium v Praze. Ve fondu se rovněž nacházejí dva indexy Maryny Antonovyčové z Ukrajinské svobodné univerzity z let 1929 a 1938–1939.

Domnívám se, že tyto písemné památky a tvorba rodiny Dmytra Antonovyče byly kdysi pravděpodobně součástí fondu UHA (UTHI), ale pro svoji jedinečnost byly archiváři vyčleněny a jsou nyní vedeny v SOKA Nymburk jako samostatný fond pod č. NAD 1061.

Jakým způsobem se dostaly do Poděbrad tyto dokumenty a malířská tvorba nelze nyní, po tolika letech od úmrtí původce,¹⁴ spolehlivě zjistit, neboť se příslušné doklady o převzetí písemné pozůstalosti do SOKA Nymburk, podobně jako u fondu UHA, nedochovaly. Z dochovaných archivních pramenů se nám dosud nepodařilo doložit, jakým způsobem byl prof. Dmytro Antonovyč v kontaktu a jak spolupracoval s UHA (UTHI) Poděbrady.

Je otázkou, zda nejsou u nás či jinde ve světě uloženy další písemné památky na tuto významnou rodinu, jejíž kořeny jsou na Ukrajině.

V celostátní databázi archivních fondů institucí ukrajinské provenience (kromě popisovaného fondu UHA uloženého v SOKA Nymburk) jsou dále evidovány Národní archiv Praha,¹⁵ Státní okresní archiv Kladno,¹⁶ Státní okresní archiv Praha-západ se sídlem v Praze¹⁷ a Polabské muzeum Poděbrady.¹⁸

Odborná i laická veřejnost měla možnost seznámit se s výběrem zajímavých archiválií UHA (UTHI) Poděbrady včetně archiválií osobního fondu Dmytra Antonovyče na první větší výstavě pořádanou SOKA Nymburk se sídlem v Lysé nad Labem pod názvem Meziválečná ukrajinská emigra-

¹² Marko Antonovyč (1916–2005), syn profesora Dmytra Antonovyče a malířky Kateryny Antonovyčové. Historik, politik, publicista. V roce 1937 byl zapsán na Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy. V osobním fondu rodiny Antonovyčových se nacházejí kolokvijní vysvědčení z let 1937–1940.

¹³ Mychajlo Antonovyč (1910–1954). V roce 1931 získal na Ukrajinské svobodné univerzitě v Praze doktorát. Působil v Německu a v letech 1936–1945 byl spolupracovníkem Ukrajinského vědeckého institutu v Berlíně. V letech 1943–1945 působil jako lektor na univerzitě ve Vratislavi. V roce 1945 byl zatčen sovětskými bezpečnostními orgány a deportován do sibiřského koncentračního tábora. Přesné datum jeho úmrtí není známo.

¹⁴ Urna s popelem Dmytra Antonovyče (včetně dalších ukrajinských emigrantů) je uložena v ukrajinském kolumbáriu na poděbradském hřbitově.

¹⁵ Ukrajinské muzeum, Praha, 1925–1948 (15 bm) /Ukrajinské muzeum – fotodokumentace, Praha, 1925–1948 (3,50 bm), Sběrka dokumentů k činnosti ruské a ukrajinské emigrace, 1898–1994 (0,12 bm)/.

¹⁶ Ukrajinská škola Velvary, 1917–1918 (0,05 bm).

¹⁷ Ukrajinská uprchlická škola Kunratice, 1917–1918 (0,10 bm).

¹⁸ Ukrajinská hospodářská akademie Poděbrady, 1926–1936 (0,30 bm).

ce v Poděbradech (za odborné spolupráce Bohdana Zilynského). Výstava se uskutečnila ve dnech 3.–21. dubna 2007. Vernisáže se zúčastnil i první náměstek ukrajinského velvyslance v České republice pan Vadym Tkačuk. Výstavu navštívilo celkem 106 osob.

Resumé

Фонд Українська Господарська Академія та особливий архів проф. Дмитро Антоновича в м. Подєбради у Державнім Регіональнім архіві у м. Нимбурк – філія в м. Лиса над Лабою

Реферат звернений до ролі й місця, яке займали українські емігрантські установи у міжвоєнній Чехословаччині. У 1922 р. у м. Подєбради була заснована Українська Господарська Академія, яку спочатку фінансово підтримував чехословацький Уряд. Пізніше Академія була реорганізована, на її основі в 1932 р. виник Український технічно-господарський інститут (УТГІ). Реферат подає огляд архіву, зміст матеріалів, місце збереження архівів обох установ.

Автор реферату описує сучасний стан особистого архіву проф. Д. Антоновича, в якому значне місце займають твори його дружини Катерини Антонович, а також родинні документи та пам'ятки. Наведений також короткий перелік архівних фондів закладів українського походження в загально-державній дата-базі Чеської Республіки.

Archival Collection of the Ukrainian Economic Academy and a Personal Collection of Prof. Dmytro Antonovych in the State District Archive of Nymburk

The paper describes the role of this Ukrainian exile institution in the interwar Czechoslovakia. In 1922 the Ukrainian Economic Academy was founded and initially generously supported by the Czechoslovak state. In 1932 it was transformed into the Ukrainian Technological and Economic Institute (UTEI). The paper describes preserved archival collections of the both institutions, their content and location.

The author also describes the current state of a personal collection of Dmytro Antonovych, which contains rich assortment of materials related to the work of his wife Kateryna Antonovych, and family papers and personal objects. The author also provides a brief survey of archival collections of Ukrainian institutions listed in the archival database of the Czech Republic.

ДОКУМЕНТИ ДЕРЖАВНОГО АРХІВУ ВІННИЦЬКОЇ ОБЛАСТІ ПРО В. Б. АНТОНОВИЧА (1834–1908)

Костянтин ЗАВАЛЬНЮК, Тетяна СТЕЦЬОК

Сучасний розвиток української історичної науки неможливо уявити без праць таких відомих вчених минулого, як М. С. Грушевський, Д. І. Багалій, М. В. Довнар-Запольський, О. І. Левицький, Н. В. Молчановський та ін. Спільною рисою, що об'єднувала творчість цих непересічних особистостей, було те, що всі вони вийшли з однієї історичної школи, яку започаткував видатний український історик, археолог, археограф, етнограф, фольклорист, професор, член-кореспондент Російської Академії Наук (з 1901 р.), голова історичного товариства Нестора-літописця (1881–1887, з 1896 р.), почесний член Подільського історико-археологічного товариства (з 1891 р.), наш земляк Володимир Боніфатійович Антонович.¹

Народився він у містечку Махнівка Бердичівського повіту Київської губернії (нині с. Комсомольське Козятинського району Вінницької області) у родині білоруського шляхтича, що походив з Віленщини.² Волею долі йому судилося пройти життєвий шлях, яким ішли майже усі юнаки його стану та походження. Про це згодом писав у спогадах сам В. Антонович, якому вдалося вийти за вузькі рамки свого оточення: „Судилося мені родитися шляхтичем на Україні. Дитиною були у мене всі звички паничів і довго я тримався всіх станових і національних неприхильностей людей, між якими виховався.

Коли ж прийшов час моєї самосвідомости, я розважно оцінив своє становище в Україні. Я упевнився, що ті, що живуть на Україні перед судом власного сумління мають лише дві дороги: або покохати нарід, посеред якого вони живуть, повернутися назад до своєї національності, якої колись відцуралися їх предки й своєю працею та любов'ю спокутувати лихо, яке заподіяли народу, або перебратися в іншу країну, щоби не належати до того табору, що пильнує зупинити розвиток народу.“³

¹ БАЖЕНОВ, Л. В. *Поділля в працях дослідників і краєзнавців XIX–XX ст.: Історіографія. Біобібліографія. Матеріали*. Кам'янець-Подільський, 1993, с. 114.

² КОРОТКИЙ, В. А. Антонович Володимир Боніфатійович. *Ін Енциклопедія Сучасної України*. Київ, 2001. Т. 1, с. 579–580.

³ Історичний календар, *Наш шлях*, 24. 3. 1920, с. 4.

Упродовж усього свого свідомого життя визначний вчений та громадський діяч намагався слідувати цьому внутрішньому духовному покликанню, свідченням чого є його творчий доробок. Зокрема, В. Антонович є автором понад 300 наукових праць, головним чином з історії України від найдавніших часів до XIX ст. Крім цього, він „у 1863–1902 рр. опублікував дев'ять томів Архива Юго-Западной России, в яких широко відображена в статтях і документах історія Поділля і Волині XIV–XVIII ст. Проводив в цьому краї археологічні дослідження (розкопав залишки давньо-руського Бакотського скельного монастиря на Дністрі біля Старої Ушиці (1890–1891 рр.), склав археологічну карту Волині). У багатьох книгах спеціально розглядав питання захоплення Поділля литовцями і поляками в XIV–XVI ст., про самоуправління м. Кам'янець-Подільського, становище селян в XVI–XVIII ст., народні повстання в XVIII ст. Скерував своїх учнів на вивчення даного регіону. Передавав чимало книг, археологічних матеріалів Кам'янець-Подільському Давньосховищу (історичному музею). Взяв участь в експедиції, яка під керівництвом П. Чубинського збирала в 1869–1870 рр. народознавчі та фольклорні матеріали в Київській, Подільській, Волинській, частково Полтавській, Мінській, Гродненській та Седлецькій губерніях. Разом з М. Драгомановим видав *Исторические песни малорусского народа* в 2 т. (К., 1874–1875)“.⁴

Про життя та діяльність визначного українського вченого розповідає ряд документів, які зберігаються у фондах Державного архіву Вінницької області. Попри те, що ці документи не завжди рівноцінні, все ж, вони дозволяють відкрити деякі нові подробиці біографії В. Б. Антоновича.

Один із найцінніших документів, що стосується родини Антоновичів, – це запис в актовій книзі Махновського повітового суду Київської губернії метрики про хрещення В. Б. Антоновича. Згаданий запис, який датується 12 січня 1837 р., дозволяє уточнити дату народження визначного українського історика, археолога та етнографа, оскільки навіть у такому академічному виданні, як *Большая Советская Энциклопедия*, вона подається невірно (18 лютого або ж 2 березня за н. ст. 1834 р.).⁵ У той же час в *Українській Радянській Енциклопедії* подається лише рік

⁴ ГАЛЬЧАК, С. Д. *Краєзнавці Вінниччини : біографії. Бібліографія*. Вінниця, 2005, с. 9.

⁵ Антонович Владимир Бонифатьевич. In *Большая Советская Энциклопедия*. Москва, 1970. Т. 2, с. 95.

народження вченого без зазначення повної дати.⁶ На щастя, виявлений документ, складений на основі метричного випису з книг Махнівського парафіяльного костюлу, дозволяє конкретизувати дату народження Володимира Антоновича, – 6 (18) січня 1834 р.

З огляду на важливість даного документу для сучасних дослідників, дозволимо собі його процитувати мовою оригіналу майже повністю (в самому тексті документ подається польською мовою з автентичним перекладом російською): „В Государстве Его Императорского Величества Николая I, Императора и Самодержца всея России, Государя нашего всемилостивейшего, лета Господня тысяча восемьсот тридцать четвертого месяца генваря седьмого дня в Махновском римско-католическом приходском костеле окрещено и миром помазано отроча трех имен Владимир-Станислав-Иосиф чрез Махновского настоятеля декана ксендза Феликса Саховского благородных Г. Г. Бонифатия – Генриха по Иване и Моники по Иполите из Горских Антоновичей законновенчанных супругов сын года и месяца тех же шестого числа пред вечером родившийся в Махновке. Восприемниками были помещик Владислав Курилович с Г. Людвиною помещика Ивана Казимирского супругою, ассисентами Оттон Бурчак-Абрамович с девицею Эвелиною Антоновичевою, – которую выпись из метрических книг Махновского римско-католического приходского костела од слова до слова выдаю и при приложении костельной печати собственноручным подписом утверждаю.

Дано в г. Махновке тысяча восемьсот тридцать пятого года месяца июля четырнадцатого дня. Викарий Махновского костела ксендз Карл Липинский.“⁷

На достовірність даної метричної виписки вказує і той факт, що 31 серпня 1835 р. вона після ретельної перевірки була офіційно затверджена у Могильовській духовній консисторії, і лише після цього 12 січня 1837 р. представлена до запису в актові книги Махновського повітового суду.⁸

Авторам цих рядків вдалося виявити також лист – клопотання професора Київського університету Володимира Антоновича до попечителя Київського навчального округу Володимира Володимировича Вельямі-

⁶ Антонович Володимир Боніфатійович. In *Українська Радянська Енциклопедія*. Київ, 1959. Т. 1, с. 258.

⁷ Заявленіс метрики о крещении Владимира Антоновича, Могилевскою консисторією посвидетельствованной – ДАВО, ф. Д-864, оп.1, спр. 4, арк. 42 зв.–43 зв.

⁸ *Ibidem*.

нова-Зернова. У листі, датованому 24 жовтня 1892 р., В. Антонович пише: „Состоящий на моем попечении мой двоюродный внук Владимир Волков выдержал испытание в пятый класс Винницкого реального училища, но так как Волков перерос возраст, установленный для пятого класса, то совет училища, заявляя с своей стороны согласие на принятие его в число воспитанников, может это сделать не иначе, как с разрешения Вашего Превосходительства; потому честь имею обратиться к Вашему Превосходительству с покорнейшей просьбою не отказать в Вашем разрешении на прием Волкова в 5-й класс Винницкого реального училища, от чего зависит возможность доставить ему дальнейшее образование.“⁹

Із резолюції на заяві чітко видно, що клопотання було вирішене позитивним чином і двоюрідний онук професора В. Антоновича зміг продовжити своє навчання у Вінницькому реальному училищі (на жаль, простежити подальшу долю Володимира Волкова авторам цього дослідження поки що не вдалося).

Безперечно, що значний інтерес для дослідників складають і твори самого В. Антоновича, які містяться у різних періодичних виданнях. Одним з таких творів є історичне дослідження Грановщина (Епізод из истории Брацлавской Украины), надруковане у №1–3 журналу *Киевская старина* за 1888 рік. Дане дослідження охоплює історію Гранівської волості тогочасного Гайсинського повіту Подільської губернії починаючи з XV ст. і закінчуючи 1860 роком. Чимале місце на сторінках цього твору відведено показу ролі, яку відігравав в історії краю магнатській рід Сенявських (Синявських). Останній виник у XV ст., відокремившись як самостійна гілка від великопольського роду Грановських (від них походить і нова назва центру усієї волості). Наступники Грановських, Сенявські, шляхом судових процесів та надання населенню різних пільг і привілеїв домоглися розширення земельних володінь та піднесення господарства краю. Так, у 30-х рр. XVII ст., окрім Старого Гранова, зустрічаємо три нові міські поселення: Новий Гранів, Левухи (Леухи) і Городок, у кожному з яких була своя невеличка дерев'яна фортеця. Крім цього, мастки Сенявських проводили жваву торгівлю медом, воском, вовною, салом, шкірами та горілкою на ринках Польщі та Пруссії.

⁹ Прошение профессора Владимира Антоновича господину попечителю Киевского учебного округа Владимиру Владимировичу Вельяминову-Зернову – Державний архів Вінницької області (далі-ДАВО), ф. Д–15, оп. 1, спр. 117, арк. 22.

Значне місце в дослідженні В. Антоновича відведено і змалюванню подій національно-визвольної війни українського народу під проводом Б. Хмельницького, а також періоду Гайдамаччини (зокрема згадується зайняття гайдамаками Гранова у 1738 та 1768 рр.). Завершується дослідження Гранівщини 1860-м роком, коли було ліквідовано інститут військових поселень і в житті краю настала нова історична епоха.¹⁰

Варто також відзначити, що в боях з більшовиками на Поділлі загинув сотник Армії УНР, колишній начальник штабу губерніяльної комендатури Харківщини Василь Миколайович Антонович, троюрідний племінник В. Б. Антоновича. Некролог про його загибель було надруковано 4 вересня 1919 р. у просвітянській газеті *Шлях*, що виходила у Вінниці.¹¹

Таким чином, наявні в Держархіві Вінницької області документи дозволяють збагатити біографію видатного вченого новими фактами та подробицями, розширивши тим самим джерельну базу для наступних досліджень.

Resumé

Dokumenty Státního archivu Vinnycké oblasti týkající se V. B. Antonovyče (1834–1908)

Příspěvek představuje probádané prameny z fondů Státního archivu Vinnycké oblasti, týkající se života a tvůrčí činnosti významného ukrajinského historika Volodymyra Bonifatijovyče Antonovyče a jeho rodiny. Značnou pozornost badatelů poutá zápis v matriční knize machnovského okresního soudu Kyjevské gubernie o křtu V. B. Antonovyče, což umožňuje upřesnit datum vědcova narození – 6. (18.) ledna 1834.

Ve fondech Státního archivu Vinnycké oblasti se nacházejí i doklady o studiu Volodymyra Volkova, Antonovyčova příbuzného, na vinnyckém reálném učilišti a s tím související Antonovyčova písemná žádost adresovaná školskému kurátorovi kyjevského okruhu V. Veljaminovi-Zernovovi.

¹⁰ АНТОНОВИЧ, В. Грановщина (Эпизод из истории Брацлавской Украины). In *Киевская старина*, 1888, № 1–3, с. 75–93.

¹¹ Некролог: сонник В. М. Антонович, *Шлях*, 4. 9.1919, с. 2.

Tvůrčí dědictví V. B. Antonovyče je představeno historickou studií Hranovščyna (1888), otištěnou v časopise *Kijevskaja starina*, jakož i řadou dalších prací.

Ve fondech Státního archivu Vinnycké oblasti se nacházejí četné zprávy také o dalších členech Antonovyčovy rodiny, například nekrolog Vasyla Antonovyče ve vinnyckých novinách *Šljach* (1919).

Doklady umístěné ve Státním archivu Vinnycké oblasti obohacují biografii významného ukrajinského vědce o nová fakta a rozšiřují tak pramennou základnu pro další bádání.

Documents in the State Archive of Vinnycia Region Concerning V. B. Antonovych (1834–1908)

The contribution deals with already researched sources housed in the State Archive of Vinnycia Region concerning the life and work of Volodymyr Bonifatijovych Antonovych and his family. Considerable attention is paid to the record in the Birth Register of the Makhna District Court of Kyiv Gubernia of the baptism of V. B. Antonovych, which permits to accurately establish his birth date – 6 (18) January 1834. The collection of State Archive of Vinnycia Region contains other relevant documents, for example about Volodymyr Volkov, a relative of Antonovych, student at the Vinnycia secondary school and a related Antonovych's request addressed to the school administrator of Kyiv Region V. Veljamin-Zernov. In the Archive is also a cultural legacy of V. B. Antonovych, a historical study Hranovshchyna (1888) published in a journal *Kievskaja starina*, as well as several other works. There are other numerous items concerning other members of Antonovych family. For example, there is an obituary of Vasyl Antonovych published in Vinnycia newspaper *Shljach* (1919). The documents contained in the State Archive of Vinnycia Region enrich a biography of a renowned Ukrainian scholar and enlarge sources for further research.

Микола ЧАБАН

Дмитро Антонович, чий ювілей ми нині відзначаємо, – син видатного українського історика, професора Київського університету Володимира Антоновича – вихователя цілої плеяди нових українських істориків. Хотілося б у зв'язку з цим процитувати слова Ореста Павлива з його рецензії на видану 1967 року у Канаді книжку Володимира Міяковського *Дмитро Антонович*:

„Маючи можливість з молодих літ виростати в атмосфері пізнання і наукового зглиблення таємниць історичного буття свого народу і виховуючись на традиціях глибокої любові і пошани до багатих пам'яток української національної культури, Дмитро Антонович поєднав у своїй творчій особистості дві головні риси: любов і глибоке, прямо інтуїтивне розуміння таємниць українського мистецтва та успадкований по батькові талант історика-аналітика. Ця щаслива синтеза дозволила Дмитру Володимировичеві стати одним із найглибших у наш час мистецтвознавців та вдумливим дослідником історичного розвитку українського мистецтва“.¹

Імена видатних діячів української культури і науки – Володимира Антоновича, його дружини Катерини Антонович і Тадея Рильського пов'язані з Кримом. Восени 1901 – взимку 1902 років хворий на сухоти Т. Рильський лікувався в Алупці, де разом зі своїм ідейним побратимом В. Антоновичем наймав дачу. Останній приїздив до Криму і наступного 1903 року. У цьому повідомленні нами використано архівні листи Антоновича і Рильського з Криму, які знайомлять з маловідомою сторінкою життя цих діячів.

Володимир Антонович, як і Тадей Рильський, замолоду належав до так званого гуртка київських хлопоманів – учасників націонал-демократичного руху, які виступали за національно-культурне відродження. В їхні молоді роки в Київському університеті польська студентська кор-

¹ ПАВЛІВ, Орест. Рес. на вид.: Володимир Міяковський. *Дмитро Антонович*. Видання УВАН. Вінніпег, 1967, с. 47; Естафета. Збірник АДУК. Нью-Йорк–Торонто, 1974, с. 284–285.

порація мала чотири відділи, серед них і „українська гміна“, яка мала, звісно, не національний, а лише територіальний характер.

„До цієї гміни,“ писав Дмитро Дорошенко, „належали Вол. Антонович, Тадій Рильський, Борис Познанський та ще кілька студентів, в душі яких вже пробуджувалось українське національне почуття. Під впливом Антоновича вони визнали, що їх місце – не серед польської шляхти, а серед українського народу, працею якого вони всі виховувалися і стали членами панської привілейованої верстви. Саме тоді поляки готовилися до повстання проти Росії, і польські студенти збирались іти в повстанці. Антонович і його товариші вирішили, що тому, що це повстання має метою відбудувати історичну Польщу з її пануванням над українським народом, вони не можуть узяти в ньому участь. Після гарячих спорів Антонович вийшов з польської корпорації і з ним п'ятнадцять його товаришів... Вони заклали окрему „Українську громаду“. Поляки окричали їх усіх, зрадниками, перевертнями; вони мусили зірвати з цілим своїм польським оточенням, зі своєю ріднею. Антонович тоді видрукував на сторінках петербурзької *Основи* свою славнозвісну Сповідь, у якій доводив, що він і його однодумці не зробили нічого неморального, нечесного, коли з табору панів-гнобителів і визискувачів перейшли на бік пригнобленого українського народу та хочуть з'єднати свою долю з його долею. Люди, що пішли з Антоновичем,“ підкреслив Дмитро Дорошенко, „це були виємково талановиті люди, які згодом дуже прислужилися українській справі. До гурту Антоновича прилучилося кілька студентів з Лівобережної України (П. Житецький, Т. Панченко та ін.), і так повсталася слава в діях нашого національного руху, *Стара Київська Громада*“.²

Ці вихідці з Правобережної України влітку 1859 року, під час студентських канікул, переодягнувшись у селянський одяг, вирушали з Києва „у народ“. До хлопоманів належали Володимир Антонович, один з братів Василевських, Владислав Винарський, Тадей Рильський та Онуфрій Хайновський. Прямуючи до Одеси, ці польські етнічним походженням студенти пройшли землями Київської, Катеринославської та Херсонської губерній. Вони побували й на місцях колишньої Січі, в Капулівці, де похований отаман Іван Сірко. 1860 року до літніх мандрів Україною присєднався студент Борис Познанський.

² ДОРОШЕНКО, Дмитро. *Мої спомини про давнє минуле (1901–1914 роки)*. Вінніпег, 1949, с. 110–111.

Володимир Антоновичу судилося стати одним з організаторів та головою київської Громади. Його палко підтримувала в цьому й перша дружина Варвара, котра була також активною громадською діячкою, членом Старої Громади. Вагомим став його внесок у розвиток української історичної науки. З 1863-го протягом сімнадцяти років він був головним редактором Тимчасової комісії для розгляду давніх актів у Києві. 1878 року Антонович став професором історії Київського університету. У 1881-му очолив історичне товариство Нестора-літописця при Київському університеті.

Володимир Антонович створив цілу школу істориків. Його учнями були такі відомі вчені як Дмитро Багалій, Михайло Грушевський, Митрофан Довнар-Запольський та інші. Майже півстоліття Володимир Антонович стояв на чолі українського громадсько-політичного життя, мав незаперечний авторитет в українському суспільстві, підтримував тісні зв'язки великої України з Галичиною, ініціював переїзд свого учня Михайла Грушевського до Львова і створення там українського наукового центру. 1890 року професора Антоновича обрано членом Таврійської ученої архівної комісії з осідком у Сімферополі (Крим).

Спадкове захворювання (сухоти) змусило друга Антоновича Тадея Рильського дві зими перед смертю провести в Криму. Спершу це був Гурзуф, а потім – Алупка. Ми можемо простежити цей період у житті Тадея Рильського завдяки листуванню з його другом, етнографом Борисом Познанським (1841–1906). Два слова про нього. Народився Познанський на Слобідській Україні – у місті Стародуб, нині Брянської області Російської Федерації. Борис Станіславович жив у Київській, Катеринославській, Воронежській губерніях, на Північному Кавказі, і скрізь провадив етнографічні дослідження серед українців. Основною його працею вважається розвідка *Одяг малоросів* (1905). У той час Б. Познанський жив у місті Острогоську на сучасній Вороніжчині (колись Острогоськ був полковим містом Слобідської України).

Борис Познанський пише Тадею Рильському 19 грудня 1900 року з Острогоська – у теплий кримський Гурзуф:

„Ох і рад би я повівати, так глибокії яри...

Ох, і рад би я прибувати, так далекії краї...

Оце тільки недавно отримавем (отримав – М.Ч.) листа од Миколи і з нього дознав, що Ти, друже, зимуєш у вірії, себто у Криму на Гурзуфі. Тим то, одкинувши моє незадоволення на Твою неоповідь на мої аж два листи, я пишу до Тебе“. Познанський розповів з яким трудом, че-

рез редакцію *Киевской старины* розшукав кримську адресу Рильського і продовжує:

„Сумний лист Миколи. Пише він про смерть О. Я. Кон(иського), про подорож Володареву (В. Антоновича – М. Ч.) аж у Сіцилію у Катанію, а теж і про те, що дарма і добиватися переписки з редакцією К(иевской) Ст(арины). Все там нове і не наше. Ніяк не одіб'ємося з-під педагогичеської ферули (лінійки — М. Ч.) діячів ‚К. Ст‘ (*Киевской старины* – М. Ч.). Ех. Бракує їм благовоспитанности. Титулярные советники... Твій приятель (Б. Познанський).“³

У відповідь під самий Новий рік, 31 грудня 1900 року, з Гурзуфа летить лист-відповідь Познанському від Т. Рильського:

„Ти на мене сердився, друже, а я про те й не знав, та я, бач, опріч записочки про те, що ти не заїдеш в Романівку, ніяких інших листів од тебе не получав.(...) Тебе вже оповістили про смерть Кониського. Дивне диво – я взнав про неї з дуже і дуже пристойного некрологу, поміщеного в ‚Кієвлянині‘.“ (За спогадами Василя Біднова, у день смерті письменника „гурток прихильників О. Кониського ухвалив якомога більше написати некрологів і розіслати для опублікування в різних газетах“⁴ – М. Ч.) (...)

Про здоров'я Антоновича, якщо ти не маєш яких новіших вісток – процитую з його листу, отриманого тут неділі зо дві тому назад. „З великим трудом я добрався на місце (Катанія – Сіцилія) – по дорозі в Римі мав щось ніби початок удара, рот і око перекошило, руки і язик не хотіли функціонувати. Але приязний тутешній доктор якось заговорив біду... Вже пройшло 3 неділі і лихо не вертається... Я ніби поволі поправляюсь, та не дуже.

Моє здоров'я с'як-так, не так то добре, не так дуже і зле. Розумію всю силу твого домашнього горя (...). Дочці і синові мій привіт. Т. Рильський.“⁵

Борис Познанський листувався не лише з Тадеєм Рильським, але й з Володимиром Антоновичем – усіх їх єднала давня, з молодих літ дружба. Професор Київського університету Володимир Антонович у той час теж мав уже підірване здоров'я і виїхав тієї зими для лікування до Італії.

³ Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України (Київ). Шифр № 23/40.

⁴ БІДНОВ, В. Забутий діяч (Памяти О. Кониського). *Ін Літературно-науковий вістник*. 1925, № 7–8, с. 297–298.

⁵ Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка (Київ). Шифр № 23/578.

Про свою хворобу він згадав 9/22 жовтня 1900 року у листі до другої дружини Федора Вовка Олександри Реммельмаєр: „Щодо мене, то я дуже серйозно хворий: це артеріосклероза, ускладнена вадою серця і цілим рядом інших хворобливих симптомів. Лікарі мене посилають провести зиму в Італії; я правдоподібно виїду через два тижні і коли встановлю постійне місце проживання, пришлю Вам мою адресу“.⁶

19 січня (1 лютого) 1901 року Володимир Антонович писав Борисові Познанському з Катанії (Італія):

„... я живу в стороні дуже гарній; за час мого тут життя я не тільки не бачив ані морозу, ані снігу (декабрь і январь), але температура постійно стоїть може +8 – +13 тепла в тіні – цвіти цвітуть, померанці зріють на сонці etc. Здоров'є моє поправляється дуже поволі – єсть надія, що піде краще, як потепліє, а поки що і те добре, що не іде на гірше. З поглядом твоїм на редакцію згоджуюсь – та хіба можна ждати свободної приятельської постанови питання від людей, котрі 3 або 4 покоління купались в канцелярських каламарях (...).

Бажаючи тобі всього кращого, цілую тебе щиро твій В. Антонович.“⁷

12 (25) березня 1901 року Володимир Антонович сповіщає Познанського з Італії:

„Дорогий Борис!

На сей раз я дуже спізнився з листом не по своїй вині – я переживав тутешню зиму (з кінця нашого января до кінця февраля). Правда, холоду не було – але дощі по цілим дням, вітри – вогко і мерзко, хоть термометр не показував менше +8. Разом з погодою пропала і моя поправка: явились різні (нрзб.) тенденції: розстройство пищеваренія, кашель, боль в суставах і накінець заболіли очі, при тім загальна слабость не давала мені іноді встати з кресла. Ось друга неділя як погода поправляється, а разом і поправляються мої сили, так що можу вже і взятися за кореспонденцію.“⁸

Минає кілька місяців, і у Антоновича і Рильського визріває план разом виїхати на лікування до Криму. Про це свідчить лист В. Антоновича з Києва до Бориса Познанського, датований 17 жовтня 1901 року. У ньому Антонович висловлює смуток з приводу того, що справи завадили

⁶ Недруковані листи В. Б. Антоновича до Ф. К. Вовка (з архіву УВАН) *Ін Український історик*, 1989, № 1–3, с. 104.

⁷ Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка (Київ). Шифр № 23/155.

⁸ *Ibidem*. Шифр № 23/156.

його другові побувати в Києві. Натомість київський професор мав надію побачитися з другом юності на археологічному з'їзді в Харкові, куди збиралося чимало їхніх спільних друзів. Деталі про свій виїзд він міг повідомити Познанському лише в червні.

„Италиянская поездка значительно поправила мое здоровье,“ писав В. Антонович, „тем не менее медики гонят меня опять на зиму на юг – на этот раз поеду в Крым. Выезжаю завтра к Фаддею (Рильському – М. Ч.) и потом мы направимся совместно – решили жить в Балаклаве; устроившись, напишем тебе наш адрес и будем вести корреспонденцию уже оттуда. Жму тебе искренно руку. Твой В. Антонович.“⁹

Рильський і Антонович планували зимувати в Балаклаві біля Севастополя, а провели ту зиму в Алупці. Приїхали вони сюди наприкінці жовтня 1901 року і прожили тут приблизно до кінця березня наступного, 1902 року. Тобто всього п'ять місяців! Ось що писав невдовзі по приїзді в листі від 7 листопада 1901 року з Алупки до Бориса Познанського Тадей Рильський:

„Дорогий друже! Вже більш як тиждень усе думаю написати до тебе, та се та те перебиває, раніше ж не писав, бо й самі ми з Володарем (В. Антоновичем – М. Ч.) не знали, в якому пункті южного берегу ми поселимось. Були в нас думки про Балаклаву (манила близькість до Севастополя), та як в Севастополі захопив нас холод, то подумали про слабій захист гір в Балаклаві – то й зразу рішили їхати в Алупку і, здається, добре зробили. Кліматологічної студії над Алупкою не можу я робити, але що тут дуже добрий захист од півночі і місце дуже гарне – це вже ми бачили одразу. Наймаємо ми дві чималі кімнати з балконами на півдня, а столуємось в сусідньому пансіоні (дуже близько), де нас дуже добре годують. Так ось тут ми й гріємо (наскільки сонце дозволяє) свої старі кості і не маємо ще поки що нахилу звертатись під крило о. Іоанна Кронштадтського. Здоровля наше, наскільки дозволяють старі літа та всяке інше паскудство, досить добре. Володар був притомився дорогою, та помаленьку відлежався, одпочив і прийшов в порядок.

Тепер проходиться по паркові, хоч до цього діла трохи і старий. Він має свою систему режиму, а так як він почувається досить добре, – так значить і система добра. Моя система більше вентиляційна, а так як і я почуваюся досить добре, то і вона, схоже, що добра. Оце тобі відомості про нас з курорту — а тепер питання: чи Ти тільки нас маниш

⁹ *Ibidem*. Шифр № 23/157.

обіцянкую одвідати? Чи й справді в тебе єсть така гарна думка? Ото б ти добро учинив! Тимчасом будь здоров та нас не забувай.

Твій Т. Рильський.

Наш адрес: Алупка (Таврич<еской> губ<ернии>). Воронцовская ул<ица>, дача Яковлева.“

Далі в тому ж листі йде приписка рукою Володимира Антоновича:

„Оце ми осілись вже на зиму і посилаєм тобі адресс – як на інвалідну команду почуваєм себе не згірше, поки що, здається, буде нам не зле і маєм всі шанси виторгувать цей рік у природи. Во всякім разі маємо по змозі добрий клімат, хороший харч і, що найвірнійше, спокійствіє абсолютне. При такому запасі ждемо храбро приходу зими і минорные тона зовсім не приходять нам в голову. Поки що ми ще не зовсім прийнялись за роботи, які кожний з нас собі намітив, щоби розганяти скуку, але поволі до їх підходимо.

Бажаю тобі всього кращого твій В. Антонович.“¹⁰

Борис Станіславович Познанський пообіцяв друзям побувати у них в Алупці, і ця ідея дуже сподобалася їм. У відповідь з Криму на Вороніжчину летить лист, відправлений 5 грудня 1901 року з Алупки:

„Дорогий друже! Дуже ми зраділи Твоєму листові і Твоїй обітниці одвідати нас в Алупці. На різдвяні святки нікого ми не сподіваємось і ніяких особливих плянів не маємо – отже, якщо тобі час і т. п. дозволяє, заїжджай прямо до нас, не боячись вчинити яку-небудь турбацію. Ми займаємо дві досить обширні кімнати через коридор, кілька днів тому назад приїхала Катерина Миколаївна (дружина В. Антоновича – М. Ч.) і мешкає разом з Володимиром в його кімнаті, в моїй ж ти завжди свободно можеш поміститися, єсть (нрзб.) і друге ліжко. Самовара в 5 часів ранку, мабуть, нігде в Алупці не достанеш, але ми знов не такі сплюхи, як ти думаєш: часів у 8 ми вже на ногах і через півчаса п’ємо каву і чай. А щодо дороги з Севастополя, то ось деякі інформації. Зві(д)ти ходять мальпости (поштові карети – М. Ч.) до Ялти, чи й ближче (все їдно) 5,5 руб. за місце на задній лавці, 4,5 – на передній (плечима до дороги). Зимою мальпостні екіпажі – звичайно лядо. Мальпости не заходять до Алупки, а йдуть од станції Кікенеїз до Місхора. З Місхора в Алупку верстов 3, але Тобі не треба доїзжати до Місхору; проти Алупки на шосе єсть кофейня, де по прозьбі пассажира задержують мальпост і його, і його багаж висаджують. З тієї кофейні буде до нашого мешкання не

¹⁰ *Ibidem*. Шифр № 23/579.

більше як пів версти і якщо в тебе багаж невеликий, то там же в кофейні можна завше найняти чоловіка, котрий допоможе його занести. Дорога для ходи легка, все вниз. Мальпости виходять з Севастополя в 9 часів ранку, а проходять коло кофейні меж 5 і 6 після полудня. Севастопольська контора мальпостів висилає на вокзал свого комісіонера на поїзди зал(ізної) дор(оги), та й сама контора досить близько од вокзалу. – Щодо Л. Н. Толстого, то в місцевих газетах було, що стан його здоров'я був погіршав, а потім знов поправився. Врешті, ті газети на диво рідко про нього згадують. Загалом будь здоров.

Твій Т. Рильський.

Ми живемо на Воронцовській улиці, дача Яковлева.“

Далі – приписка рукою В. Антоновича:

„Я дуже радий з надії побачитись на святки, ми тут благодушествуем, а я нічогісенько не роблю опріч благодушія. Серед твоєї безперестанної (нрзб.), може, хоч кілька день лінощів дадуть тобі змогу трохи відпочити, а нам порадоватись свіданієм з тобою.

Твій В. Антонович.“¹¹

Отже, в останньому листі міститься ще й цінна згадка про те, що на початку грудня 1901 року в Алупку приїхала так само дружина Володимира Антоновича – Катерина Миколаївна Антонович-Мельник (1859–1942) – знаний український археолог, історик і громадський діяч. Вона відома своїми археологічними розкопками на Волині, Поділлі, Запоріжжі й Слобожанщині. Хоча Антоновичі на той час жили разом уже двадцять років, але одружитися змогли тільки в 1901-му.

Як відомо, Володимир Антонович був одружений двічі. Того 1901 року померла його перша дружина Варвара Іванівна (1840–1901), з роду баронів фон Міхель, сестра в перших Павла Чубинського, автора національного гімну *Ще не вмерла Україна*. Фактичний шлюб з першою дружиною розпався років за двадцять до її смерті. Сам Антонович писав про це до свого приятеля Федора Вовка (Волкова) 1891 року з Праги так:

„Вам как другу и человеку без предубеждений искренно скажу в чем дело: Вы знаете ненормальное мое семейное положение – вследствие него брачные узы оказались для меня морально не выносимыми; я воспользовался буржуазным критерием своей супруги и провел с нею следующую сделку; разстаться нам нельзя – потому что за это меня выгонят со службы – я вследствие этого потеряю пост, которым дорожу,

¹¹ *Ibidem*. Шифр № 23/580.

она доход; и потому мы сохраним вид сожителства, вполне приличный при людях – за то она получит мое жалование (200 руб. из 220 в месяц) – я полную свободу жить как мне угодно. Договор этот, как основанный на точном сознании интересов обеих сторон, выполняется уже десять лет обеими сторонами, которые обе, кажется, им довольны. Скучные свои средства (240 руб. в год) я, по мере возможности, пополняю статьями и другими заработками. Она успокоилась на том, что, имея деньги и покров имени, позирует в городском обществе — сделка оказалась сносною. Конечно, у меня завелась другая супруга на стороне (мова про Катерину Миколаївну Мельник-Антонович – М. Ч.) — особа, которою я за 10 лет вполне доволен в смысле ее самопожертвования, научной и публицистической мне помощи и т.д.“

У тому ж листі пише він і про суд „света“:

„В эти-то отношения ворвалась, *faute de mieux* (за браком чогось кращого – *фр.*), громада и разные ее члены и членшы, занялись делать демонстрации и разводить сплетни, достойные разве сплетниц. При первых дошедших до меня вестях и устроенных демонстрациях я, конечно, ошетинился и сейчас же расплевался с громадою, задержав только личные сношения с некоторыми членами...“¹²

Коли приятель Антоновича Федір Вовк дізнався про другий шлюб Антоновича, він у листі до нього 1 жовтня 1902 року писав:

„Благодарю Вас также за известия об изменениях в вашем семейном положении. (...) Самым искренним образом радуюсь, в уверенности, что хоть теперь Вам удастся немного отдохнуть и сберечь себя надолго.“¹³

У шлюбі з Катериною Мельник 1900 року в Антоновича народилася дочка Гафія (Гапунця). „Бувши в Антоновича,“ писала в автобіографії українська письменниця Любов Яновська, „я зраділа, коли побачила його дружину, приятельку з моїх дитячих років, Катрусю Мельникову, дочку того лікаря Мельникова, що так турбувався мною в Кременчuzі. Од неї я довідалась, що є тут у Києві й друга моя приятелька, її сестра Поля Мельникова, дружина Ореста Левицького. Це все було мені несподіванкою і зразу допомогло освоїтись у Києві.“¹⁴

¹² Недруковані листи В. Б. Антоновича до Ф. К. Вовка (З архіву УВАН). In *Український історик*, 1988, №1–4, с. 159.

¹³ *УВАН у США : науковий збірник (1945–1950–1995)*. Редактор Марко Антонович. Нью-Йорк, 1999, IV, с. 247.

¹⁴ ЯНОВСЬКА, Любов. *Автобіографія : твори в двох томах*. Київ, 1991. Том другий, с. 687.

Невідомо, чи Борис Познанський того разу провідав у Криму Антоновичів і Рильського, бо, на жаль, у їхньому листуванні, яке дійшло до нас – понад двомісячна перерва. В своєму останньому листі з сонячної Алупки 11 лютого 1902 року Тадей Рильський писав:

„Дорогий Борисе! Ми живі і наскільки можемо здорові і навіть здоровіші, аніж були торік. А що грішні ми перед тобою нашим мовчанням – то це так, але будь нам не прокурором, а захисником (як у нас кажуть). Пробути тут маємо до 25 марта, хоч мене, котрий звіці (звідси – М. Ч.) чує як лагодиться в Романівці сіялка, кортить вже дуже з цього красного южного берега на нашу площину. Чом ти не звіщуєш про своє здоров'я?

Твій Т. Рильський,
В. Антонович.¹⁵

На жаль, на відміну від Лева Толстого, якому перебування в цей час у сусідній Гаспрі дуже допомогло, Тадеєві Рильському кримський клімат не зарадив. У жовтні того ж 1902 року Т. Рильського не стало.

Де ж знаходилася меморіальна для нас дача, на якій кілька місяців прожили видатні представники української науки і культури? Перебуваючи в Криму, ми провели пошуки дачі з допомогою старих мап і консультацій з науковцями. В своїх листах Антонович і Рильський подавали свою адресу так: „Дача Яковлева, Воронцовська вулиця в Алупці.“ З допомогою алупкинської дослідниці Ганни Галіченко, лауреата Державної премії Криму (при нагоді висловлюю їй подяку за допомогу) вдалося встановити місце, де стояла дача Яковлева.

Містилася вона неподалік від сучасної автостанції, трохи нижче храму архангела Михаїла і алупкинського цвинтаря XIX століття. На цьому цвинтарі, до речі, в 1911 році був похований друг Євгена Чикаленка народоволець, депутат Державної думи Росії Іван Присецький (1858–1911). Але могила його втрачена. Дача Яковлева опинилася в зоні зсуву і відтак не збереглася. До речі, так само не вціліла через зсув інша дача, на якій лікувалася 1916 року наш відомий історик Наталя Полонська-Василенко. На тому місці, де колись стояла дача Яковлева в Алупці, після останньої війни встановлено пам'ятник на могилі загиблих 1942 року партизанів-комсомольців братів Гавириних. Для монумента комсомольцям використано чужий старий мармуровий пам'ятник з розташованого неподалік цвинтаря. До речі, за іронією долі саме в районі колишньої

¹⁵ Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка (Київ). Шифр № 23/581.

дачі Яковлєва неприхильна до татар влада сучасної Алупки запропонувала збудувати їм свій культурно-національний центр...

Після смерті Тадея Рильського про його родину подбав Володимир Антонович. Він пережив друга на п'ять з половиною років. У жовтні 1906-го помре Борис Познанський. Так відійде покоління друзів-народолюбців. А в Алуці в Криму згодом відновлювали здоров'я учень Володимира Антоновича київський професор Митрофан Довнар-Запольський і учениця останнього Наталя Полонська-Василенко.

Resumé

Volodymyr a Kateryna Antonovyčovi na Krymu

Príspevek se zaměřuje na pobyt rodičů Dmytra Antonovyče v krymské Alupce na přelomu let 1901 a 1902. Volodymyr Antonovyč (1831–1908), profesor Kyjevské univerzity, a jeho manželka Kateryna Melnyk-Antonovyčová (1859–1942), uznávaná ukrajinská archeoložka, historička a veřejná činitelka, zde pobývali s přítelem, etnografem Tadeem Rylským (1841–1902), další významnou kulturní osobností té doby.

Na základě korespondence Volodymyra Antonovyče a Tadea Rylského s Borysem Poznanským, uložené v rukopisném oddělení Literárního institutu v Kyjevě, rekonstruuje autor příspěvku zapomenuté stránky ze života členů organizace Stará kyjevská hromada. Všichni tři i ve svém pokročilejším věku zůstávali věrní mladickým ideálům, kdy jako studenti usilující o ukrajinskou nezávislost „chodili mezi lid“.

Autor lokalizoval umístění Jakovlevova letního domu v Alupce (dům se bohužel nedochoval), kde pobývali Antonovyčovi a Rylskij. V příspěvku mu šlo především o rekonstrukci méně známých stránek ze života jmenovaných osobností; poukazuje i na úlohu Krymu jako místa, kde se scházela ukrajinská kulturní a vědecká elita 19. a počátku 20. století.

Volodymyr and Kateryna Antonovych at Crimea

The paper deals with a sojourn of parents of Dmytro Antonovych in Alupka at Crimea at the end of 1901 and beginning of 1902. His father Volodymyr Antonovych (1831–1908) was a professor at the Kyiv University and his

wife Kateryna Melnyk-Antonovych (1859–1942) was a respected Ukrainian archeologist, historian, and a public activist. A friend, ethnographer Tadei Rylskyi (1841–1902), another cultural personality of the day joined them there. On the basis of correspondence between Volodymyr Antonovych and Tadei Rylskyi with their friend Borys Poznanskyi deposited in Manuscript Department of the Literature Institute in Kyiv, the author was able to reconstruct forgotten events in the life of the Old Kyiv Hromada (Community). All three of them in the ripe old age were true to their youth ideals when as young students striving for Ukrainian independence „joined the masses“. The author located the site of Yakovlev’s summerhouse in Alupka (it does not exist any more) where Antronovych and Rylskyi stayed. The author strived to reconstruct less known episodes from lifes of these personalities; he also stresses the importance of Crimea as a meeting place of the Ukrainian cultural and scientific elite at the turn of the century.

ГІДНИЙ ПРОДОВЖУВАЧ СЛАВНОГО РОДУ (ЖИТТЯ І ДІЯЛЬНІСТЬ МАРКА АНТОНОВИЧА)

Юрій МАКАР

Насамперед хочу з приємністю відзначити, що ті заходи, які проводить Слов'янська бібліотека Національної бібліотеки Чеської Республіки по відзначенню пам'яті видатних українських постатей, є чудовим прикладом міжнаціонального єднання на ниві науки і культури. Так склалося, що у міжвоєнне двадцятиліття тодішня Чехо-Словаччина, а передусім Прага, стала центром української культурно-наукової та політичної еміграції. Вона прийняла тисячі українських біженців, які, рятуючись від більшовицьких переслідувань, були змушені покинути Україну. Серед тих біженців опинився й майже увесь цвіт української науки. Це, можливо, деяке перебільшення з мого боку. Проте, справді, більшість суспільствознавців, які не загинули у буремні роки, опинилися на Заході. Виїхавши, вони не лише врятували своє життя, але й зберегли для нинішніх поколінь українців наукові надбання, примноживши їх. Отже Чехії ми завдячуємо за те, що вона не просто надала притулок нашим співвітчизникам, але й створила їм можливість продовжувати справу розвитку української науки, розпочату ще на Батьківщині.

Принагідно можна б назвати чимало українських вчених, які жили і працювали у Празі. Але обмежимося тим, що згадаємо, що п'ять років тому у цьому ж приміщенні пройшла конференція, присвячена Дмитру Чижевському. Тепер ми беремо участь у конференції, присвяченій іншому Дмитрові – Антоновичу. Добре, що організатори присвятили їй 130-літтю від дня народження цього видатного Українця.

Родина Антоновичів посідає особливе місце в історії української науки, зрештою, не лише науки. Засновником наукової династії став Володимир Антонович. Справу продовжили – син Дмитро і онуки Михайло та Марко. Мабуть не часто так буває, щоб з однієї родини вишло аж чотири велети науки. Кожен з них, в силу своїх можливостей і обставин, вніс відповідний внесок у розвиток української науки.

Якщо повернутися на мить до Володимира Антоновича, то він і його послідовники заклали ґрунт для розвитку сучасної української історичної науки. Досить згадати, що він створив київську школу істориків, до якої

увійшли Дмитро Багалій, Петро Голубовський, Михайло та Олександр Грушевські, Василь Данилевич, Микола Дашкевич, Митрофан Довнар-Запольський, Іван Каманін, Орест Левицький, Іван Линниченко, Василь Ляскоронський, Володимир Щербина – всі його учні та послідовники. Щоправда, список послідовників Володимира Антоновича далеко не вичерпується наведеними прізвищами. Іншими словами, Володимир Антонович зі своїми послідовниками започаткував процес творення сучасної української історичної науки. Дмитро, його син, продовжив цю справу. Він, як і батько, був високоосвіченою та високоерудованою людиною. Змалку він перебував в атмосфері громадських, наукових і мистецьких інтересів української інтелігенції. Не моє завдання розвивати цю тему далі. Про це вже сказали і скажуть інші учасники конференції, як загалом про особу Ювіляра, так і про ті чи інші аспекти його життя чи багатогранної діяльності – політичної, наукової, мистецтвознавчої.

Я ж, у відповідності до запропонованої теми, хотів би у межах відведеного часу зупинитися на життєвому шляху і науковій та громадсько-політичній діяльності продовжувача справи батька і діда – Марка Антоновича. Так склалося, що я мав честь бути знайомим і впродовж ряду років контактувати з ним. Познайомився я з Марком Антоновичем у канадському місті Монреалі, де він проживав, у вересні 1978 р. Роком раніше Чернівецький університет, де я працюю, уклав угоду про співпрацю із канадським Саскачеванським університетом, до чого я мав безпосереднє відношення. Саме з цим була пов'язана поїздка триособової делегації нашого університету за океан. Оскільки це був офіційний візит, делегацію очолив наш тодішній ректор, професор Костянтин Червінський. Крім мене, до її складу ще входив викладач Кафедри англійської мови Роман Турчин.

Керівництво Саскачеванського університету, очолюване тоді ректором Робертом Беггом, не тільки детально ознайомило нас з науковою та навчальною роботою свого закладу, але, розуміючи те, що в Канаді наявна потужна, добре організована національна меншина, уможливило нам зустрічі в українських наукових і громадсько-політичних осередках. Складність ситуації полягала в тому, що зусиллями радянської зовнішньополітичної пропаганди, піднесеної до рівня державної політики на міжнародній арені, українська діаспора Заходу ділилася на „прогресивну“ і „націоналістичну“. До першої відносилися ті люди і організації, які фактично були на утриманні СРСР і, відповідно, мусли виконувати волю утримувача. Всі ж інші відносилися до „запроданців, підлих зрад-

ників українського народу“. Яких ще тільки ярликів їм не навішувано. На замовлення, під справжніми прізвищами, або більше – псевдонімами, писалися товсті і не дуже товсті фоліанти, які на підставі спотворених даних всіляко „розвінчували“ і „таврували“ не лише окремих людей, а й усі структури і організації українського спрямування, які стояли на незалежницьких позиціях.

Ось, враховуючи всі ці обставини, ми вперше вступили на канадську землю і розпочали знайомство як з „прогресивним“, так і „націоналістичним“ українським середовищем. Цілком зрозуміло, що привабливішими для нас були другі, хоч перших було шкода, бо їх брутально ошуквали, знайомлячи з українською дійсністю.

Це таке загальнополітичне тло. Щодо конкретних справ. Половину нашого двотижневого візиту ми провели у Саскатуні, де розташований Саскачеванський університет, а решту часу – в Едмонтоні, Оттаві і Монреалі. В Едмонтоні ми достатньо детально познайомилися із структурою і діяльністю Канадського інституту українських студій, що двома роками раніше виник на базі Альбертського університету, який власне діє у цьому місті. Серед засновників і працівників Інституту був відомий український вчений (на той час громадянин США) Іван Лисяк-Рудницький, син знаної діячки українського жіночого руху Мілени Рудницької. Він, до речі, тоді подарував мені свою знамениту книжку *Між історією і політикою*, котру, з його дарчим підписом, я зберігаю у домашній бібліотеці. До слова сказати, вже в незалежній Україні вийшов двотомник цього визначного українського мислителя ХХ ст. під назвою *Історичні есе*, де зібрані його найважливіші роздуми про суспільно-політичний, економічний та культурний розвиток України, її становище на міжнародній арені.

Завершуючи візит до Канади ми провели декілька днів у Монреалі, де й познайомилися з Марком Антоновичем, Ярославом Рудницьким – цими корефеями української науки. Відомо, що Ярослав Рудницький видав у Канаді етимологічний словник української мови ще до виходу такого в Україні. З ними обома, а також з Богданом Боцюрківим, Ольгою Войценко, Михайлом Марунчаком, Олександром Бараном, Павлом Юзиком і багатьма іншими українськими вченими у діаспорі я зустрічався під час моїх наступних поїздок до Канади й США.

Яким же у моїй пам'яті зберігся Марко Антонович? Наші нечасті зустрічі, листування і телефонні розмови дають мені підставу сказати, що це була Людина з великої літери, надзвичайно порядна, чесна, дуже чут-

лива до проблем інших людей, віддана національним інтересам України і українців. Хоч Марко Антонович був майже на двадцять років старшим від мене і мав незрівнянно більший життєвий досвід, походив з широко відомої родини, мав величезний доробок в суспільно-політичній, просто громадській, і науковій діяльності, проте це аж ніяк не позначилося на його стосунках зі мною. Я ніколи з його боку не відчув якогось зверхньо-поблажливого ставлення до мене. Не мав я багато зустрічей з ним. Але під час тих, які відбувалися, він багато розповідав мені про своїх батьків, брата Михайла, про своє власне життя, особливо ранні дитячі роки, проведені у Києві, де він народився, як казав, на Івана Купала, тобто 7 липня 1916 р. Дитяча пам'ять чіпка. Тому Марко Антонович навіть пригадував, де стояв їх родинний будинок. По всьому відчувалося, що він упродовж всього життя тужив за Україною, важко переживав її трагічну долю, всіма силами, як тільки міг, хотів їй допомогти.

Родина Дмитра і Катерини Антоновичів з'єдналася 1923 р. у Празі, де Дмитро на той час був професором Українського вільного університету. З того часу і до 28 січня 2005 р., коли закінчилося земне життя Марка, він провів його поза межами улюбленої Батьківщини. В Празі він розпочав навчання у чеській школі, продовжив у німецькій, гімназію закінчив у 1936 р. Після цього вступив на філософський факультет Карлового університету, де студював єгиптологію, а паралельно в Українському вільному університеті вивчав історію античного світу та історію України. Після закриття німцями чеськомовного університету продовжив навчання в УВУ, яке завершив 1942 р. захистом дисертації *Філіппінські історії Трота Юстіна і Скитія*, за що здобув науковий ступінь доктора філософії. В УВУ Марко Антонович розпочав після захисту дисертації науково-дидактичну діяльність, перервану його арештом німецьким гестапо 8 листопада 1943 р. Довелося йому перебувати і у тюрмі, і у концтаборі, звідки звільнився 18 січня 1945 р. Вийшовши на волю, Марко був змушений незабаром переїхати до Баварії, що в Німеччині, бо цілком справедливо вважав, що після вступу до Чехії радянських військ у нього можуть виникнути проблеми з сумнозвісним „смершем“. На цьому ґрунті гірка доля спіткала його старшого брата Михайла, який, будучи вже відомим вченим-істориком, потрапив на території Франції до рук „смершівців“, був вивезений до СРСР і засуджений як „військовий злочинець та ідеолог українського буржуазного націоналізму“ на двадцять п'ять років. На засланні загинув за нез'ясованих обставин. До речі, на початку 90-х рр. деякі газетні видання повідомляли, що, відбуваючи покарання,

Михайло Антонович в каторжному таборі написав текст праці з історії України, який нібито його товариші по неволі замурували у фундаменті одного з корпусів Норильського металургійного комбінату, який саме тоді споруджувався каторжною працею ні в чому не винних „ворогів народу“, більшість серед яких складали українські „буржуазні націоналісти“. Я зробив вирізку з газети і переслав її Марку Антоновичу. Він подякував і сказав у телефонній розмові, що вже подібне чув, але не знає, наскільки це відповідає дійсності, враховуючи умови утримання політичних в'язнів у Радянському Союзі.

У Німеччині Марко Антонович перебував протягом п'яти років (1945–1950). В Мюнхені продовжив студіювання єгиптології. Крім Мюнхена жив в Аугсбурзі, де у 1945 р. одружився з Мирославою Фроляк. В родині народилося троє дітей. У 1950 р. переїхали до Канади. Довелося Маркові Антоновичу виконувати різну роботу, в тому числі й фізичну, щоб утримувати родину. Протягом двадцяти п'яти років працював в українській секції Канадської радіомовної компанії, звідки перейшов на пенсію.

Слід наголосити, що Марко, продовжуючи славні традиції роду Антоновичів у досить ранньому віці проявив нахил до активної громадської діяльності. Ще підлітком брав участь у Клубі української молоді, який вела Софія Русова, що також перебувала на еміграції у Чехо-Словаччині. Потім Марко став членом Пласту і від 1934 р. до 1938 р. брав участь у літніх пластунських таборах на Закарпатті, в районі Сваляви. За студентських років Марко Антонович був членом Просвіти в Празі і членом місцевої Української академічної громади, де першого року був секретарем, потім заступником голови, а на третьому році його обрано головою. Брав також участь у роботі Литовсько-українського студентського товариства, а також утримував постійні контакти з Союзом українських студентів, з яким Українська академічна громада взаємодіяла. У 1937 р. Марко Антонович взяв участь в XI з'їзді Центрального союзу українського студентства, що проходив у Відні. Між іншим, із студентським життям пов'язана перша наукова праця Марка *20 років Української академічної громади*. У червні 1941 – січні 1942 рр. „брав участь у поході на схід“, як він сам пише. Але на особистий наказ доктора Олега Кандиби був змушений залишити Київ. До речі, як стверджує професор Любомир Винар, Марко Антонович тісно співпрацював з Олегом Кандибою (Ольжичем) ще з 30-х рр. Як член ОУН, був також членом її Культурної референтури, яку заснував і очолював Ольжич. На

думку того ж Любомира Винара, „Марко Антонович був ‚продуктом‘ інтелектуального празького середовища і його співробітників“. Зв’язки з Ольжичем і перебування з відповідними дорученнями в окупованому німцями Києві послужили мотивом для арешту Марка гестапівцями, про що згадано вище.

Між іншим, нарікаючи на надмірну скромність Марка Антоновича, Любомир Винар, який вже тривалий час уособлює українську історичну науку поза Україною та бере безпосередню участь в її розбудові у самій Україні, вважає, що через оту скромність тепер важко зібрати докупи усі відомості про його надзвичайно багату творчу біографію. В усякому випадку із скупих записок самого Марка Антоновича, зокрема з листів до Богдана Винара, довідуємося, що перебравшись до Німеччини він з головою поринув у студентське життя, беручи участь у діяльності товариства Січ, Центрального союзу українського студентства. Він став засновником і першим головою студентського товариства Зарево (1949–1952), яке він сам вважав ідеологічним. В науковій літературі зустрічається й висновок, що це було „студентсько-академічне товариство національного солідаризму“. Марко Антонович також був одним із засновників і редакторів *Бюлетеня Зарева* (1949), який згодом виходив під назвою *Розбудова держави*, а потім поновився його випуск уже в незалежній Україні.

По переїзді до Німеччини Марко Антонович включився у діяльність новоствореної Української Вільної Академії Наук. Він брав участь в наукових конференціях і тісно співпрацював у першій групі Передісторії та ранньої історії з допоміжними науками, яку очолював археолог Петро Курінний, а Марко Антонович виконував обов’язки секретаря. Пізніше він став секретарем Орієнталістичної групи УВАН. Він належав до тієї української наукової молоді, яка повністю підтримала діючі в діаспорі українські наукові осередки. Перші наукові праці М. Антоновича, крім вже названої, з’явилися після 1945 р. Деякі з них можна назвати. Наприклад, Чи були Кіммерійці в Україні (до питання походження Кіммерійців), опублікована в *Чорноморському збірнику*, кн. 7, 1946 р.; Скиття і Єгипет у античному письменстві (*Океанічний збірник*, кн. 2, 1946 р.); Нотатки про Свидницького (*Розбудова держави*, ч. 20, 1957, 1958); Українська національна революція в нашій поезії (*Розбудова держави*, чч. 2, 3, 4, 1952) та ін. Наукова тематика його праць охоплювала історію України та Єгипту, історіографію, літературознавство та різні ділянки українознавства загалом. Не можна не зауважити публіцистич-

ного хисту Марка Антоновича. Його статті виходили в українській пресі Німеччини, Франції, США та Канади.

Після переїзду на постійно до Канади Марко Антонович продовжив там свою наукову та громадсько-політичну діяльність, як, рівно ж, і в США. В Монреалі він енергійно влучився до роботи місцевої філії Українського національного об'єднання, відновив співпрацю у *Новому Шляху*, що тоді виходив у Вінніпезі. Особливу сторінку в його біографії складає співпраця в *Українському Історикові* та Українському Історичному Товаристві. Не менш важливою є й діяльність Марка Антоновича в роботі Української Вільної Академії у США.

Але про все за порядком. У 1963 р. Марко Антонович став співзасновником наукового часопису *Український історик* і був від початку аж до 1993 р. заступником головного редактора, а також співредактором, яким беззмінно до нинішнього дня є професор Любомир Винар. Виявився Марко Антонович і серед засновників Українського Історичного Товариства, яке виникло 1965 р. і, за словами його нинішнього голови Любомира Винара, до 1992 р. був одним із його активних членів, заступником голови і головою Осередку в Монреалі. Крім того, Марко Антонович відповідав за діяльність УІТ в Канаді. Довший час він очолював головне представництво *Українського Історика* у цій країні. На сторінках часопису постійно з'являлися його наукові праці та публікації джерельних матеріалів. Загалом Марко Антонович відомий як дослідник ранньої історії України, історії України ХІХ–ХХ ст., зокрема діяльності Олександра Кониського, Михайла Грушевського, Михайла Драгоманова, Пантелеймона Куліша, Тараса Шевченка, Володимира Міяківського, Дмитра Дорошенка та інших діячів національної культури. Досліджував він також генезу і діяльність українських громад Кисва, Чернігова, Полтави, Харкова тощо. Разом з тим, на сторінках *Українського Історика* з'являлися його численні наукові рецензії.

Дуже часто доводиться посилатися на Любомира Винара, але так склалося, що він справді багато робить для всіх ділянок української історичної науки. Так ось, на його думку, Марко Антонович „мав глибоке, навіть енциклопедичне знання різних періодів історії України та Східної Європи. Солідне знання латинської, грецької, німецької, англійської, російської, чеської й інших мов мало дуже важливе значення в його джерелознавчих дослідках і редакційній праці“.

Перу Марка Антоновича належить *Нарис історії Центрального Союзу Українського Студентства 1922–1945*, який спочатку публі-

кувався на сторінках *Українського Історика*, а у 1976 р. вийшов окремою книжкою. За дорученням УІТ він став редактором праці Ярослава Пастернака *Ранні слов'яни в історичних, археологічних та лінгвістичних дослідженнях*, що побачила світ також того самого року.

Протягом 1992–1997 рр. Марко Антонович очолював УВАН у США. Будучи її президентом, він суттєво спричинився до розгортання наукової і науково-видавничої діяльності УВАН. Він продовжував визначені напрямки діяльності Академії її попередніми президентами – Олександром Оглоблиним та Юрієм Шевельовим.

Марко Антонович, на мою думку, яка, зрештою, співпадає з думкою інших вчених, котрі його знали, безумовно, краще від мене, був науковцем, життя якого було присвячене двом шляхетним цілям: розвитку наукового українознавства, передусім української історіографії, та боротьбі за державну незалежність України.

На закінчення хотів би ще раз сказати про те, що Марко Антонович був високо людиною особистістю. Він не лише науково-теоретично дбав про розвиток української науки на чужині, але й всіляко сприяв і допомагав молодим, початкуючим науковцям з України в їх прагненні до відновлення об'єктивної науки на Батьківщині. Він став також одним з тих, хто збережені і примножені наукові здобутки намагався передати в незалежну Україну.¹

¹ Джерела

1. Власний архів автора матеріалу.
2. *Український Історик*. Нью-Йорк–Торонто–Київ. Томи за 1999–2006 роки.
3. *Енциклопедія українознавства*. Словникова частина в 10 томах. Париж–Нью-Йорк, 1955–1984.
4. *Енциклопедія сучасної України*. Т. 1., Київ, 2001.

Resumé**Významný pokračovatel slavného rodu
(Život a dílo Marka Antonovyče)**

Autor článku představuje Marka Antonovyče jako vědce oddaného ukrajinským národním zájmům. Považuje za pozoruhodné, jak se tento koryfej ukrajinské vědy významným způsobem podílel na sociálně-politickém a vědeckém životě své rodné země.

Připomíná Antonovyčovu činnost na poli historie, archeologie a lingvistiky. Jakožto kanadský Ukrajinec podporoval jak rozvoj ukrajinské vědy v zámoří, tak nadějně vědce přímo v Ukrajině. Vášnivě se snažil o uchování dědictví ukrajinské vědy, její další rozvoj a posléze přenos na nezávislou Ukrajinu.

**A Renowned Successor of an Outstanding Family
(Life and Work of Marko Antonovych)**

The author describes M. Antonovych as a scholar devoted to the Ukrainian national interests. He deems it noteworthy that a prominent scientist took an important role in social, political, and scholarly life of his country. He recalls his interests in history, archaeology, and linguistics. As a Canadian of Ukrainian extraction, he supported Ukrainian scholarship abroad and perspective young scholars in the Ukraine. He passionately strived for preservation of Ukrainian scholarship legacy, its development and future transfer to the independent Ukraine.



6. Kateryna Antonovyčová, *Portrét Tarase Ševčenka*

Лариса КРУШЕЛЬНИЦЬКА

Другого жовтня 2007 р. минає 130 років від дня народження Дмитра Володимировича Антоновича – українського вченого – мистецтвознавця, одного з найактивніших діячів культури, новатора в галузі театрознавства. В 1917–1920 роках він, як відданий сподвижник Михайла Грушевського, енергійно включається в політичну, державотворчу роботу. Тому, після остаточної поразки і втрати будь яких надій на перемогу, змушений покинути Батьківщину. Як багато українських політичних діячів, емігрує з родиною в Чехословаччину, де плідно працює на ниві української культури, зокрема мистецтва. Дмитро Антонович був одним із фундаторів і засновників Українського вільного університету і в 1928–1930 роках стає його ректором. Помер у Празі в 1945 р. а дружина – Катерина і син Марко, про яких саме хочу згадати в даній доповіді, втікаючи від наступу радянських військ, емігрують далі на захід, спочатку в Австрію та Німеччину і врешті – в Канаду. (Другий син – Михайло попадає в радянський полон і в 1954 р. гине на Колімі).¹ Хочу подякувати організаторам ювілейної конференції в Празі, які вже в лютому оголосили її програму, де включені численні мистецтвознавчі читання, які в тій чи іншій мірі торкаються тематики праць Дмитра Антоновича. Втім, наскільки мені відомо, на конференції буде мова й про дружину Дмитра Володимировича – Катерину Антонович, як художника та ілюстратора численних видань, і про його сина – Марка – літератора, історика та видавця, а також про інших українських науковців, які співпрацювали з родиною Антоновичів і метою праці яких, був, передусім, розвиток і пропаганда української культури. До них можна зарахувати видатного українського археолога – Ярослава Пастернака.

Саме довкола Українського вільного університету в 20-их роках ХХ ст. згуртувалася плеяда видатних вчених – емігрантів з цілої України, які залишили вагомий слід не лише в українській, але й в науці тодішньої Чехословаччини. Серед них виділяється група археологів: Левко

¹ *Енциклопедія сучасної України*. Київ, 2001. Т. I., с. 581–582; МЯКОВСЬКИЙ, В. *Дмитро Антонович*. Вінніпег, 1967, с. 5–47.

Чикаленко, Вадим Щербаківський (довголітній ректор УВУ), Ярослав Пастернак, Іван Борковський, молодий Олег Кандиба-Ольжич та ін.² Ярослав Пастернак переїхав до Праги після війни, відбувши службу в українському війську. В роках 1922–1925 продовжує студії в Карловому університеті у відомого славіста проф. Любора Нідерле і згодом, під його ж керівництвом, захищає докторську дисертацію, присвячену ролі карпатських перевалів в археології (*Ruské Karpaty v archeologii*). Як писав сам Я. Пастернак, йому йшлося насамперед про „виявлення стану заселення Галичини, Карпатської України та Пряшівщини в окремих праісторичних та ранньоісторичних часах“.³ Про археологічні дослідження Я. Пастернака в Чехословаччині відомо в основному, з його, можна сказати, епохальних розкопок на терені „колишнього княжого, пізніше королівського, тепер – президентського замку палацу Градчани в Празі“⁴, які він проводив з колосальною кількістю робітників (понад сотні) і за величезні, як на той час, кошти, під патронатом самого президента республіки – Т. Г. Масарика. За ті дослідження Я. Пастернак отримує від Т. Г. Масарика урядову нагороду.

Втім, крім розкопок на Градчанах, Я. Пастернак провів численні дослідження пам'яток раніших періодів, зокрема поблизу Праги в місцевості Стшешовіце – могильника з тілопокладеннями культури шнурової кераміки, і там же – унікальне, багатством знахідок, поховання кельтського воїна. Біля міста Тетіна – дослідник виявив і розкопав поселення культури лінійно-стрічкової кераміки і т.д. Проте, його вабили передусім українські терени. Він їде на Закарпаття, де в селі Перечині досліджує вперше виявлену на Закарпатті неолітичну пам'ятку т. зв. „мальованої кераміки“. І врешті, як згадує сам: „Підбадьорений своїми важливими

² KRUSHELNYCKA, L. „Prague School“ in Ukrainian Archaeology. In *Russian, Ukrainian and Belorussian Emigration between the World Wars in Czechoslovakia*. Praha, 1995, s. 377–387; КРУШЕЛЬНИЦЬКА, Л. Українські археологи в еміграції (В. Щербаківський, Л. Чикаленко, І. Борковський). In *Історія: Тези доповідей та повідомлень III Міжнародного конгресу українців*. Харків, 1996, с. 48–53; ПАВЛІВ, Д. Олег Кандиба-Ольжич. In *Постаті Української археології*, Львів, 1998. Вип. 7, с. 97–99; ПЕТЕГИРИЧ, В. Іван Борковський — видатний археолог з Прикарпаття. In *Постаті Української археології*, Львів, 1998. Вип. 7, с. 86–87.

³ Цитую за автобіографічним нарисом Я. Пастернака, приготованого для виступу в США (точні дані – відсутні). Зберігається в архіві Я. Пастернака. Фонди відділу рукописів ЛНБ ім. В. Стефаніка, депозит Українського історичного товариства США. Папка № 32.

⁴ *Ibidem*.

відкриттями на празькому городі та з досвідом у веденні більших систематичних розкопів, вирішив я пошукати за подібними пам'ятками у своїй Батьківщині.⁵ Отже, в 1928 р. Я. Пастернак повертається в Галичину, де його чекають не менш важливі і атракційні археологічні дослідження, передусім Княжого Галича.⁶

Про археологічні досягнення Я. Пастернака в Галичині збереглося багато публікацій, як самого автора, так і інших дослідників.⁷ Втім, мені хочеться згадати один випадок, який не відноситься до даної теми, однак дає певне уявлення про саму постать Я. Пастернака. Розправа більшовицьким НКВД в 1939–1941 рр. над значною частиною української інтелігенції, якось щасливо минула дослідника. Він навіть очолив відділ археології при Академії наук УРСР, і в 1940 р. брав участь у Всесоюзній конференції в Москві, на якій звітував про роботу відділу. Про враження з його виступу оповів мені академік Борис Олександрович Рибаків – директор Інституту археології АН СРСР, тоді ще молодий археолог, присутній на цій конференції. Постараюся відтворити його розповідь в оригіналі „Пастернак не был высоким, видным мужем. Но когда он поднялся и шел к трибуне, в эго облике было столько величия, достоинства и уверенности в себе, что нам всем хотелось встать“(!).⁸

Проте, переживши роки першої радянської окупації і надивившись на масові депортації, арешти і вбивства, вчений не захотів ще раз випробувати долю і рішається їхати на Захід. І тут починається нова сторінка його життя, і праці. В супроводі постійної ностальгії... Можливо,

⁵ *Ibidem.*

⁶ ПАСТЕРНАК, Я. *Старий Галич. Археологічно-історичні досліді у 1850–1943 рр.* Краків–Львів, 1944.

⁷ З довоєнних літ – в основному в *Записках* і збірниках НТШ; ПАСТЕРНАК, Я. *Старий Галич...*; ПАСТЕРНАК, Я. *Археологія України.* Торонто, 1961; ПЕТЕГИРИЧ, В. Іван Борковський...; РОМАНЮК Т. Документальні матеріали Ярослава Пастернака в архівних збірках Львова. In *Рукописна україніка : матеріали міжнародної науково-практичної конференції 20–23 вересня 1996 р.* Львів, 1999, с. 213–224; БАНДРІВСЬКИЙ, М. Роль Греко-католицької церкви у підготовці та проведенні історико-археологічних досліджень пам'яток Княжого Галича. In *Українські землі часів Короля Данила Галицького : Церква і Держава.* Львів, 2005, с. 129–133 та ін. За радянських часів посилання на праці Я. Пастернака було заборонене.

⁸ Переклад: „Пастернак не був високим і видним чоловіком. Але коли він піднявся і йшов до трибуни, його постать була настільки величавою, достойною і виражала впевненість в собі, що нам усім хотілося встати.“ Записано автором на Всесоюзній археологічній конференції в Кишиневі у 1964 р.

деяким полегшенням для Я. Пастернака в ситуації повторної еміграції, була зустріч, а згодом співпраця з празькими колегами, які також опинилися за океаном. Тим більше, що серед приятелів йому людей була сім'я Антоновичів. Обі родини замешкали в Канаді і, хоч розділяла їх певна відстань (Антоновичі з 1950 р. проживали в Монреалі, Пастернак з родиною – в Торонто), спілкувалися досить часто.

Нещодавно Львівська Наукова бібліотека ім. В. Стефаника отримала в депозит, за сприянням Українського історичного товариства США (особисто – його Президента – проф. Любомира Винара), архів епістолярної спадщини Ярослава Пастернака.⁹ Як бачимо зі змісту архіву, крім особистих контактів Я. Пастернака з п. Катериною і Марком Антоновичами, між ними велася активна кореспонденція. Збереглася збірка листів, з 50-их – 60-их років, тобто власне з найгорячішого періоду підготовки і видання монументальної праці Я. Пастернака – *Археологія України*, що була опублікована в Торонто. Листування між людьми, особливо тими, які вболівають за спільну справу, є найкращим доказом їх стосунків. А були вони не тільки діловими, але й дуже сердечними. Серед листів від Антоновичів до Я. Пастернака найранішим виявився один від пані Катерини, написаний ще в 1947 р., уривок з якого хочу зацитувати: „... Думаю, Вам приємно буде дізнатися як глибоко цинив Вашу книгу *Старий Галич* проф. Д. Антонович. Цю книгу він від Вас отримав у Празі в 1944 році, він був вже тоді дуже хворий, більше лежав як сидів, але Ваша книга була завжди коло нього, він весь час її проглядав і мені завжди казав: „яка прекрасна книга“. Казав прочитай, але це були такі страшні часи революції в Чехії: кудись тягли, щось допитували; не було часу для спокійного читання. В 45 році в осені проф. Д. Антонович вмер але Ваша книжка до останнього дня була коло нього, тому Ви може зрозумієте, чому до Вас і до вашої книги відношусь зі спеціальним пієтетом і не дивлячись на труднощі переїзду, вона приїхала зі мною і я її тут маю...“.¹⁰ Катерина Михайлівна повідомляє також про доповідь, присвячену 65-літтю Я. Пастернака, яку вона виголосила на зборах УВАН у Вінніпезі, використавши в основному його *Старий Галич*.

Але листи від Антоновичів містять не лише похвали і ґратуляції. Тут багато потрібної досліднику інформації. П. Катерина подає цілий список літератури, яку вдалося їй роздобути і яка може зацікавити Пастернака.

⁹ Архів Я. Пастернака. Фонди відділу рукописів ЛНБ ім. В. Стефаника; папка № 32.

¹⁰ Лист Катерини Антонович 1947 р. *Ibidem*.

Такі списки є в багатьох листах не лише від Антоновичів, але й інших кореспондентів Ярослава Пастернака і можна подивляти як наші емігранти, (і не завжди науковці), старалися допомагати одні одним, якими шляхами (через Польщу, Чехословаччину, східну Німеччину, а також приватно¹¹), здобували радянську наукову літературу, передусім ту, яка містила інформацію про наукові дослідження в Україні.¹²

Втім, як це буває у науковому світі, і в діаспорі не обходилося без колізій. Десь, в середині 50-их відбулася між науковцями прикра для Я. Пастернака дискусія. Не знаємо її змісту, але Марко Антонович відразу відгукнувся, заспокоював дослідника і з притаманною йому резолютністю радив не звертати уваги і не полемізувати з людьми, яких і так важко переконати. І тут же запропонував написати статтю до журналу *Розбудова держави*, якого був редактором.¹³ Відповідаючи, Я. Пастернак подає тему *Наука і псевдонаука в археологічних дослідках*, яку, не зважаючи на брак часу, обіцяє написати. (Між іншим, з цього ж листа довідуємося, що основним джерелом існування родини була його фізична робота в торговельній фірмі „Ітонс“, де він змушений був працювати щодня від 8 ранку до 10 вечора).¹⁴ Зі змісту листів обох кореспондуючих в 1955 р., можна зробити висновок, що власне завдяки порадам Марка Антоновича, наукове життя Я. Пастернака стає тоді активнішим. На це, передусім, вказує запрошення на наукову сесію Історичної комісії ОУАТ „Зарево“, в якій, крім старшої наукової генерації, має брати

¹¹ Наприклад від відомої дослідниці Марії Гімбутас – проф. Кембріського університету, яка, в свою чергу, діставала археологічні видання через Литву.

¹² Дуже допомагав Я. Пастернакові отримати необхідну літературу др. Ярослав Шав'як – працівник Конгресової бібліотеки у Вашингтоні, в яку надходило більшість радянських видань, а також п. Дарія Сів'як – з бібліотеки НТШ в Сарселю біля Парижа. Цікаво простежити, як проникала інформація про роботу наших емігрантів в Україну. Насамперед, через радянських політиків, критичні статті і виступи яких проти „буржуазних націоналістів“, крім стандартних в СРСР лайливих фраз, містили цікаві факти діяльності української діаспори (наприклад цикл лекцій по радіо М. Олексюка, що їх врешті заборонили, через надмір інформацій, не вигідних радянській політиці). Стосовно праці Я. Пастернака, про неї ми довідалися від зовсім іншої людини – від ректора Львівського Державного (тепер Національного) університету ім. І. Франка проф. Лазаренка. Маючи змогу на початку 60-их років відвідати Канаду, він не побоявся і перший привіз книгу Я. Пастернака *Археологія України* і подарував її львівським археологам.

¹³ Лист Марка Антоновича від 25 березня 1955 р. Архів Я. Пастернака. Фонди відділу рукописів ЛНБ ім. В. Стефаника. Папка № 32.

¹⁴ Лист Ярослава Пастернака від 29 травня 1955 р. Архів Я. Пастернака. Я. Пастернак був змушений заробляти на життя фізичною працею майже до кінця своїх днів.

участь багато молодих. Запропоновані теми стосуються різних періодів і аспектів історії України. Наприклад: П. Грицак – Київські легенди й історична дійсність; Л. Винар – Зв'язки України з Англією в XVII ст.; М. Антонович – Національна політика наших 60-идесятників; П. Стерчо – Чи було приєднання Карпатської України до ЧСР добровільним? і т.д. З сеньйорів пропонуються доповіді Я. Пастернака (має бути першою) і проф. Оглоблина.¹⁵

Мабуть, як наслідок дискусії на цій сесії і, можливо, виступу Я. Пастернака, (точної теми не знаємо), в дальших листах між ним і М. Антоновичем продовжується обмін думками, стосовно початків Київської держави, а радше самого Києва. Її причиною була також книга польського дослідника Пашкевіча, про яку згадується в листах. Листи цікаві не лише інформацією про літературу і дослідження в Україні, але й зауваженнями їх авторів стосовно прочитаного. Тому дозволю собі зацитувати їх повністю:

„Дня 23 травня 1956.

ВШ Пан Проф. Др. Я. Пастернак у Торонто¹⁶

Вельмиповажаний Пане Професоре!

Власне кажучи, я вже давно збирався Вам написати. Основною причиною було те, що я нарешті урвав трохи часу, щоб перечитати Пашкевіча *Origin of Russia*. Було це мені тим цікаво, що я досі мав нагоду читати лиш насвітлення з російського боку, а тепер познайомився і з польським насвітлюванням нашої давньої історії. Я, правда, був дуже розчарований і методикою Пашкевіча легковажного трактування дослідників (на пр. поборює думки висловлені Грековим та ін. больш. ученими з примусу, а замовчує їх аргументи поважного характеру.) Навмисне вношення непорозумінь (так напр. дискусію довкола 930-ого року на тему коли постала укр. нація, він використовує не те, щоб аргументувати, мовляв, самі українці твердять, що в X–XI ст. ще не було українського народу). Накидається на Грушевського за цілком корисне вживання терміну Україна-Русь, за що б його треба було хвалити. Протиставляє народну єдність ляхів супроти племінної розрізненості Русі, хоч поляки як нарід

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Рукописний лист від М. Антоновича від 23 травня 1956 р. Архів Я. Пастернака. Незважаючи на близькі, дружні стосунки авторів листів, вони завжди притримувалися форми звертання з належною повагою один до одного. М. Антонович писав листи майже завжди від руки і підписувався повним прізвищем; Я. Пастернак, (можливо через дещо невиразний почерк), на друкарській машинці і як підпис – ставив свої ініціали.

здається далеко пізніше сформувалися як українці. А як нація, вони ще не існували в ХІХ ст., як показують їх повстання 1830–1831 і 1865 років. Хоче штучно розрізняти терміни віри, народу, мови, хоч ці терміни вже від ХІ ст. цілком переплітаються і руський язик дуже скоро має значіння, що об'єднують усі три терміни – явища. Ця єдність і найбільше промовляє проти виводів Пашкевіча.

З деяким здивуванням прочитав і монографію Назарка про Володимира. Поминаючи безліч дрібних непорозумінь, як напр. зарахування Масуді до далекосхідних авторів! Та плутанина між Охрида і Орхида (що могло бути друкарськими чортиками, але ж де корекція?), звернув увагу на те, що в справі тризуба він приймає найбільш фантастичну теорію (Січинського).

Дістав V том *Археологічних пам'яток УРСР* (Київ 1955 р.). Чи Ви його вже бачили? Там досить широко в відділі Київська Русь (не виразно. Л. К.) розкопки в Галичині. Зокрема Вам цікавою була б стаття В. К. Гончарова; Археологічні дослідження древнього Галича у 1951 р., стор 22 анг. Є ще одна книжка про палеоліт на Україні. Видання Академії наук але досить популярне. Це було б з новинок все, що коло мене для Вас могло б бути цікаве.

Мав ще одну ідею: присвятити конференцію історичної комісії ЗАРЕВА Пашкевічєвій праці, але чи не була б це велика честь?

Якраз дістав і читаю М. Н. Тихомирова: *Крестьянские и городские восстания на Руси XI–XIII вв.* Москва 1955. Досить цікава, але по офіційній лінії йде трохи за гостро. Тепер уже в совітах знов можна, (хоч і обережно!) писати наукові твори не цитуючи бородатих і вусатих авторитетів. Навіть і раніше цитували поважні вчені про Фогте на першій стор. всіх тих божків, а Тихомиров їх цитує майже постійно включно з анахроністичним Сталіним. Ну і очевидно дотримується і перетримується формалістичних і штампованих класифікацій.

Щиро Вас вітаю й бажаю Вам всього кращого. Ваш М. Антонович.

Відповідь Я. Пастернака – коротша і дещо стриманіша:

„Торонто, 31 травня 1956.

Дорогий пане Докторе!

Книжку Пашкевіча маю під рукою і думаю, Ваша ідея зайняти на сесії ‚Зарева‘ наше до неї становище є доцільна, та тоді взяти би до уваги теж Вернадського (Еншент Раша, Кієвіан Раша) та Б. А. Рибакова (Древние Руси, Советская Археология XVII. 1953), бо всі вони фальшиво наслідують початки Русі, і цьому одному питанню, не тільки од-

ному Пашкевічові, варто молодим українським історикам присвятити доповіді й дискусію на сесії.

Археологічні пам'ятки УРСР, вип. V, зі статтею Гончарова про нові розкопки в Крилосі я дістав водночас з Лондону і Парижа. У 1941 р. мені закидали, що це 'синьо-жовта робота', але сьогодні, згідно з післявоєнною партійною лінією, совети самі продовжують там розкопки, бо це ж 'древний русский город'. Ці розкопки, тепер головно на Підгороддю (не на княздворі, 'Золотий тік' та на терені катедри, де я копав) принесли досить багато нових, але не несподіваних знаходів. Про них, як теж про попередні та майбутні розкопки в Крилосі, я готую тепер статтю до *Свободи*.

Працю о. Назарка я переглядав, але прямо не маю часу перечитати її в цілості, тому радий почути Ваші зауваження до неї. Тихомирова праці про селянські повстання у княжих часах нема ще в Торонто.

В перших днях вересня ц. р. відбудеться міжнародний археолог. конгрес у Філадельфії і я зголосив туди свою участь, з доповіддю.

Щиро дякую за пам'ять та відомості, цінні та цікаві для мене у Вашому листі.

Зі щирим привітом Ваш Я. П.¹⁷

Найцікавішими були листи, написані вже після виходу у світ книги Я. Пастернака *Археологія України*. З боку М. Антоновича вони цікаві тим, що крім похвали і задоволення від того, що така фундаментальна праця збагатила українську археологію, він докладно її студіює і аналізує кожний розділ. Проводить порівняння з радянською археологією і приходить до висновку, що праця, яка написана одним дослідником, рангу Пастернака, творить цілість, якої немає у збірниках радянських вчених. Разом з тим, в листі міститься багато запитань і зауважень. Наприклад, М. Антоновича цікавить чому надто короткий відділ про грецькі колонії; чому про євреїв згадується лише в контексті торгівлі рабами? — „Коли читати жидівську наукову літературу, то там про жидів на півдні України від 3 ст. до Р. Х. пишеться дуже багато. Хіба нема їх слідів в археології? Адже караїми ще дотепер збереглися на Україні. Трохи замало про ха-

¹⁷ Лист Ярослава Пастернака від 31 травня 1956 р.. До листа є написаний олівцем від руки додаток, але в дуже скороченому варіанті, що, радше, нагадає чернетку (назви прізвищ і заходів — вказані лиш першими буквами), в якому дослідник перераховує ще кілька праць, які слід врахувати при обговоренні теми, зокрема рецензію Д. Оболонського (*Oxford Slavonic*, V, 1954, 20–31). Архів Я. Пастернака.

зар, половців та інших, які врешті слав'янізувалися ,добром, чи лихом‘.“ Антонович передбачив ті непорозуміння, які маємо сьогодні в науці і псевдонауці. Він не вважав, що ,автохтонність‘ – лише російська теорія Марра, (бо все, що діялося на Україні – є українське‘), тобто залишило слід. „Але все ж таки, я б боявся ствердити, що трипільці були предками слов'ян“, зауважує Антонович, і... „є багато псевдонаціоналістів, які будуть твердити, що Хеопс був царем Русі“... Далі, широко обговорює мовні аспекти, походження деяких старослов'янських слів і полемізує не лише з Я. Пастернаком, але з висновками радянських вчених. Дуже цікавить його проблема Перемишля і його назви. Посилаючись на чеських дослідників, одночасно сумнівається в надійності польських хронік. Кінчаючи цей лист, Марко Дмитрович пише, що гордий з українських підприємців в Торонто, які „уміють робити гроші та уміють ці гроші дати на такі важливі і гарні видання“.¹⁸

Ярослав Пастернак чемно дякує за так ґрунтовний аналіз його праці і обіцяє відповісти на всі запитання.¹⁹ І справді 10 грудня пише обширний лист, в якому розглядає усі зауваження М. Антоновича. Деякі з них представлю в оригіналі:

„Погоджуюся з Вами, що розділ про грецькі колонії у Південній Україні може закорткий, але ж бо пишучи свою книжку, я завжди мусів зберігати рівновагу між окремими культурами та частинами українських земель і тому не можна було приділити деяким періодам стільки місця, скільки хотілося б і на скільки вони заслуговують.“

„Про жидів в Україні є в мене тільки одне речення, про їхню торгівлю рабами, бо їхніх слідів зовсім нема в археологічному матеріалі. Діяльність їхніх предків у Південній Україні знайшла місце тільки в історичній жидівській літературі, яка – на жаль – мені не відома. Загально про роль жидів, як купців у Центральній Європі писав у 1930-их рр. шлезький (вrocławський) археолог Ганс Загер в археологічному журналі *Альтшлезієн*. Так само про хозарів, половців та другі східні племена я писав тільки під аспектом археології, не розкриваючи широкої їхньої історії, бо й так об'єм книжки в ході писання розрісся з проєктованих 600 сторінок до 798.“

¹⁸ Лист М. Антоновича від 18 жовтня 1961 р., тобто дуже скоро після випуску книги *Археологія України*. Архів Я. Пастернака.

¹⁹ Відповідь Я. Пастернака від 1 листопада 1961 р. Архів Я. Пастернака.

„Про Кия, як історичну особу, писав в мин. році Б. Рибаків, за ним М. Каргер, і оба покликуються на якесь вірменське джерело VIII ст... Мимо пильних розшуків я не міг роздобути ані точної назви цього джерела і його автора, ані які відносяться до Києва цитати з нього.“

„Я радий, що Ви вірите у ‚примучування‘ аварами чеських, а не волинських дулібів. Один погляд на карту розміщення в терені аварських знахідок в праці D. Csallány *Archäologische Denkmäler der Awarenzeit in Mitteleuropa* (Budapest 1956), як теж повна відсутність аварських знахідок по північному боці Карпат є найкращим доказом цього. Одначе рівняння авари – це обри, є вже справою філологічною і я над нею зокрема не зупинявся. Не пригадую теж, чи стрічав коли статтю на цю тему в історичній літературі.“

Цікаве зауваження робить Я. Пастернак щодо трипільської культури, яку сьогодні часто використовують навіть політики, на жаль, не розуміючи законів розвитку первісних культур. „Я виходжу з логічного заключення, що таке численне населення, на яке вказує кілька сотень місцевостей з пам’ятками трипільського типу в Україні, не могло нікуди емігрувати в цілості. Якась мала частина перейшла, мабуть, у Північний Китай – так бодай виходило б із сьогоднішнього стану досліджень над тамошньою енеолітичною мальованою керамікою – вся решта без сумнівно залишилася на місці і стала предками пізніших ‚скитів-орачів‘, а там антів. Так було, думаю під фізичним оглядом, але чи трипільці говорили вже пра-пра-словянською мовою, це не входить в сферу моїх дослідів. Це чисто і виключно філологічна справа і думаю, що при реконструюванні мовних відносин у праісторичній Європі мовознавці таки мусять числитися з археологічними даними. Очевидно, їм вільно снувати, незалежно від того, свої власні теорії, бо в цих справах і ми і вони зближаємося тільки до правди і без теорій та гіпотез в досліджуванні праісторичних часів ніяк не обійтись.“

Ярослав Пастернак надіється опублікувати свою працю в перекладі на англійську мову „Дай Боже, щоби вдалося видати *Археологію України* в англійській мові. Тоді Ваші і других рецензентів та й мої власні нові спостереження я візьму, необхідно, до серйозної уваги. А вкінці, я знаю, що я не все знаю‘ та все ж: ‚Feci, quod potui, faciant meliora potentes‘. Цими словами у відношенні до моєї книжки дозвольте теж, Пане Докторе, закінчити мою відповідь на Вашого цінного, багатого важливими зауваженнями листа...“²⁰

²⁰ Лист Я. Пастернака від 10 грудня 1961 р. Архів Я. Пастернака.

Я подала уривки з листів кореспонденції між Марком Антоновичем і Ярославом Пастернаком з думкою, що вони заціквлять дослідників, зокрема тих, які ознайомлені з книгою *Археологія України*, і де самі автори листів висловлюють свої зауваження щодо порушених в книзі проблем. Втім, на тому листовна дискусія на цю тему і дальших праць Я. Пастернака не закінчилася. Продовж 60-их років надходять листи від Антоновича, в яких він знов і знов звертається до близьких йому досліджень в Єгипті і можливих зв'язків з тогочасним населенням України; подає перелік літератури. Пастернака більше цікавлять питання, які стосуються княжих часів. На той час вони дістають вже деякі праці українських вчених з більш відважною інтерпретацією подій стародавньої історії наших земель. (Наприклад – М. Брайчевського).²¹ Безумовно, від часу виходу *Археології України*, розкопками здобуто численні нові археологічні матеріали, які дозволили по новому підійти до тих чи інших проблем, порушених Я. Пастернаком в його праці. Наприклад, окремі знахідки в Зимному на Волині є, без сумніву, аварського походження, аварськими вважаються стріли з Плісниська і т.д.²², про що не знав дослідник. Очевидно таких поправлень можна зробити багато, але ніхто не може заперечити колосального наукового багажу дослідника щодо знань стародавньої культури України в контексті загальноосвітньої. Усі ці зауваження не зменшують вартості його фундаментальної праці, тим більше, якщо зважити на умови, в яких він її писав.

Умови праці наших вчених – післявоєнних емігрантів, відірваних від Батьківщини, а, разом з тим, безмежно відданих справі розвитку української науки – можуть бути окремою темою досліджень. Тому закінчу мою розвідку словами М. Антоновича які він написав у передмові до статті Я. Пастернака *Ранні слов'яни в історичних, археологічних та лінгвістичних дослідженнях* що, як і багато інших його праць²³, ви-

²¹ Листи Я. Пастернака з 1962 р. і наст. років. *Ibidem*. БРАЙЧЕВСЬКИЙ, М. *Походження Русі*. Київ, 1968.

²² АУЛІХ, В. В. *Металеві пряжки і прикраси з верхнього горизонту городища в с. Зимне Волинської області*. Київ, 1962, с. 92–105; КУЧЕРА, М. П. *Древній Плеснеск (Автореферат дисертації к.і.н.)*. Київ, 1960; КУЧЕРА, М. П. *Древній Пліснеск*. Київ, 1960, т. 12, с. 3–56.

²³ Наприклад, ПАСТЕРНАК, Я. *Важливі проблеми етногенезу українського народу в світлі археологічних досліджень*. Нью-Йорк, 1971, с. 3–27; ПАСТЕРНАК, Я. *Ранні слов'яни в історичних, археологічних та лінгвістичних дослідженнях*. In *Затиски Наукового товариства ім. Шевченка*, т. 189. Праці Історично-Філософської Секції (за редакцією Марка Антоновича). Нью-Йорк – Торонто – Париж – Мюнхен, 1975.

йшла вже після смерті дослідника, і яку власне редагував і опублікував Марко Дмитрович: „В історії культури людства знайдеться небагато творів, які можна було б поставити рядом з *Археологією України* Ярослава Пастернака. Подумати тільки: похилого віку людина на сьомому десятку свого життя, важко працюючи, як некваліфікований робітник у торговельній фірмі, протягом років вечорами та суботами-неділями, пише епохальний твір, який у інших народів складають великі колективи наукових робітників, що можуть увесь свій вільний час працювати за фахом, а відпочивати тоді, коли працював над своїм твором наш великий учений. Цей незвичайного значення науковий твір бл. пам. Ярослав Пастернак міг написати лише завдяки своїм непересічним властивостям: у першу чергу працьовитості та плановості в праці. Цим його прекрасним властивостям ми завдячуємо також те, що скінчивши цей свій життєвий твір, визначний український вчений не склав рук, а далі послідовно і наполегливо продовжував свою наукову працю...“²⁴ Мабуть, до цих слів нічого додати не треба.

Resumé

Jaroslav Pasternak a rodina Antonovyčů

Národní vědecká knihovna Ukrajiny V. Stefanyka ve Lvově nedávno obdržela, s přispěním Ukrajinské historické společnosti v USA, archiv významného ukrajinského archeologa Jaroslava Pasternaka. Archiv obsahuje dopisy z období jeho kanadské emigrace ze šedesátých a počátku sedmdesátých let. Mezi nimi je i kolekce dopisů dokumentující osobní i vědecké kontakty Pasternaka s rodinou Antonovyčů.

Jaroslav Pasternak se s Antonovyčovými seznámil v Československu na počátku dvacátých let 20. století, v době, která mnoho ukrajinských vědců přinutila k emigraci. Zatímco profesor Dmytro Antonovyč byl jedním ze zakladatelů Ukrajinské svobodné univerzity a jejím rektorem v letech 1928–1930, Jaroslav Pasternak po ukončení vojenské služby pokračoval ve studiu pod vedením význačného slavisty Lubora Niederleho a následně prováděl rozsáhlé archeologické výzkumy na Pražském hradě. Antonovyč

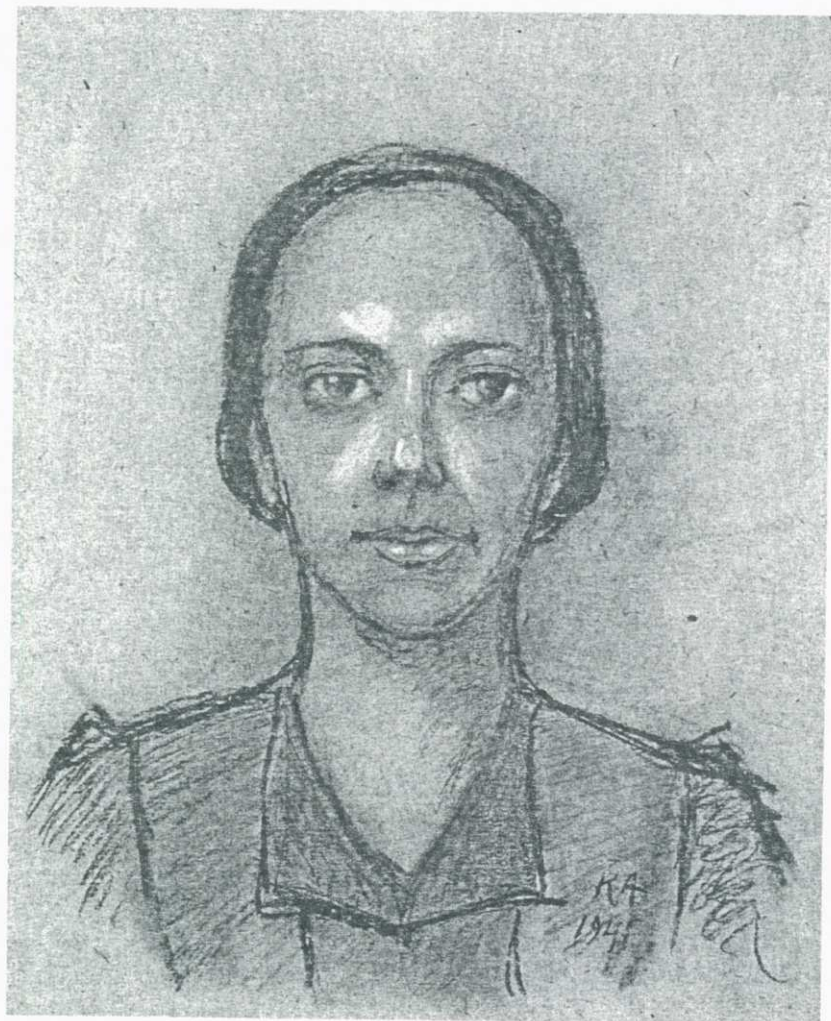
²⁴ АНТОНОВИЧ, М. Передмова. *Ibidem*. С. I–V.

s Pasternakem zůstali v kontaktu i poté, co se Jaroslav Pasternak vrátil v roce 1928 do Haliče.

Pasternak, jenž prožil v Haliči léta první sovětské okupace, kdy byl svědkem nesčíslných věznění, deportací i vražd ze strany bolševiků, se podobně jako zbytek Antonovyčovy rodiny rozhodl emigrovat na Západ. Zde udržoval korespondenci zvláště s manželkou Dmytra Antonovyče Katerynou a jeho synem Markem. Po Pasternakově smrti se M. Antonovyč stal editorem a vydavatelem jeho nepublikovaného díla.

Yaroslav Pasternak and the Antonovych Family

Recently, the Lviv Vasyl Stefanyk Science Library of the Ukrainian National Academy of Sciences received, with an assistance of the Ukrainian Historical Society in the USA, personal papers of an eminent Ukrainian archeologist Yaroslav Pasternak. This personal archive contains letters received during his life in Canada in the 60s' and early 70s'. They document both personal and academic contacts with the Antonovych family up to the end of Y. Pasternak's life. Y. Pasternak got acquainted with the Antonovych family at the beginning of 1920s', in the period of forced emigration of many Ukrainian scientists to Czechoslovakia. At that time, Prof. Dmytro Antonovych was one of the founders of the Ukrainian Free University in Prague and its Rector from 1928 to 1930; Y. Pasternak, after having resigned from military service, continued his studies under the guidance of the well-known Slavist Lubor Niederle, and then he carried out extensive archeological explorations at the Prague Castle. Though Yaroslav Pasternak returned to Halychyna in 1928, he and Prof. Antonovych stayed in touch. There, Yaroslav Pasternak had survived first years of Soviet occupation of Halychyna and had witnessed numerous arrests, deportations and slaughter committed by the Bolsheviks. He decided to emigrate to the West, as did the rest of Antonovych family. There he kept correspondence particularly with Dmytro Antonovych's wife Kateryna Antonovych and his son Marko Antonovych. After his death, M. Antonovych became editor and publisher of his unpublished works.



7. Kateryna Antonovyčová, *Ženský portrét*

ДМИТРО АНТОНОВИЧ У СПОМИНАХ ТА ОБРАЗАХ КАТЕРИНИ АНТОНОВИЧ

Дарія ДАРЕВИЧ

У спогадах написаних у Відні 1921 року і надрукованих у журналі *Нові Дні* в Канаді 1955 року Дмитро Антонович висловив цікаве міркування на тему споминів у загальному. Він пише:

„Єдиний критерій, що його здається варто було б поставити для спогадів, це відбирати факти громадського значення й облишати все приватне, особисте. Але де та межа, що відділює одне від другого? Що особисте, а що громадське, особливо у людей, що живуть або прожили свій вік у коловороті громадського руху і для яких громадське важило б більше, ніж приватне, особисте? Нарешті і приватні риси у громадського діяча часто можуть кинути світло для розуміння його вчинків, іноді й на краще, живіше усвідомлення життя всього громадянства. Іноді анекдот, дрібний випадок пояснює, робить у наших очах живою постать діяча минулих років, яку з критичного досвіду минулого ми собі уявляємо надто академічно. Недурно кажуть, що критична історія ховає покійників, а легенда повертає їм життя.“¹

У споминах написаних в шістдесятих роках в Канаді його дружина Катерина Антонович переплітає громадське з особистим.² У цій доповіді я хочу зупинитись на особистім, оскільки, на мою думку, особисте найменше відоме. Саме особисті відношення до дружини і друзів наświetлюють і збагачують портрет Дмитра Антоновича політичного революціонера, знаменитого організатора, науковця, новатора, невтомного діяча української культури і науки, відданого українського патріота. Окрім споминів про чоловіка Катерина Антонович також малювала його портрети, але з них зберігся тільки один і про нього буде мова пізніше.

¹ АНТОНОВИЧ, Дмитро. Спогади. In *Нові Дні*, грудень, 1955, 13.

² Частина споминів Катерини Антонович зберігається у формі поодиноких сторінок машинопису в Національному Архіві Канади в Оттаві. Друковані спомини вийшли в п'ятьох окремих книжках в серії видань Української Вільної Академії Наук у Канаді: АНТОНОВИЧ, Катерина. *З моїх споминів*. Вінніпег, 1965, Частина 2, 1966, Частина 3, 1967, Частина 4, 1972, Частина 5, 1973.

Катерина Серебрякова, майбутня дружина Дмитра Антоновича, познайомилася з ним 1904 року в Харкові. В той час вона була студенткою на природничих курсах проф. Лесгафта в Петербурзі і приїхала на вакації додому.³ У своїх споминах виданих в Канаді вона пише, що товариші попереджали: „Ось ви завжди маєте сумнів, які ми революціонери, то тепер побачите ‚Муху‘, – це вже дійсний революціонер.“⁴

У недрукованих споминах в Національному Архіві Канаді є досить багато подробиць, які не попали до друку. В них вона пише, що про Дмитра Антоновича всі товариші багато розповідали і що в неї склалось тоді враження, що Муха, як його тоді називали товариші, є центром, що це „надвичайна людина“. „І я з цікавістю чекала незвичайного Муху. Тоді була молода і завжди шукала незвичайного. І він нарешті приїхав і в перший момент я була трохи розчарована, бо я уявляла його чомусь зовсім інакше.“ Далше пише, що Дмитро Антонович був „Середнього росту, жвавий, веселий, вічно жартував і розумів комічне, умів його підмітити і висміяти... А я уявляла революціонера зовсім інакше, думала, що мусить бути серйозний, суворий, законспірований... поважний.“⁵

У друкованих споминах опис зустрічі більше формальний: „Ми йшли по вулиці з Петром Андрієвським і Борисом Мартосом. На зустріч ішов студент у сірій тужурці. Всі спинились і кажуть мені, познайомтесь – Дмитро Антонович – Муха, про якого ви вже багато чули. ‚Муха‘ був вище середнього росту, з блискучими очима, з маленькою борідкою і вусиками. Ми поздоровилися і пішли всі разом. Щось живо і весело поговорили і розпрощались. Мені сказали, що будуть збори громади і щоб я приходила. Сказала ‚добре‘.“⁶

Після студентських зборів з блискучими промовцями і гаслами, що закликали всіх до боротьби за ліпшу будучину, Катерину Серебрякову додому відпровадив Дмитро Антонович.⁷ І так почалася їх приязнь. Той перший раз бачилися недовго, але після революції 1905 року, бачилися

³ Катерина Серебрякова студіювала на курсах проф. Лесгафта рік перед тим як її прийняли на студію в Жіночий Медичний Інститут у Петербурзі.

⁴ АНТОНОВИЧ, Катерина. *З моїх споминів*. 2, 63.

⁵ National Archives of Canada (NAC), Kateryna Antonovych, MG 31, Accession H50, Vol. 1, p 2, File Autobiographical notes – Freedom, 46.

⁶ АНТОНОВИЧ, К. *З моїх споминів*. 2, 64.

⁷ АНТОНОВИЧ, К. *З моїх споминів*. 2, 65.

частіше в Харкові, Петербурзі, Франції та Києві, хоч Катерина продовжувала студіювати медицину у Петербурзі.⁸

У виданих споминах Катерина пише, що: „Муха повний енергії, хоче видавати український часопис, бо думає що може дозволить, бо ніби той гніт над свободою трохи полегшав.“⁹ В недрукованих споминах Катерина описує видання часопису *Воля* в 1906 році, де була поміщена коротка стаття нею написана на замовлення Мухи. Як редактор Антонович зрєдагував статтю до тої міри, що молода Катерина була огірчена.¹⁰ Але рівночасно вона пише, що співпрацюючи над цим виданням вона побачила „здібність Мухи і його безкрайню енергію і працездатність.... Тоді я зрозуміла і оцінила людину. В дальшому житті, постійно дивувалася його здібности зосередитися так на праці, як він, і так присвятити, віддати себе праці...“¹¹ Коли поліція сконфіскувала ново-виданий часопис, передчуваючи небезпеку, Антонович разом з другом, Петром Андрієвським, виїхали закордон і в той спосіб оминули арешту. Катерина пише, що Муха мав здібність відчувати небезпеку і про неї попереджати товаришів.¹² В Європі, згідно зі споминами Катерини, Антонович захопився своїми студіями мистецтва, так само як попередньо захоплювався в Україні політикою і національною працею.¹³

Після року мистецтвознавчих подорожей, щоб запізнатися з видатними мистецькими пам'ятками Австрії, Німеччині, Бельгії, Франції та Італії, Антонович приїхав у відвідини до Петербургу. Катерина згадує, що пожвавилася студентське життя Петербургу. Антонович вніс свіжий струмок свободи західної Європи, розповідав, показував світлини та умів захоплювати слухачів – студентську молодь.¹⁴ Треба додати, що також захопилася ним Катерина. Вона пише, що в розмові з товаришками говорила: „З ним завжди цікаво і хоч ми часто не погоджуємося і сперечаємось, але з ним завжди цікаво.“¹⁵

⁸ МІЯКОВСЬКИЙ, В. *Дмитро Антонович*. Вінніпег, 1967, 38, подає, що Дмитро Антонович був студентом харківського університету, де 1897 року зорганізував таємну Українську Студентську Громаду, а в 1900 разом з друзями заснував у Харкові Революційну Українську Партію (РУП).

⁹ АНТОНОВИЧ, К. *З моїх споминів*. 2, 78.

¹⁰ НАС, К. Antonovych, MG31, H50, Vol.1, Autobiographical Notes.

¹¹ НАС, К. Antonovych, MG31, H50, Vol.1, Autobiographical Notes.

¹² НАС, К. Antonovych, MG31, H50, Vol.1, Autobiographical Notes – Freedom, 46.

¹³ НАС, К. Antonovych, MG31, H50, Vol.1, Autobiographical Notes.

¹⁴ АНТОНОВИЧ, К. *З моїх споминів*. 4, 135.

¹⁵ АНТОНОВИЧ, К. *З моїх споминів*. 3, 102.

Пізніше на запрошення сестри Антоновича, Галі Геркен, Катерина їздила на відпочинок до неї і дітей до Франції, де перебувала з ними та Мухою у Парижі і над морем. В 1908 році будучи гостею в сестри, Галі Геркен, в Києві, Катерина згадує, що вони – себто Дмитро і вона, часто не погоджувалися і сперечалися на тему сучасної політики, студентських розрухів і за товаришів з Революційної Української Партії (РУП). Суперечки привели до того, що сестра запропонувала, щоб вони одружилися, на що Дмитро відразу пристав і Катерина також.

Що це нам каже про відношення Антоновича до жінок? Що він мав респект до освічених жінок, цинив їх опінії, або бодай Катеринині, цинив незалежність думок, мав дуже поступовий погляд на освіту і самостійність жінки. Навіть після вінчання в Соборі св. Володимира 22-го жовтня 1908 року в Києві погодився на виїзд Катерини на продовження студій до Флоренції.¹⁶ Щоправда він намагався переконати дружину закинути студії медицини і записатися до Академії Мистецтв. Можна припускати, що це було зумовлене тим, що Катерина від молодости мала талант до мистецтва і в Харкові вчилася в школі рисування і малювання. В додатку мистецтво співпадало зі зацікавленнями Антоновича. До Флоренції Катерина поїхала сама, бо Муха кінчав університет в Києві. Записалася на четвертий рік медицини у Високій Медичній Школі.

Треба мати на увазі, що це було на початку 20-го століття, в часі, коли мало хто з жінок студіював у вищих закладах. Мало хто з одружених жінок української інтелігенції мав вищі студії. Випадків, де одружена жінка могла виїхати сама на студії навіть на короткий час, мабуть не було багато. Щоправда студії медицини в Італії Катерина не закінчила, бо 22-го серпня 1909 року у Флоренції народився син Михайло.

Пізніше, коли Антоновичі повернулися в Україну, вже в Києві народилася донька Марина (23-го грудня 1911) і другий син Марко (24-го червня 1916).¹⁷ Після короткої перерви студії дружини продовжували-

¹⁶ Катерина мусіла виїхати з Петербургу не закінчивши студій через здоров'я і лікувалась на туберкульозу. Клімат Італії був більш сприсмливий для її здоров'я. Дмитро Антонович збирався продовжувати студії мистецтва в Італії і вкортці приїхав до дружини до Флоренції, де вони пробули два роки.

¹⁷ НАС, К. Antonovych, MG31, H50, Vol. 1, no.4, 1945–48, Personal Papers Dmytro Antonovych. У посвідці замешкання виданій в Празі 11-го листопада 1938 року Дмитро Антонович подає дату народження сина Марка як 24-го червня 1915 року. Марко Антонович в Канаді подавав дату народження як 7-го липня 1915 року. Розбіжність можна пояснити зміною календаря з Юліанського на Григоріянський.

ся. Коли в грудні 1917 року старанням Антоновича та інших повсталала Українська Академія Мистецтв, до неї записалася Катерина. Можна уважати, що Антонович був задоволений, бо нарешті дружина продовжувала студії в ділянці його власних зацікавлень. Студії дружини і мами трьох малих дітей не завершилися, коли вона закінчила Українську Академію Мистецтв в Києві. З переїздом Катерини з дітьми 1923 року до чоловіка до Праги вони продовжувалися на еміграції. Вже 1924 року Катерина записалася на Український Вільний Університет в Празі зорганізований її чоловіком, в якому Дмитро Антонович був професором і деякий час ректором.¹⁸

З індексу викладів Катерини з років 1924 до 1929 довідуємося, що Антонович викладав наступні предмети: Історія українського малярства XV віку, Історія нідерландського малярства XV віку, Історія українського малярства XVI, XVII і XVIII віків, Французький примітив, Історія українського мистецтва – загальний курс, Історія українського мистецтва (три семестри), Мистецтво доби Бароко, Вступ до історії мистецтва, Історія розвою естетичних поглядів, Козацьке Бароко, Галантний вік на Україні, Українське Рококо, Семінар з історії мистецтва (два семестри), Історія українського мистецтва XVIII–XIX віків.¹⁹ Це 14 різних курсів, деякі з них по два чи три семестри свідчать про неймовірну працездатність, знання та енергію Антоновича.²⁰ Коли Катерина закінчила студії на факультеті філософії 1930 року, то Дмитро Антонович підписав індекс як ректор.

Ще і сьогодні можна подивляти велике виrozumіння Дмитра Антоновича до аспірацій дружини здобути вищу освіту в несприятливих і важких обставинах еміграційного життя в Празі.

Велике виrozumіння Антонович також проявляв до членів своєї родини. Коли Антоновичі повернулися при кінці 1911 року до Києва, вони поселилися в батьківському домі. Після смерті Леона Геркена, чоловіка сестри Антоновича, його дружина Галя Геркен з двома дітьми перейшла

¹⁸ В. Міяковський у *Дмитро Антонович*, Вінніпер, 1967, 30, подає, що за 20 літ існування УВУ Антонович був ректором тричі.

¹⁹ NOS RECTOR ET DECANUS COLLEGII PROFESORUM, INDEX MAGISTRORUM ET SCHOLARUM, NAC, K. Antonovych, MG31, H50, vol. 1, 3, Faculty of Philosophy.

²⁰ Деякі курси з історії мистецтва, які слухала Катерина, викладав проф. В. Залозецький, а саме: Історія середньовічного мистецтва, Опис пам'ятників мистецтва з переходною ренесансово-бароковою доби, Історія італійського мистецтва в XIV і XV ст.

жити до Дмитра і Катерини в домі старих Антоновичів на розі вулиць Жилянської 20 і Кузнечної 40. Муха дбав про виховання дітей, а після несподіваної смерті сестри продовжував ними опікуватися. Дочку сестри, Наталю Геркен, взяв зі собою, коли виїздив як голова Дипломатичної Місії Української Народної Республіки до Італії в 1919 році. Коли Місія була зліквідована літом 1920 року, Антонович переїхав до Відня, а тоді до Праги.

Про відданість Антоновича до дружини і дітей свідчить його готовість повернутися в Україну 1922 року, щоб бути разом з ними, хоч він мабуть був свідомий того, що його чекало в Києві. Натомість, щоб охоронити чоловіка, Катерина розпочала старання виїхати до нього до Праги і після року зусиль це їй вдалося 1923 року.

Зі спогадів Катерини також довідуємося про відношення Антоновича до друзів і співпрацівників. Катерина пише, що раз Муха сказав: „Знаєш, як дивно з товаришами? Спочатку вони є моїми товаришами, потім вони стають нашими спільними товаришами, а тепер я бачу, що вони тобі розповідають більше, як мені і ти про них більше знаєш як я.“ Катерина пояснює, що причиною цього була звичка Антоновича повторяти почуте в товаристві і часто з цього жартувати – „Тобі розкажуть, а ти при всіх це розповіш, та ще й висмієш, як ти умієш!“²¹ Далше вона пише: „Але твої товариші тебе дуже люблять і цінують, це я добре знаю і ніколи не скажуть про тебе чогось недоброго, а як хтось попробує сказати то зразу запротестують.“²²

Зі спогадів Катерини виглядає, що в Антоновича було багато друзів і вони часто відвідували їх гостинний дім особливо в Києві. Катерина згадує, що в їх домі завжди збиралось багато людей – товаришів чоловіка – письменників і малярів і відтам вийшла думка організувати в Києві Академію Мистецтв. Також збиралися артисти театру Садовського і молодого театру Курбаса.²³ З малярів бував Василь Кричевський і Михайло Бойчук. Бойчук деякий час жив у дворі в кімнаті коло комори. Якийсь час в них мешкав скульптор Михайло Паращук з жінкою і донькою Лідою. Заходив молодий Павло Тичина і Муха був перший, що почав друкувати його твори в *Сяйві*. Вчисляє також Липинського, Олександра Скорописа–Йолтуховського, Петра Канівця, Прокопа Понятенка,

²¹ АНТОНОВИЧ, К. *З моїх спогадів*. 5, 206.

²² АНТОНОВИЧ, К. *З моїх спогадів*. 5, 206.

²³ АНТОНОВИЧ, К. *З моїх спогадів*. 5, 201.

Михайла Ткаченка, Євгена Голіцинського і Василя Мазуренка.²⁴ Зі Старої Громади приходили Марія Михайлівна Старицька, Оксана Петрівна Стешенко, Ігнатовичі, Трегубові та Ізмаїл Орестович Новицький. В час війни приїздив Дмитро Іванович Багалій. Бували Дмитро Дорошенко з дружиною, Ігор та Володимир Кістяковські та багато інших.²⁵

В домі Антоновичів в Києві відбувалися також засідання РУП. Тому, що поліція слідкувала і підглядала у вікна, коли відбувалися політичні зібрання, то треба було робити вигляд, що зібрались приятелі на святкування уродин чи іменин. „Ставили закуску, чай, вино, так що ніяк не походило на нелегальне зібрання. Коли приходила поліція то їй казали, що це родинне свято і давали по чарці вина.“²⁶

В споминах є короткий розділ про чоловіка, де Катерина пише:

„Така видатна людина. Яюсь мені, жінці, трудно про нього написати. Він усім цікавився. І життям, і політикою, і театром, і мистецтвом, і всюди хотів вносити свою працю, своє зацікавлення. Дуже характерне відношення до нього його товаришів. Вони його дуже цінили і любили. Коли я іноді виступала з критикою, вони казали: ‘Не можна так виступати проти Мухи, дивіться, бачите як ми всі його цінімо і любимо.’ Так і дійсно це було. Товариші його любили, але він їх також і це було дуже приємно. То була справжня атмосфера поваги і любови та уміння зрозуміти вартість людини.“²⁷

Мабуть дружині також було не легко малювати портрети свого чоловіка, бо хоч вона намалювала багато портретів українських діячів у Празі і пізніше в Канаді, у споминах згадує тільки один портрет Антоновича. Це портрет намальований на замовлення Бібліотеки Симона Петлюри в Парижі.²⁸ Цей портрет пропав в часі війни, коли німці зайняли Париж і вивезли частину Бібліотеки ім. Симона Петлюри і музей включно з картинами.²⁹ Одинокий портрет, що зберігся, це олійний образ намальований вже після смерті чоловіка в 1946 році в Празі. Я його пам’ятаю

²⁴ Петро Канівець, Прокоп Понятенко, Михайло Ткаченко, Євген Голіцинський і Василь Мазуренко були членами РУП.

²⁵ НАС, К. Antonovych, MG 31, H50, Vol.1, 5, Autobiographical Notes, 31.

²⁶ АНТОНОВИЧ, К. *З моїх споминів*. 5, 181.

²⁷ АНТОНОВИЧ, К. *З моїх споминів*. 5, 205.

²⁸ НАС, К. Antonovych, MG31, H50, Vol. 1, Autobiographical notes, Kharkiv, 23.

²⁹ Дарія Мельникович з Музею ім. Симона Петлюри в розмові з автором потвердила це, що вивезені матеріяли і речі ніколи не були поверненні і їх доля невідома.

з помешкання Катерини Антонович у Вінніпезі. Тепер він знаходиться в Національному Архіві Канади в Оттаві.³⁰

В портреті Дмитро Антонович зображений у формальній позі в $\frac{3}{4}$ до глядача. Його зір спрямований на нас. Бачимо його на тлі полиць з книжками і з книжкою в руці. Створюється вражіння, що хтось застав його при читанні книжки і він глянув на гостя. Позою і одягом цей олійний портрет нагадує офіційний портрет – брунотно-білу світлину Дмитра Антоновича з передвоєнних часів виконану фотостудією „Langhans“ в Празі. Можна уважати, що посмертний олійний портрет намальований на підставі цієї світлини Дмитра Антоновича, яка зберігається в альбомі Катерини Антонович в братової Мирослави Антонович в Монреалі.³¹ Маленька борідка і вусики, про які Катерина згадує при першій зустрічі, як і волосся білі в обох. В олії бачимо Антоновича серед деяких атрибутів своєї професії, так як у формальних портретах впродовж віків. Вираз обличчя, особливо очей менш завзятий, дещо м'якший. Відчуваємо спокій душі.

З намальованого портрету, як і зі споминів Катерини Антонович, виринає образ виїнятково шляхетної людини, відданої не тільки науці, громадській праці та Україні, але також своїй сім'ї, родині та друзям.

Resumé

Dmytro Antonovyč očima manželky Kateryny: vzpomínky a portréty

Kateryna Antonovyčová, umělkyně a manželka Dmytro Antonovyče, napsala své paměti v šedesátých letech, kdy se usadila v Kanadě. Publikované vzpomínky, stejně jako rukopisy zmiňované v tomto příspěvku, ukazují různé stránky soukromého a rodinného života Dmytra Antonovyče, politického činitele, revolucionáře, skvělého organizátora, vědce, novátora, horlivého zastávce ukrajinské kultury, vzdělanosti a vědy. Důvěrně osvětlují jeho přátelské vztahy se členy Ukrajinské revoluční strany v Charkově a Kyjevě.

³⁰ Kateryna Antonovych, *Portrait of Prof. D. Antonovych*, 1946, oil on canvas over board, 67.3 x 60 cm. NAC, K. Antonovych, I-1, Accession no. 1976-92-4, C – 103149, Stack 18B.

³¹ Альбом є власністю Мирослави Антонович, дружини Марка Антоновича, в Монреалі в Канаді.

Představují Dmytra Antonovyče jako tolerantní osobnost uznávající práva žen na seberealizaci, obzvláště právo na vysokoškolské vzdělání, i jako citlivého a čestného člověka usilujícího o blaho členů vlastní rodiny.

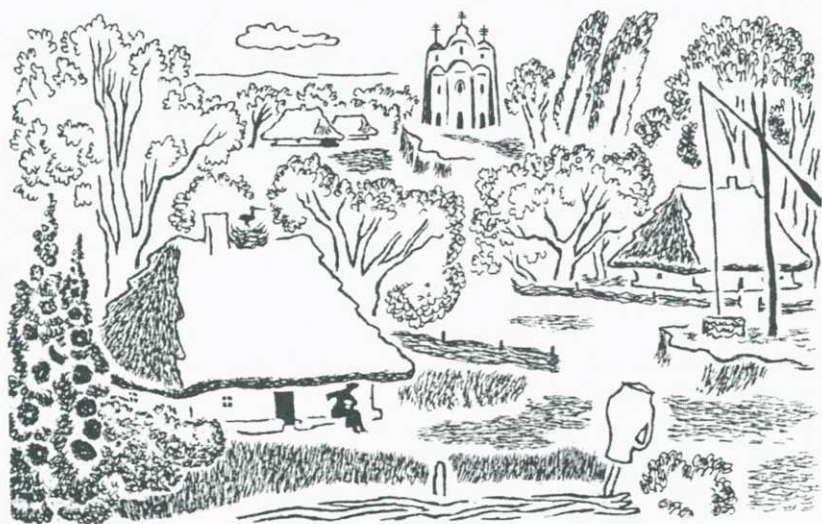
Autorka příspěvku se zmiňuje i o jediném dochovaném portrétu-olejomalbě Dmytra Antonovyče, který namalovala po jeho smrti Kateryna v Praze roku 1946, a to podle profesionální fotografie pražského ateliéru Langhans.

Na základě paměti i podoby vyobrazuje autorka příspěvku Dmytra Antonovyče jako šlechetného a důstojného člověka, jenž zasvětil život nejenom vzdělání a ukrajinské kultuře, ale i své manželce, rodině, přátelům.

Dmytro Antonovych through the Eyes of Kateryna Antonovych: Memoirs and Portraits

Kateryna Antonovych, an artist and wife of Dmytro Antonovych, wrote her memoirs in the 1960s' after she had settled in Canada. Her published memoirs and examined manuscripts show many aspects of private and family life of Dmytro Antonovych, politician and revolutionary, an excellent organizer, scholar, innovator, ardent advocate of Ukrainian culture, learning and science. They cast an intimate light on his friendly relationship with members of the Ukrainian Revolutionary Party in Kharkiv and Kyiv. What comes to the surface is Antonovych's broadmindedness and respect for the independence of women and their aspirations, particularly to higher education. His willingness to assume responsibility for the welfare of family members is indicative of a compassionate and honourable man.

The author mentions an only existing portrait of Dmytro Antonovych posthumously done in oil by his wife in 1946 in Prague. It is based on a professional photograph taken in the Langhans atelier in Prague. Together with memories of him, the portrait of Dmytro Antonovych shows a noble and dignified individual, true to not only learning and Ukrainian culture, but also to his wife, family, and friends.



8. Halyna Mazepová, *Vesnická krajina*

ПРОФЕСОР ДМИТРО ВОЛОДИМИРОВИЧ
АНТОНОВИЧ

Наталка НАРІЖНА

На Великдень, на соломі
Проти сонця, діти
Грались собі крашанками,
Та й стали хвалитись
Обновами. Тому к святкам
З лиштвою пошили
Сорочечку. А тій стьожку,
Тій стрічку купили;
Кому шапочку смушеву,
Чобітки шкапові,
Кому свитку... Одна тільки
Сидить без обнови
Сиріточка, рученята
Сховавши в рукава.
– Мені мати купувала...
– „Мені батько справив...“
– А мені хрещена мати
Лиштву вишивана. –
„А я в попа обідала!“
Сирітка сказала...

(Тарас Шевченко. *Кос-Арал*. 1849.)

У двадцятих роках минулого століття, будучи студентами УВУ, у професора Дмитра Володимировича Антоновича, видатного мистецтвознавця, вчилися мої батьки. Від 1940 до 1944 року, будучи студенткою УВУ, в нього вчилася я. Сьогодні я хочу присвятити пару слів цій надзвичайній людині, яку колись давно найліпше описали діти українських емігрантів, що після Першої Світової Війни опинилися Чехії.

Ці діти, так, як і діти із Шевченкового вірша, зійшлися гуртом після якогось свята і хвалилися (так, як і діти Шевченка!) подарунками, що їх

отримали від своїх родичів. Ні дітей, ні родичів, ні міста, де відбувалося свято, ані самого свята я не пам'ятаю. Досить того, що між дітьми новоприбулих біженців був хлопчик. Він стояв осторонь від усіх, бо жодних подарунків не дістав і не мав чим хвалитися. Та раптом очі в хлопчика заблищали. Він підскочив до дітей і голосно, щоб всі почули, сказав:

„А мене професор Антонович нашльопав!“

Дівтора затихла, тільки хтось один запитався:

„Ти правду говориш?“

„Правду!“ відповів хлопчик, який від того дня став правдивим героєм. Бо дістати щось від професора Антоновича – нехай то буде навіть шльопанець, було найкращим дарунком, який собі можна було уявити.

Цю історію оповідав мій тато, коли ми, попрощавшись з Добржіховицями, їхали до Праги, на нове помешкання. Тато бачив, що мені не легко було покидати невелике містечко, де в мене було багато товаришів і знайомих. Родина Антоновичів, наших майбутніх найближчих сусідів, була для мене чужою.

Численні статті про Дмитра Антоновича, про його громадсько-політичну діяльність та наукову працю друкувалися в пресі і видавалися окремими монографіями. З цього всього матеріалу можна довідатися, що походив Дмитро Володимирович зі шляхецького, відданого науці роду, хоч дворянства він відрікся. Довідуємось ми також, що народився він в Києві, де закінчивши Київську Гімназію 1895-го року, того самого року записався на історично-філологічний факультет університету св. Володимира. Будучи там студентом всього один рік, він був з університету усунений через політичну діяльність і, щоб могли продовжувати студії, виїхав до Харкова. В Харківському Університеті Дмитро Антонович віддався науці під проводом професора Дмитра Багалія.

Початок ХХ-го століття був добою політичних і революційних розрухів, які врешті довели до 1-ої Світової Війни. В цьому часі (від 1900 до 1905 року), наскільки я могла зрозуміти, мій професор був тричі арештований політичною поліцією і це змусило його замінити університетські аудиторії на тюремні келії, в професорів на тюремних доглядачів. Будучи ідеологічно соціалістом, на практиці професор Антонович належав до Революційної Української Партії, якої сам був одним із основоположників. Як соціаліст, Антонович користався великою популярністю серед народних мас, видаючи різні політичні брошури та редагуючи політичні часописи. Що саме спричинило у 1906-му році його відступ від політичної праці, я не могла ніде у своїх шпаргалках знайти, а буду-

чи студенткою професора Дмитра Антоновича, я не мала відваги його запитати. Як би там не було, але в 1906-му році професор покинув свою партійну діяльність, виїхав за кордон і віддався виключно студіям історії європейського мистецтва в таких містах, як Париж, Берлін, Мюнхен, Лондон і Фльоренція. Два роки пізніше він вернувся знову до Києва, щоб закінчити свої університетські студії. У 1909-му році він представив до свого факультету дисертацію на тему північно-італійської скульптури XIV-го століття, яку на внесення професора Павлуцького факультет постановив видрукувати, а автора залишити при університеті для підготовки до професорської катедри. Але внесення професора Павлуцького не було затверджене з політичних причин і Антонович, якому було заборонено займатися будь якою педагогічною діяльністю в державних установах, виїхав до Італії продовжувати студії. Там він працював в Римі, Мілані й Фльоренції, приїжджаючи час від часу на Україну, де викладав в Києві у приватних драматичних школах історію костюма, історію стилів, естетику, тощо. В 1919 році професор Антонович знову виїхав до Італії, а у 1921 році до Відня і врешті до Праги, де на академічний рік 1928–1929 був вибраний Ректором УВУ.

Я перший раз зустріла професора Дмитра Володимировича Антоновича при кінці літа 1939-го року у новопридбаному будинку Музею ВБУ. Він сховався вниз по сходах саме тоді, коли я, відімкнувши передні двері, входила в будинок. Надворі світило сонце. Його промені ніби мережкою влітали в срібну голову середнього росту добродія в чорному халаті. На коротку хвилину наші очі зустрілись.

„Ви панна Наталка.“

„Так,“ відповіла я.

„А я Дмитро Антонович,“ сказав добродій, подаючи мені руку.

„Я знаю.“

(Мені хотілося сказати, ні, ви не Д. Антонович, ви Адріятичне море, на вашому березі білий, як цукор пісок, а ваші хвилі то всміхаються лагідно, до хмуряться, а то робляться такі сердиті, темні, аж чорні. Найкрасивіше море, яке мені приходилось бачити. Правда, вибачайте пане професоре, я не бачила нашого Чорного Моря.) Вікно, що було над сходами і через яке лилося сонячне сяйво, закрила біла хмарина, наче фіранка. Трохи похитнувшись, професор зійшов вниз.

Адріятичне море хворе, подумала я.

Не маючи жодних джерельних матеріалів, мій батько написав характеристику особи свого колишнього професора, а пізнішого дирек-

тора, з яким десятки років працював. Мені майже що неможливо описати лекцій Антоновича з історії мистецтва. Так, як Тарас Шевченко словами малював широкі полотна (от хоч би вступ до *Гайдамаків*), так і лекції професора Антоновича ставали полотнами пояснень різних стилів європейського мистецтва, їхніх початків і розвитку, їхньої закономірності та їхніх впливів на мистецтво одних народів на мистецтво других. Чужоземний художник хоч може й непомітно, а підпадав під місцеві настрої й особистості і то часом до такої міри, що його твір виходив зовсім не таким, яким би він вийшов в його рідній країні.

Хоч мій батько дуже добре схарактеризував професора Антоновича, описавши всі його риси, а все таки треба додати до цієї характеристики ще пару слів. Мій батько мабуть не хотів писати про те, що професор Антонович був дуже гостинний. Що він любив частувати гостей чим тільки можна було у воєнний час. Що він сам вмів робити пресмачну вишнівку і рецепти нікому не давав. Мені не потрібний був перепис, мені вистарчали „п'яні вишні“, які з тої вишнівки залишалися. Не знаю, також, чи знав мій тато про одну негативну рису характеру Дмитра Антоновича, а саме: він дуже любив дражнити дітей. Почалося це від його власних і кінчилося на моїй сестрі Марійці, яка була на 15 років молодша від мене.

В Антоновичів було троє дітей. Хресні імена всіх починалися на літеру М. Найстарший, Михайло (Мурик), абітурієнт нашої гімназії, коли вона ще була в Празі, (випуск перший, 1926–1927), пізніше історик, автор багатьох статей і *Історії України*, проживав в Берліні, де був науковим співробітником Українського Наукового Інституту. Донька Марина (Ляля), абітурієнтка також нашої гімназії (випуск другий, 1928–1929), в якій пізніше вчителювала. Син Марко, абітурієнт німецької гімназії в Празі. Ляля і Марко, хоч і признавались, що „тато їх дражнив і тому з них вирости такі добрі люди“, в подробиці не входили. Один Мурик не міг забути італійської пригоди. Будучи малим, Мурик не вмів ще вимовляти літери Г, а говорив замість неї Х. Одного разу він сказав, що він „холодний“. Професор Антонович, знаючи дуже добре, що Мурик хоче сказати, понаносив йому і светрів, і одіял, і всього чого тільки не було. Врешті малий сердито глянув на батька і сказав: „Я не холодний, бо мені холодно, а холодний, бо їсти хочу!“

З Марійкою справа була інакша. Вона вимовляла всі літери і з професором Антоновичем жила, як з найліпшим приятелем. Аж одного дня, коли в Антоновичів була повна хата гостей, професор рішив ви-

пробувати на Марійці свій педагогічний таланти і почав її дражнити „до білого коліна“. Марійка тоді, коли вже мала того всього досить, стала проти професора, подивилась йому своїми чорними очима прямо в його карі очі і спокійно сказала: „Пане професоре, ви є дурний!“ Настала тиша, професор збентежився, а тоді всі гості взялися Марійці пояснювати, що так не можна, що то не гарно, що треба вибачитись. Марійка, не відриваючи очей від свого мучителя, знов же ж таки спокійно сказала: „Вибачте, пане професоре, що ви дурний.“ Професор, під оплески присутніх, Марійці вибачив і від того часу ніколи більше її не дражнив.

Другим разом ролі Марійки і професора перемінилися. Марійка була не лише дуже цікава дитина, але ще й усім цікавилася. Відвідуючи свого приятеля, вона без кінця завдавала йому якісь питання. Одного дня професор був чимсь зайнятий і коли вже мав досить і питань, і відповідей, сказав: „Маріє Симоновно! Бачиш, що я зайнятий? Прийди пізніше і я тоді тобі все розкажу.“ Настала тиша. Довга, гробова тиша. Професор повернув голову в Марійчин бік. На нього дивилися чорні, повні сліз очі, а Марійка тремтячим голосом сказала: „Пане професоре! Ніхто мене ніколи не називав Марією Симоновною. Так мене ще ніхто не образив!“ Повернулася і побігла додому. Професор оторопів, а тоді погнався за моєю сестрою, мало що не впав по дорозі, бо коридор між нашими помешканнями був саме вимитий і був слизький. Тривало то дуже довго, поки бідний Дмитро Володимирович зумів пояснити ридуючій Марійці, що називати когось іменем і по батькові – це не є ніяка образа. Врешті Марійка заспокоїлась. Між старістю і дитинством настало перемир'я.

8. XI. 1943-го року почалися в Празі арешти українців. Між арештованими був Марко Антонович, проф. Володимир Січинський, пан М. Кукуруза і інші. На другий день до помешкання Антоновичів навідалося Гестапо і зробило поверховий обшук. Було їх двоє. На нещастя, коли вони вже відходили, один з них побачив під Марковим ліжком дві картонні, досить великі коробки. Коробки витягнули – в них було повно циклостилевої макулатури. Ніхто не знав, що це таке, то ж професора взяли з собою. Виявилось, що та підозріло виглядаючи макулатура були співаники народних пісень, які УНО хотіло вислати на Україну. Гестапо не тримало професора довго і всякі розмови, чи писання про те, що він через той арешт захворів, є фантазія. Безперечно, що він арешт свого сина переживав, а ще більше переживав, бо не знав, чого

його арештували. Тоді я і мій та Марка приятель, Борис Макаренко, попали під гнівний обстріл професора, бо не хотіли (просто не могли) сказати йому, до якої міри Марко замішаний в діяльності ОУН. Від того часу я почала шанувати професора Січинського, який до тепер мені дуже не подобався. Не знаю, в яких умовах жили Січинські з Антоновичами. Професор Січинський прийшов до нас і на моє велике здивування попросив мене вийти з ним „пройтися“. Під часу проходу він розказав мені точно, як треба помагати арештованим, в яких умовах їх тримають, головню підкреслюючи, що арештованими цілий час треба цікавитись, треба домагатися зустрічей і тому подібне. Все це мною було переказано і виявилось для Марка великою поміччю.

Так, як не всі можуть бути героями, так майже всі починають зарання турбуватися, а страх має великі очі. Наскільки я знаю – а я вкінці кінців жила в хаті „арештанта“ – два гестапівці за пару днів прийшли до нас, там порозкидали книжки з великої полиці, що стояла в кімнаті, будучи дуже невдоволені, що всі книжки були дитячі. Батько їм пояснив, що в хаті є мала дитина. Тоді ще поцікавилися *Історією* Грушевського, яка стояла на шафі з одежею і вкінці підійшли до моєї полиці. Я завмерла, бо на тій полиці був інкримінуючий матеріал. Була там також з самого переду книжка Гітлера *Майн Кампф*, яку я мусила купити, бо вона була потрібна для „студій на медичному факультеті“... Побачивши її, члени Гестапо рішили, що там нема що дивитись і пішли. Батько без слова повитягав всю „інкримінацію“, кудись її заніс – мабуть між тонни різних архівних документів, а, вернувшись до хати, попередив мене, що пакунків з харчами на Панкрац мені носити не буде.

Час минав. Професор робився все більше і більше хворий. Йому тяжко було ходити по сходах, тяжко було говорити. Стара, хоч і залічена хвороба, почала даватися в знаки. З Оксаною Вікул ми далі вірно ходили на лекції історії мистецтва, часом сидячи зовсім тихо, коли очі професора закривалися і він починав дрімати. Зрештою його здоров'я так підупало, що він мусив іти в лічницю, бо йому була потрібна професійна опіка. Був 1944-ий рік. На УВУ я отримала абсолюторію, віднесла для затвердження індекс в канцелярію, де він щасливо „загубився“ і забула про нього, бо треба було зосередитись на дисертації. Тему *Абсолютизм і барокко* мені вибрав сам професор. Замість ходження на лекції, я взялася до вишукування потрібного матеріалу.

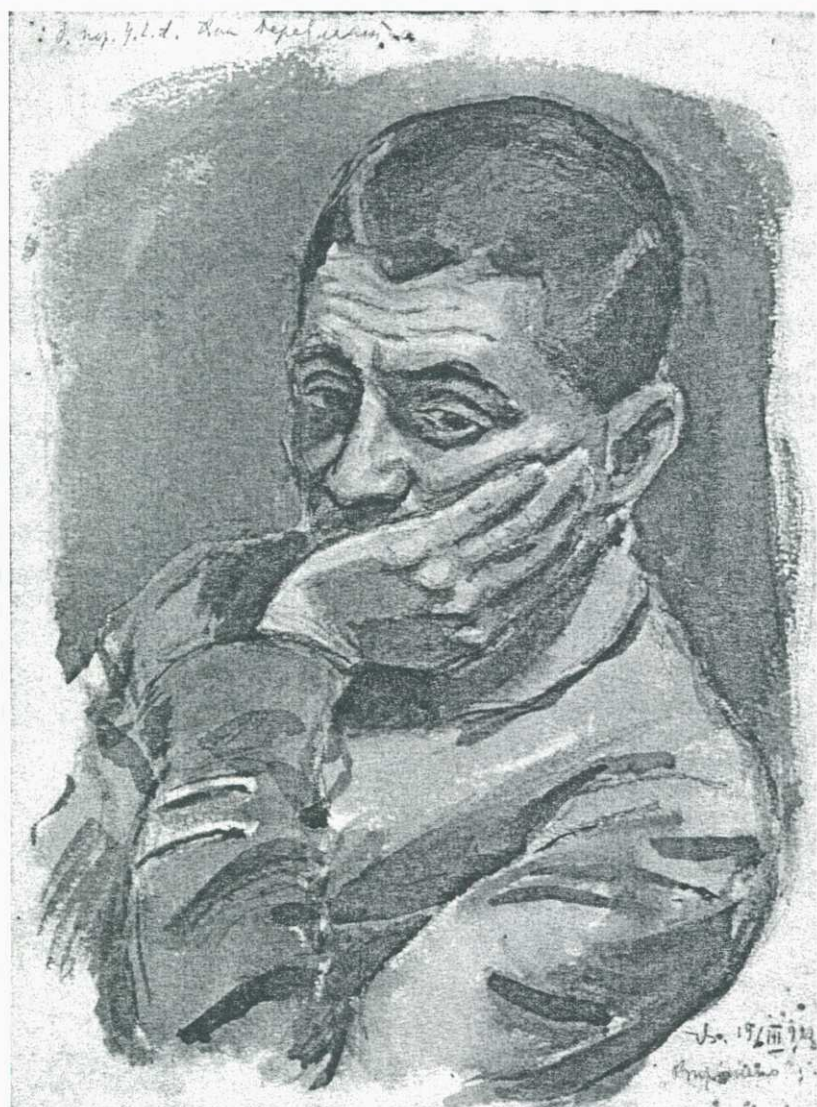
Марко вийшов з кацету 8.1. 1945-го року. В більшості він лежав, бо йому переламали коліно. На Панкраці в тюрмі він сидів в одній камері

з трьома визначними людьми, а саме: з кардиналом Бераном, зі своїм власним професором єгиптології з чеського Карлового університету і з членом чеського комуністичного підпілля. Кардинал Беран і член комуністичного підпілля, коли Марка перевозили з тюрми до кацету в Терезіні, дали йому дещо передати для своїх підпільників, в разі його випустять. Вся ця передача містилася у великому, сірому, зимовому пальті. Полагодивши всі ті речі, треба було ще відвести Марка відвідати батька.

„Пане професоре, можна до вас зайти?“

Професор трохи підвівся. Простягаючи білі, майже прозорі руки, прошепотів тихим голосом: „Марко?“

Я кивнула головою і відкрила Маркові двері. Зустріч блудного сина з батьком почалася.



9. Ivan Ivanec, *Portrét Ivana Derevjaného, poručíka Ukrajinské haličské armády (UHA)*

СПОГАДИ ПРО Д. АНТОНОВИЧА ТА ЙОГО СИНА МАРКА

Микола НЕВРЛИЙ

З визначним українським істориком Дмитром Антоновичем та його молодшим сином Марком познайомився я в Празі, де від 1940 р. студіював я в Українському Вільному Університеті (українська мова й література та філософія) і в Німецькому Карловому університеті (славістика у Г. Геземанна й О. Бурггардта). В УВУ Д. Антонович викладав історію мистецтва. Вдячним слухачем його був і я. В моєму індексі з УВУ є записані й ним затестовані теми його викладів. Для зацікавлених їх згадаю. В зимовому семестрі 1940–1941 р. він там викладав Українське мистецтво доби ренесансу, у літньому – Єзуїтське бароко на Україні. В зимовому семестрі 1941–1942 – Козацьке бароко, в літньому – Малярство доби рококо у Франції. У зимовому семестрі 1942–1943 – Козацьке мистецтво доби рококо, в літньому – Історія українського театру I, а в зимовому семестрі 1943–1944 – Історія українського театру II. Виклади Д. Антоновича, який історію мистецтва студіював у Італії, відзначались ерудицією, живістю й широким охопленням матеріалу. Свої виклади він збагачував екскурсами про старі українські замки й монастирі, пам'ятки мистецтва в Україні тощо. Він умів зацікавити слухачів і викликати в них бажання дальших студій матеріалу. Скажу про себе: з того часу я придбав його монографію *Триста років українського театру* (1925), яка не раз допомагала мені в студіях української літератури, особливо в семінарах Ол. Колесси й І. Панькевича.¹

Особисто познайомився я з професором Д. Антоновичем, як пригадую, в університетській бібліотеці, коли він, виписавши собі купу книг,

¹ Нагадаймо, що в Празі зродилась ідея слов'янської взаємності (Ян Коллар) і студій слов'янського світу (П. Й. Шафаржик). У Празі 1848 р. відбувся I Слов'янський з'їзд, ідеї якого пробудили всі слов'янські народи. Л. Нідерле, який перший досліджував етнологію слов'ян, був засновником Слов'янського інституту в Празі, де вже довгий час виходять журнали *Slavia* і *Slovanský přehled*, до якого дописували І. Франко, В. Гнатюк, Д. Дорошенко, Б. Лепкий, І. Брик, О. Мишок, С. Ефремов, Г. Бочковський, А. Животко та ін. У міжвоєнний період ХХ ст. у Празі було три слов'янські університети – чеський Карловий, УВУ і російський. У ній також утворилась „Празьська постична школа“, яка була в екілі ідейно й художньо найсильнішою.

готувався їх взяти додому. „Пане професоре,“ звернувся я до нього, дозвольте Вам допомогти. „Дуже радо,“ відповів він, „але чи не буде вам задалеко аж до Нуслів?“ „Ні,“ сказав я, „наш інтернат недалеко від Музею визвольної боротьби, де Ви мешкаєте.“ По дорозі професор сказав мені, що про мене та про те, що я недавно з батьками приїхав з України, оповідав йому його син Марко і йому приємно, що між його слухачами є також я. Він тоді розпитував у мене про голод на Україні, про репресії української інтелігенції, питався чи не скучаю я за Україною, де напевно мав товаришів та ін.²

Молодший син Д. Антоновича, Марко, коротко перед цим був моїм „похресником“ у студентський „цех“. В той час у Празі студіювало багато українських студентів (налічували їх до 200–250). Між ними я був авіс гага, бо ж недавно з батьком, чехом за походженням, приїхав з голодової Радянської України. А таких були одиниці. Всі нами цікавились, хотіли найбільше почути про заподіяний Москвою голод на Україні, про репресії інтелігенції та ін. Довідався про це й Марко і саме тому хотів зі мною познайомитись, почути з першого джерела про неймовірну біду на Україні. Якраз це, але й студентська традиція „похрещення“ в студентський „цех“, створили сприятливі обставини нашого знайомства. Ініціатором мого „похрещення“ був поет Андрій Гарасевич, з яким я подружив ще на Закарпатті, скоро після нашої втечі з голодової України наприкінці 1933 року.

Теплого осіннього вечора Андрій запросив до ресторану „Уніон“, що в Нуслях (район Праги), Марка Антоновича, Степана Росоху, Федора Гайовича й пражана Оскара Калера, щоб усім разом відзначити кріглем пльзенського пива початок моїх університетських студій. Оскільки С. Росоху, Ф. Гайовича й О. Калера я вже знав, найбільше мене зацікавив Марко Антонович, батько якого був моїм професором в УВУ і був сином славного українського історика Володимира Антоновича, учнем якого був сам Михайло Грушевський. а про те, що Марко закінчив у Празі німецьку гімназію й студіював єгиптологію на чеському Карловому університеті, довідався я сам від Марка, який відразу справив на мене сильне враження. Помітне було його невимушене, але просто якесь

² Про голод і репресії української інтелігенції згадував я частіше: ОЛЕСЬ, О. *Життя і творчість*. Київ, 1994; *Катам наперекір*. Київ, 1998; *Празська поетична школа*. Антологія *Муза любови й боротьби*. Київ, 1995; ФАЛЬКІВСЬКИЙ, Д. *Ранені дні*. Пряшів-Братислава, 1969; ОЛЬЖИЧ, О. *Цитаделя духа*. Пряшів-Братислава, 1991 та ін.

аристократичне поводження, глибоку ерудицію й щирий некрикливий патріотизм. В дружній розмові з нами він себе не підвищував, був завжди товариський, доброзичливий, прямий і щирий. Фізично був Марко середнього росту, досить міцної, хоч трохи повнішої статури. Своєю лагідною вдачею, розумними очима й високим шляхетним чолом він скоро зискував довір'я й симпатію довкілля. Особливо говірливий він не був, більше думав і спостегав, але любив жартувати.

В дружній розмові за добрим пльзенським виявилось, що ми з ним ровесники, а те, що обидва походимо зі Східної України (хоч моя рідна мати була з Галичини), нас ще більше зблизило. За кріглем, а згодом ще й за другим смачного чеського пива ми гуртом собі потикали й пообіцяли частіше сходитись у цьому ресторані, що кілька разів і сталося. На запитання друзів, а найчастіше Марка, я охоче відповідав, відновлюючи жахливі сцени голоду в Україні, в Харкові, що був тоді столицею України, я бачив на вулицях трупи померлих, як офіційно говорилося, від „білокровія“, а в недалекому Куп'янську, де ми тоді жили, грузовики вивозили в поле мертвяків, щоб там їх закопати або й залишити на поживу вовкам, що тоді особливо розвелись. З-під брезенту, яким прикривали трупи селян, часто було видно їхні руки й ноги... На Благбазі (Благовіщенський базар) у Харкові я кілька разів чув, що деколи разом із трупами кидали на вантажівки й півмертвих, які вже й ходити не могли.

Автентичні розповіді про всі ці жахливі сцени глибоко кожного хвилювали й викликали глибоке співчуття й прокляття ворогам України, які влаштували штучний голод в Україні. На питання Марка про персекуції української інтелігенції, я пригадав трагічну долю родини залізничника Сеника, який у 20-х роках 20 ст. на заклик КПЗУ виїхав на Радянську Україну допомагати будувати соціалізм. Його за вільнодумство й походження із Західної України арештували як ворога народу, й незабаром перевезли до Сватова у дім божевільних. Сватове, між іншим, згадує В. Сосюра в своїй *Червоній зимі*.

Найбільше зацікавлення у моїх друзів викликали спогади про Харків, де якийсь час мій батько був у М. Скрипника, першого наркома освіти УРСР, перекладачем західних мов. Коли Марко запитав, чи батько, крім Скрипника, не знав часом і Хвильового, я відповів, що особисто з ним не був знайомий, але одного разу, будучи зі мною на якійсь літературній вечірці в Літбудинку Василя Блакитного, що був тоді, як пригадую, на Колтунівській вулиці, бачив промовляючого М. Хвильового. Мені за-

пам'яталась його козацька статура, живі очі й буйна чорна шевелюра, запальна промова й енергійні жести, якими він правдоподібно підкреслював свої переконання. Він мав на собі розіпнуту чорну косоворотку, яку носили тоді комуністи, й дебелі чоботи. Була вже осінь, понуро, дощі.

„Миколо!“ вигукнув раптово Марко, „таке щастя не кожному стається. Та ж Хвильовий був перший націонал-комуніст! Це він відважно кинув гасло ‚Геть від Москви!‘, яким пробудив усю Україну, закликаючи її орієнтуватися на вічно молоду й творчу Європу. Європу Коперника, Данте, Гете, Шекспіра та інших велетнів людського духа. Ти повинен бути гордий, що бачив Хвильового, який напевно перейде до історії вивольної боротьби України.“

Почувши це я відразу зрозумів, що мій новий друг є справді вельми талановитий історик. Щодо гасла ‚Геть від Москви!‘ я трохи Марка поширив, сказавши, що він, тобто Хвильовий, його вжив у полеміці з пролеткультівцями, які твердили, що справжня культура починається лиш від Жовтневої революції, а все що було перед нею належить до буржуазної культури. Траплялись курйозні випадки, коли російські пролеткультівці плювали на Пушкіна й казали: „Это помещик! Классовый враг“, і т. п. Так вони відносились і до Льва Толстого: „Это граф, классовый враг!“ Лівацтво членів „Пролеткульту“ гостро скритикував А. Луначарський. На Україні вискочки цих лівацьких угруповань негувало само життя: На Шевченка й Франка не можна було сказати, що вони класові вороги, обидва були з низів народу. Гасло, кинене Хвильовим, народ зрозумів по своєму, майже буквально. Воно блискавично пролетіло Україною й багатом відкрило очі, дало зрозуміти – хто є історичним ворогом України.

Вдруге, втретє й подальше зустрічались ми з Марком не тільки в кав'ярні „Уніон“, але й на зборах нашої Академічної Громади, на різних українських імпрезах у Празі, де він був фігурою, як тепер кажуть, нестандартною. Будучи активним членом керівництва ЦЕСУСу³, про історію якого Марко написав навіть окрему студію, він виступав з цікавими доповідями, був незамінним екскурсоводом на Карлштейн (недалекий від Праги королівський замок Карла IV), бо ж знав чудово історію Чехії, але й усієї Європи, хоч згодом спеціалізувався з єгиптології.

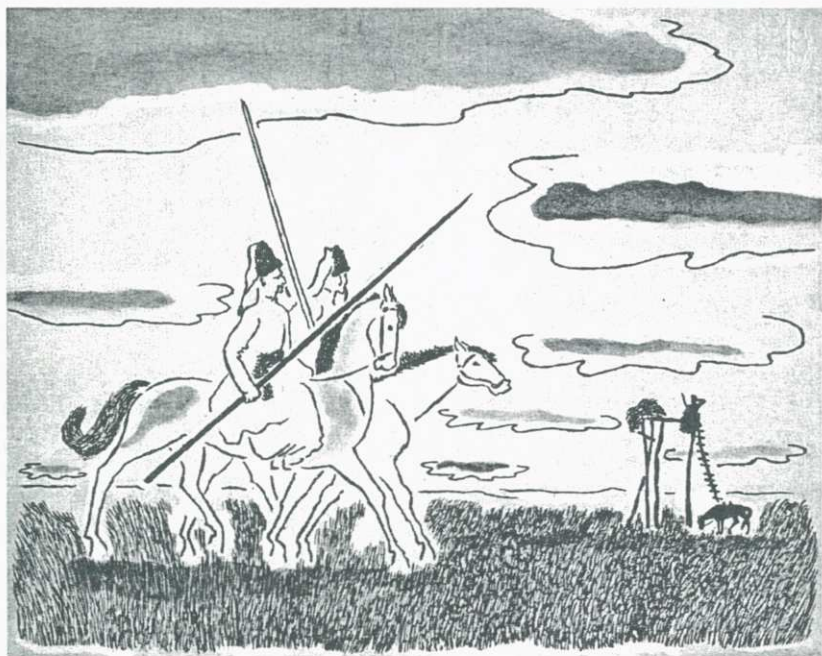
Дякуючи Маркові, якого доля після Другої світової війни занесла аж до Монреалю (Канада), я був запрошений на славистичний відділ уні-

³ Нарис історії Центрального Союзу Українського Студентства (1922–1945). Торонто, 1976.

верситету в Ілліной-Урбана, де прочитав цикл лекцій про українсько-словацькі зв'язки. Саме тоді відзначалось 50-ліття смерти Ольжича, якого я знав особисто й на прохання його взяв участь у похідних груп на Україну, щоб пробуджувати населення в окупованій німцями Україні, сказати людям, що один окупант – більшовики – відійшли, а другий – німецькі фашисти – приходять. На симпозіумі на пошану Ольжича в Нью-Йорку, що відбувся 25. 6. 1994 р. в будові НТШ, прочитав я доповідь *Ольжич як поет на тлі празького літературного життя* й поділився власними спогадами про цього визначного поета, вченого й революціонера. Цей симпозіум з доручення Марка Антоновича, який тоді був президентом УВАН у Нью-Йорку, докладно зreferувала Наталя Пазуняк в *Українському Історіку* (1–4/1994), де також вийшла моя праця Словацька рецепція Кирило-Методіївського братства.

В цих спогадах варто згадати й сестру Марка Лялю, з якою він мене на якихсь зборах познайомив. Вона згодом вийшла за доц. Ярослава Рудницького, слухачем якого я був на Німецькому Карловому Університеті й УВУ. Оскільки не помиляюсь, від Марка я чув, що вона успадкувала по батькові потяг до малярства. Будучи товариською вона брала участь у багатьох студентських акціях, екскурсіях та ін. На відомій груповій фотографії з 2-го Наукового з'їзду (Прага 1932) бачимо її між елітою празької поетичної школи.

Вістка про смерть Марка Антоновича мене глибоко засмутила. Він назавжди буде в моєму серці. Марко Антонович був співзасновником УВАН у Нью-Йорку, членом редакції престижного журналу *Український Історик*, що його заснував Любомир Винар, з яким мене Марко познайомив. Разом з ним та іншими екзильними українськими істориками (О. Оглоблином, Н. Полонською-Василенко, А. Жуковським, І. Лисяком-Рудницьким, Т. Булат, А. Процик, І. Мацьковим та ін.) він непохитно стояв на сторожі спадщини Мих. Грушевського й захищав у вільному світі правду про Україну й самобутність її культури.



10. Halyna Mazepová, *Jezdci*

СПОГАДИ ПРО ЗУСТРІЧ З Д. АНТОНОВИЧЕМ ТА ІНШИМИ УКРАЇНЦЯМИ ЧЕХІЇ 1943 РОКУ

Євген ПАРАНЮК

Дані спогади є поповненням моїх спогадів, виголошених на празькій конференції *Музей визвольної боротьби України: втрати і знахідки 2005 року*.¹

Як я там згадував, по Першій світовій війні у Празі жила моя односельчанка – тітка Параня Фіртас-Зваричук, одружена з чехом Антоном Оченашеком. Вони запросили мене приїхати до них в Прагу, погостювати. В липні 1943 року я здійснив поїздку до Праги.

Шлях моєї поїздки стелився з міста Яблонця над Нісою, через мальовничі чеські міста Мала Скала, Турнов, Ломнице та Їчін-Робоуси, де я зупинився в мого колеги і вчителя гри на скрипці Мірка Роудного. Позичивши у нього фотоапарат, я поїхав в місто Подебради, до Українського технічного господарського інституту (УТГІ), у якому 1943–1945 рр. я вивчав на заочному курсі українську (проф. Я. Неврлі), німецьку (проф. О. Безпалко), англійську (проф. П. Вуков) та французьку (проф. М. Славінська) мови.

В УТГІ мене привітно зустріли: ректор проф. Сергій Комарецький, секретар Олександр Козловський та господар інж. Симон Черняхівський. В канцелярії я заплатив за навчання і купив кілька підручників. Секретар О. Козловський мені показав велику і чудову бібліотеку УТГІ та цікаву техніку для виготовлення і друкування підручників та скриптів викладачів УТГІ, призначених для студентів.

Потім із секретарем О. Козловським ми вийшли у двір Інституту, де я сфотографував його при вхідній брамі та будинок Інституту.² В Інституті ректор проф. Сергій Комарецький цікаво та з ентузіазмом розповідав про організацію і розбудову УТГІ, плян програми його роз-

¹ ПАРАНЮК, Євген. Спогади про зустріч у Празі. In PETIŠKOVÁ, Dagmar (ed.). *Muzeum osvobodenského boje Ukrajiny : k 80. výročí založení*. Praha, 2006, s. 271–276.

² Моя фотографія будинку УТГІ пізніше була опублікована в книзі *Український технічно-господарський інститут*. Нью-Йорк, 1962 та 1972.

ширення аудиторного і заочного навчання. В УТГІ також велися розмови та міркування про жахливі наслідки війни, яку розпочала Німеччина.³

По цікавій зустрічі в УТГІ господар Інституту інж. С. Черняхівський запропонував мені оглянути разом з ним чудове курортне місто Подебради. Він взяв із собою склянку і пляшку. Спершу ми пішли до криниці мінеральної води де він сказав мені: „Беріть склянку і набирайте мінеральку, пийте і оздоровлюйтесь нашою Подебрадкою.“ Я зі смаком напився Подебрадки та ще й набрав повну пляшку у дорогу до Праги.

В Подебрадах ми оглянули чудові квітучі парки із розкішними деревами, де чарівно звисали розчесані коси плакучих верб. Під ними пишався умонтований на зеленій мураві діючий годинник гігантських розмірів з квітів, а біля нього посаджено товстого метрового гриба-мухомора, виготовленого з бронзи. Біля гриба стояв півтораметровий мускулистий сивобородий Лісовик, розмальований яскравими фарбами. У піднесеній руці він тримав залізний молоток, яким щогодини ударяв по голові гриба – вибивав години, які дзвінко лунали на ціле місто. Я подякував інж. Черняхівському за прекрасну екскурсію і поїхав поїздом до Праги.

Увечері я прибув на головний двірць (Hlavní /Wilsonovo/ nádraží), а звідти трамваєм поїхав у напрямку дільниці Прага-Подбаба, де мешкала моя тітка зі своєю родиною: доньками – Марією і Надєю та синами – Антоном і Владиславом. Хатина тітки Парані знаходилася за рікою Влтавою недалеко зоопарку, в якому працював чоловік тітки Антон Оченашек. Моста через ріку Влтаву у тім місці не було. Курсував цілодобово човен, яким його весляр пан Червенка перевозив людей, що мешкали

³ Коли фронт Червоної армії наближався до Чехословаччини, управління УТГІ на початку березня 1945 року постановило евакуюватися на Захід, в американську зону в Баварію, у місто Регенсбург, де по війні восени 1945 року УТГІ отримав приміщення і дозвіл від американського військового губернатора Баварії полковника Яроміра Поспішіла, відкрити УТГІ для навчання студентів, які по війні опинилися в таборах переміщених осіб у Німеччині. Там, між іншим, було засновано Музей-архів ім. Дмитра Антоновича. УТГІ проіснував в Баварії від 1945 до 1972 рр. В ньому навчалася і його позакінчувало багато студентів.

У квітні 1945 року, їдучи поїздом з Яблонця над Нісою до Праги, я зупинився у Подебрадах. В будинку УТГІ я застав тільки двох людей: господаря інж. С. Черняхівського і пана Цапа (мабуть, бібліотекаря). Инж. Черняхівський сказав мені, що в Інституті вже нікого немає; всі виїхали на Захід, в Баварію. На столі стояло радіо. Инж. Черняхівський каже: „Тільки що передали по радіо, що у Празі виникло повстання. У Прагу їде Червона армія.“ Я попрощався з інж. Черняхівським і відбув поїздом до Праги.

на протилежному березі Влтави. Отож, тим човном я переплив Влтаву і дістався до тітчиної хати. Тітка мене зустріла дуже гостинно і за накритим столом, розпитувала про життя у німецькому таборі, де я мешкав, працюючи у Цайсових заводах.

Ночував я у котеджі біля хати поблизу берегів ріки Влтави. Сон мене не брав, шуміли хвилі Влтави, колисали човен, яким плили веселі, балакучі пражани. Вранці я встав, вмився водою Влтави, одягнувся і поспішив до човна, щоб переплисти на другий бік. Сонце сяло, його золоті промені купалися у хвилях Влтави, човен хитався серед води, а я плив зустрічати „Золоту Прагу“. Трамваєм я добрався до видавництва Юрія Тищенка, який мене привітно зустрів, запитав звідки я прибув і показав мені видавництво, книгарню і чудову бібліотеку. Потім пригостив мене в українському ресторані в Празі. На прощання він порадив мені конче відвідати Український вільний університет і Музей визвольної боротьби України.

В Університеті мене привітно зустрів генеральний секретар УВУ полковник УНР Микола Россіневич (чоловік Платоніди Щуровської, асистентки славетного диригента Олександра Кошиця). Він розповів мені про навчання і наукову діяльність в Університеті та про українських вчених, які в цей час відбували в УВУ наукову конференцію. Я гарно подякував секретарю за цінну розповідь і трамваєм поспішав до Музею визвольної боротьби України в кварталі Нусле.

При його вході мене зустріла висока струнка та привітна пані, яка направила мене на другий поверх до експозиції музею. Там мене привітно зустрів невисокого росту сивоволосий директор Музею проф. Дмитро Антонович. Він запитав мене звідки я прибув, а коли я сказав, що із Судетів, з міста Яблонця над Нісою, він зауважив: „А, це з відомого міста виробництва скляної і металевої біжутерії для декоративно-побутового вжитку і торгівлі,“ і провів мене експозицією Музею.

У першому приміщенні на фасаді був встановлений макет українського вертепу, на стіні висіли афіші концертів Республіканської Капелі Олександра Кошиця і фотографії з його вистав, портрети діячів українського театру та драматичних труп на еміграції, знімки відомих українських акторів, співаків, хорів за кордоном та Ансамблю українських народних танків балетмайстра Василя Авраменка в Америці.

У відкритих шафах були військові уніформи, шапки, пояси, чоботи, шаблі і відзнаки армій УНР, УГА і УСС. Тут же виставлялися костюми українського театру, однострої молодечих організацій, українські на-

родні строї, вишивані сорочки, блузки, парчеві корсети, плахти, фартури, крайки, вишивані рушники різних узорів і кольорів з різних областей України.

В кількох вітринах знаходилися колекції рідкісних видань, книжки українських письменників, запам'яталися зокрема рідкісні видання творів Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, М. Грушевського, М. Коцюбинського та інших.

На полицях знаходилися дерев'яна різьба, декоративна кераміка, розписані трипільські та сучасні глечики, миски, тарілки, склянки, дзбани, вази, колоритна порцеляна та скло. Окремо, за склом, увагу глядача приваблювали чудові писанки з різних районів України.

В іншій кімнаті були розставлені виставкові столи, на яких була розкладена українська давня і сучасна преса: *Вісті музею ВБУ*, газети, журнали, бюлетені, брошури, відозви, каталоги, програми концертів і плакати театральних вистав. Поряд за склом були виставлені фотоколекції вистав таборового театру, рідкісні фотографії українських письменників, діячів культури та політики, державні документи, універсали, грамоти, гроші, колекції поштових листівок та марок тощо.

В головній кімнаті були виставлені картини українського образотворчого мистецтва: портрети, пейзажі, графіка, скульптура – відомих українських малярів і скульпторів, серед яких була велика колекція (оригіналів і репродукцій) картин Т. Шевченка, В. Кричевського, І. Труша, М. Гриценка, О. Новаківського, О. Кульчицької, О. Лятуринської, В. Цимбала, К. Антонович та інших. Окремий відділ було присвячено колекції картин оригіналів та репродукцій малярів і скульпторів Італії, Франції, Іспанії, Нідерландів, Німеччини, Росії та інших країн. Проф. Дмитро Антонович захоплено розповідав про цінні історичні і культурні пам'ятки, що зберігалися у Музею.

Попрошаючись з директором і подякуючи йому за цінну розповідь, я зійшов на партер, де у коридорі мене знову зустріла ця висока привітна пані. Вона запитала, як мені сподобалась експозиція музею, а коли я сказав, що дуже, вона запропонувала: „Якщо Ви не спішите, то зачекайте! Зараз надійдуть студенти і я вас з ними познайомлю. Вам напевно буде цікаво. А поки що ідіть у двір я вам винесу журнали, розглядайте їх, поки вони прийдуть.“

Через півгодини надійшла група студентів. Моя співбесідниця познайомила мене з ними і попрощалася з нами. Студенти привітавшись представилися: Богдан Феденко, Орест Зозуля, Осип Теслюк і Наталія

Наріжна. По дружній розмові перед будинком Музею Наталія Наріжна запросила нас до свого помешкання, що знаходилося у будинку Музею на партері. Ми зайшли до гарної світлиці, в якій стояло фортеп'яно, а на стінах висіли портрети українських політичних і культурних діячів. Тут же була і велика бібліотека. Батьків Наталії вдома не було. „Поїхали на Закарпаття до дядька Олександра,“ – пояснила господиня хати.

У світлиці між студентами велися цікаві розмови, жарти, було весело, Наталія пригощала нас тістечками та вином, а потім сіла за фортеп'яно та розважала молодих гостей музикою, виконуючи українські народні пісні, а студенти підспівували: *Їхав козак на війноньку, Розпрягайте, хлопці, коні, Стоїть явір над водою, Повій вітре над Вкраїну, Ніч така місячна, Кину кужіль на полицю, І шумить і гуде, та Рече та стогне Дніпр широкий*. На прощання вона подарувала мені примірник *Української еміграції* свого батька, виданий в Празі 1942 року – з дедикацією. Прощаючись, я запитав Наталію, хто була ця привітна культурна пані, що мене познайомила зі студентами. Наталія відповіла: „Та це ж наша сусідка, що мешкає побіч на партері – Катерина Антонович, дружина директора Музею.“

Я попросив Наталію розповісти мені дещо про Антоновичів. Вона хвилину подумала і почала розповідати:

„Сім'я професора, це його талановита дружина Катерина, мисткиня-малярка, і троє здібних дітей: донька Марина і сини Михайло і Марко. Вони навчалися в українських, чеських і німецьких школах, а тепер там викладають. Рід проф. Д. Антоновича, давній і славний. Батько Дмитра – Володимир Антонович – відомий український вчений, професор Київського університету, історик, археолог, етнограф, архіограф і громадсько-культурний діяч. Проф. Дмитро Антонович є не лише мистецтвознавцем, але також політичним діячем. У 1918 р. був призначений міністром мистецтв УНР а у 1919 р. він був головою Державної місії УНР в Римі. В 1920 р. з Італії виїхав до Відня, де викладав історію українського мистецтва в університеті. В 1921 р. приїхав до Праги; тут він зайняв провідне місце серед української еміграції і став організатором українського наукового, культурного і мистецького життя. Тут разом з іншими він заснував Український вільний університет. У 1923 році з Києва до Праги прибула його дружина Катерина з трьома дітьми. Згодом він заснував Українську студію пластичного мистецтва і став її директором. Він є співзасновником Історично-філологічного Товариства, а найбільша його заслуга це ініціатива заснування 1925 року Музею ви-

звольної боротьби України в Празі, якого він є незмінним директором. Щойно ви бачили його," пояснила Наталія.

Я попросив її розповісти дещо про свою сім'ю. Вона не дуже охоче, але все ж таки розповіла:

„Мій батько Симон Наріжний з мамою і мною прибули до Праги з Полтави, в жовтні 1922 року, коли мені було лише три місяці. Тут вже жив його старший брат Олександр. У Празі батько познайомився із родиною проф. Дмитра Антоновича, і за його ініціативи поступив на філософський факультет УВУ, де професор викладав історію українського мистецтва і театру. Під його впливом мій батько став науковим секретарем Українського Історично-філологічного Товариства та членом інших українських наукових установ. Мій батько слухав лекції з гуманітарних наук і всесвітньої історії також у Празькому Карловому університеті у відомих чеських вчених професорів Л. Нідерле, Ч. Зіберта, Я. Бідла, Шуста, Грозного та інших.“

Далі Наталія продовжувала:

„За ініціативою та під впливом проф. Д. Антоновича, батько став його близьким співпрацівником у Музеї визвольної боротьби України. Батько закінчив УВУ, згодом там став професором історії Східної Європи і України. Крім викладів в УВУ та у Високому педагогічному інституті ім. Драгоманова він багато працював у бібліотеці та упорядковував архіви Музею. Вже пару років він є заступником директора Музею. Разом з директором вони із своїми сім'ями переселилися в цей будинок Музею, щоб бути ближче до його фондів. В них вони сидять день і ніч, не знаючи відпочинку. Обоє вони опрацьовують музейні матеріали, на підставі яких пишуть наукові праці, видають книжки та співпрацюють з багатьма українськими організаціями. Про це все Ви довідастесь із книжки, яку я Вам щойно подарувала.“ На пам'ять всі ми сфотографувалися перед будинком музею.

Після закінчення Другої світової війни 1945 р. (квітень-червень) я знов перебував у тітки Парані Зваричук-Оченашек у Празі. Тоді я коротко працював перекладачем в Організації соціально-суспільної опіки. Ця організація надавала нічліги, картки на харчі, одягу, взуття та навіть медичну допомогу потерпілим у часи війни оstarбайтерам, коцетникам та воєнополоненим: чехам, словакам, українцями, росіянам, полякам, югослав'янам, болгарам. Директором бюро організації соціальної допомоги у Празі був д-р Шмирга. Хотів я відвідати Музей визвольної боротьби та замість нього я знайшов лише руїну. Сусіди мені сказали, що Музей був знищений американською бомбою ще взимку, що мене

дуже вразило. Куди потрапили уцілілі матеріали Музею ніхто не знав. Ще я довідався, що проф. Дмитро Антонович тяжко хворий, а Симон Наріжний живе десь на селі.

У липні 1945 р. я виїхав з Праги до табору біля Пільзня, який охоронявся американцями. З нього влітку 1945 року виїхало багато представників української інтелігенції на Захід – в американську зону в Баварії, до українських ДіПі-таборів у Мюнхені, Авсбурзі, Регенсбурзі. Я також виїхав до м. Ашафенбург на Майні в Баварії, де в чотирьох таборах-казармах знаходилося до десяти тисяч переміщених осіб. Серед них була і пражка українська інтелігенція, а між нею також співпрацівники Музею ВБУ в Празі: В. Січинський, М. Битинський, О. Лятуринська, А. Животко. Останньому я допомагав організувати курси українознавства. Він мені розповів про трагічну долю Музею визвольної боротьби України та інших українських установ та організацій у Чехословаччині. Там, я, вже не пригадую кого, довідався про смерть Дмитра Антоновича.

В липні 1949 року я виїхав до США, де в Нью-Йорку в Українському літературно-мистецькому клубі та в УВАНі зустрічав колишніх працівників Музею ВБУ у Празі, зокрема професорів В. Міяковського, В. Січинського, В. Дорошенка, О. Оглоблина, П. Ковалева, А. Яковлева і сина Дмитра Антоновича, д-ра Марка Антоновича, якого у 1993–1997 рр. обрали президентом УВАН в Америці, хоча він жив у Канаді, у місті Монреаль, де й помер 28 січня 2005 року.

Вони часто в своїх розмовах і доповідях згадували пражський Музей визвольної боротьби України. Про долю його багатих фондів ніхто не знав, однак всі були переконанні, що їх окупанти знищили. Лише два роки тому на конференції до 80-ліття з дня заснування МВБУ я довідався, що більшість цих матеріалів збережена в архівах України та Чехії. Отже, титанічна праця проф. Дмитра Антоновича не була безцінною.

AUTOŘI PŘÍSPĚVKŮ

Doc. PhDr. Alena MORÁVKOVÁ, *DAMU, Praha*

Bohumil TUZAR, *Státní okresní archiv Nymburk se sídlem v Lysé nad Labem*

PhDr. Bohdan ZILYNSKYJ, *Fakulta sociálních věd Univerzity Karlovy, Praha*

Дарія ДАРЕВИЧ, Ph.D., *York University, Toronto*

Тетяна ДУГАЄВА, директор музею, *Чернівецький художній музей, Чернівці*

Костянтин ЗАВАЛЬНЮК, кандидат історичних наук, *Державний архів Вінницької області, Вінниця*

Олександр ЗАВАЛЬНЮК, ректор, *Кам'янець-Подільський державний університет*

Лариса КРУШЕЛЬНИЦЬКА, доктор історичних наук, *Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України, Львів*

Мар'яна ЛЕВИЦЬКА, кандидат мистецтвознавства, *Інститут народознавства НАН України, Львів*

Юрій МАКАР, доктор історичних наук, *Чернівецький національний університет ім. Юрія Федьковича, Чернівці*

Prof. PhDr. Микола МУШИНКА, DrSc., člen NAV Ukrajiny, *Prešovská univerzita, Prešov*

Наталка НАРІЖНА, *Turner, Australia*

Микола НЕВРЛИЙ, CSc., *Bratislava*

Євген ПАРАНЮК, краєзнавець, *The City of New York*

Людмила СОКОЛЮК, доктор мистецтвознавства, *Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків*

Тарас СТЕФАНИШИН, *Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України, Львів*

Тетяна СТЕЦІЮК, відділ у справах релігій облдержадміністрації,
Вінниця

Микола ЧАБАН, газета Зоря, Дніпропетровськ

Валентина ЧЕЧИК, кандидат мистецтвознавства, Харківська державна
академія дизайну і мистецтв, Харків

Андрій ШАПОВАЛ, Київський національний лінгвістичний
університет, Київ

SEZNAM ILUSTRACÍ

1. Mychajlo Mychalevyč, *Zátiší s budíkem*, 1934. Linoryt/papír, 11,3 x 14 cm, 21 x 33,5 cm.
2. Kateryna Antonovyčová, *Portrét Tomáše G. Masaryka*, nedatováno. Uhel/papír, 63,3 x 49 cm.
3. Ivan Ivanec, *Trubač na stráži*, 1923. Akvarel/papír, 20,2 x 29 cm, 26,7 x 33,2 cm.
4. Kateryna Antonovyčová, *Portrét Hryhorije Skovorody*, nedatováno. Akvarel/papír, 63 x 49,7 cm.
5. Mychajlo Mychalevyč, *Dívka v ukrajinském kroji*, 1938. Lept/papír, 18,3 x 12 cm, 25,3 x 17,8 cm.
6. Kateryna Antonovyčová, *Portrét Tarase Ševčenko*, 1933. Uhel/papír, 58 x 43 cm.
7. Kateryna Antonovyčová, *Ženský portrét*, 1941. Pastel/papír, 52,4 x 42 cm.
8. Halyna Mazepová, *Vesnická krajina*, nedatováno. Tuš, pero, běloba/papír, 15,8 x 25 cm.
9. Ivan Ivanec, *Portrét Ivana Derevjaneho, poručíka Ukrajinské haličské armády (UHA)*, 1922. Akvarel/papír, 26 x 19,1 cm.
10. Halyna Mazepová, *Jezdci*, nedatováno. Tuš, pero, běloba/papír, 24,5 x 30,8 cm.

JMENNÝ REJSTŘÍK ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

- A**
Antonovič, V. viz Антонович,
Володимир
Antonovyč, Marko viz Антонович,
Марко
Antonovyč, Mychajlo viz
Антонович, Михайло
Antonovyč, Vasyl viz Антонович,
Василь
Antonovyč, Volodymyr viz
Антонович, Володимир
Antonovyčová, Kateryna viz
Антонович, Катерина
Antonovyčová, Maryna viz
Антонович, Марина
Antonovyčovi, rodina viz
Антоновичі, родина
Antonovych, Kateryna viz
Антонович, Катерина
Antonovych, Marko viz
Антонович, Марко
Antonovych, Vasyl viz Антонович,
Василь
Antonovych, Volodymyr viz
Антонович, Володимир
- B**
Babler, O. F. (O. F. B.) 22
Barnet, V. 138
Bartošek, L. 26
Berezovskyj, M. 118
Bezpalko, H. 141
Bidnov, V. 141
Bočkovskyj, I. 141
Borkovskyj, I. viz Борковський, I.
Bortjanskyj, D. 118
Brom, L. (vl. j. L. Kořínek) 26
Butenko, V. A. viz Хмурий, В.
- C**
Csallány, D. 182
- Č**
Čyževskyj, D. viz Чижевський, Д.
- D**
Derevjanyj, I. 204, 221
Dienzenhofer, K. I. 24
Dolenský, A. 16
Doroschenko, D. viz Дорошенко, Д.
Dorošenko, D. viz Дорошенко, Д.
Dorošenko, V. viz Дорошенко, В.
Dvořák, M. <М. Дворжак> 21–22,
58–59
- F**
Fischer, J. 24
Foustka, R. N. 18
Franko, I. viz Франко, I.
Frinta, A. (A. F.) 18
Führich, J. 24
- H**
Havatovyč, J. (J. Gawath,
Gawatowicz) 117
Hirzel, S., *nakladatelství* 23
Holicynskyj, J. 141

Hollpein, H. 24–25
 Holubec, M. viz Голубець, М.
 Holubets, M. viz Голубець, М.

CH

Charvát, V. 17–18
 Chmuryj, V. viz Хмурий, В.
 Chotek, Karel hrabě 24

J

Jakovliv, A. viz Яковлів, А.
 Jakowliw, A. viz Яковлів, А.
 Jaremko, R. 26
 Jiřík, F. X. 25

I

Ivanec, I. 30, 204, 221

K

Khmuryi, V. viz Хмурий, В.
 Kolessa, O. (A. Kol.) 16–17
 Korolovyč, M. 141
 Korolovyčová, T. 141
 Kořínek, L. viz Brom, L.
 Kotljarevskyj, I. 118–119
 Кропуvнyckyj, M. viz
 Кропивницький, М.
 Krushelnicka, L. viz
 Крушельницька, Л.
 Kubijoviyc, V. viz Кубійович, В.
 Kudělka, M. 23
 Kvitka-Osnovjanenko, H. 118

L

Lisovskyj, R. 141

M

Mako, S. 141
 Masaryk, T. G. <Т. Г. Масарик>
 10, 174, 221

Matějček, A. 19–20
 Matějková, N. 133
 Matouš, R. 19
 Maulbertsch, F. A. 24
 Mazepa, H. viz Mazepová, H.
 Mazepová, H. 141, 196, 210, 221
 Melnyk-Antonovučová, Kateryna
 viz Мельник-Антонович,
 Катерина
 Melnyk-Antonovych, Kateryna
 viz Мельник-Антонович,
 Катерина
 Mencl, V. 21–22
 Morávková, A. 117–120, 219
 Mušinka, M. viz Мушинка, М.
 Mušynka, M. viz Мушинка, М.
 Mychalevyč, M. 8, 104, 221
 Myslivec, J. 20, 22

N

Narižnyj, S. viz Наріжний, С.
 Nejedlá, V. 20
 Niederle, L. <Л. Нідерле> 174,
 184–185, 205, 216

O

Okuněv, N. 20
 Oles, O. viz Олесь, О.

P

Pasternak, J. (Y.) viz Пастернак, Я.
 Pelenska, O. viz Пеленська, О.
 Pešek, J. 22
 Petišková, D. (-dp-) 9, 15, 121,
 123, 211
 Petr I., car 118
 Poznanskyi, B. viz Познанський, Б.
 Poznanskyj, B. viz Познанський, Б.
 Prokopovyč, F. 117–118

R

- Rachůnková, Z. 11
 Riegl, A. <A. Рігель> 58–59, 61
 Romaniv, S. 9
 Rostovskyj, D. viz Tuptalo, D.
 Rudnycká, M. viz Антонович,
 Марина
 Rudolf II., císař 24
 Rylskyi, T. viz Рильський, Т.
 Rylskyj, T. viz Рильський, Т.

Ř

- Řeháková, M. 11

S

- Sadovskyj, M. 41
 Sičynskyj, V. (V. S.) viz Січинський, В.
 Sichynskyi, V. viz Січинський, В.
 Siropolko, S. viz Сірополко, С.
 Skála, M. 133
 Skovoroda, H. 64, 221
 Skovorova, S. 141
 Smal-Stockyj, R. 23
 Sokol, R. 22
 Staryckyj, M. viz Старицький, М.
 Strzygowski, J.
 <Й. Стржиговський> 58–59

Š

- Šafoval, M. 26
 Ščerkin, M. 118
 Ščerbakivskyj, V. viz
 Щербаківський, В.
 Ševčenko, T. viz Шевченко, Т.
 Šimeček, Z. 23
 Šovheniv, I. 141
 Šramčenko, L. 17
 Št'astný, V. 23

T

- Taine, H. <І. Тен> 58
 Taras, J. 15
 Tichý, F. 19
 Tkačuk, V. 143
 Tobilevyč, I. (*pseud.* Karpenko-Karyj)
 118
 Tuptalo, D. <D. Rostovskyj> 117
 Tuzar, B. 137–144, 219
 Tyl, J. K. 26

U

- Ukrajinka, L. viz Українка, Л.
 Uljanovska, S. viz Ульяновська, С.
 Uljanovskyj, V. viz Ульяновський, В.

V

- Vacek, J. 27
 Vedel, A. 118
 Veljamine-Zernov, V. viz Вельямин-
 Зернов, В.
 Volkov, V. viz Волков, В.
 Vovk, F. (Т. К. Volkov) viz Вовк, Ф.
 Vynar, L. viz Винар, Л.
 Vynnyčenko, V. 118

W

- Weizsäcker, W. 25
 Winter, E. 25
 Wirth, Z. 22
 Wölflin, H. <Г. Вельфлін> 59, 98
 Worringer, W. <В. Ворінгер> 59
 Wowk, J. (J. Vovk) 141

Z

- Zalozeckyj, V. viz Залозецький, В.
 Zalozetskyi, V. viz Залозецький, В.
 Zaloziecky, W. R. viz Залозецький, В.

Zaňkovecka, M. 118
Zilynskyj, B. 11–29, 143, 219

Ž
Žyvoťko, A. (A. Ž.) viz Животко, А.

- А**
 Андрієвський, П. 188–189
 Антонович, Варвара 153, 158
 Антонович, Василь <Vasyl Antonovyč, Antonovych> 149–150
 Антонович, Владимир viz Антонович, Володимир
 Антонович, Володимир <Владимир Антонович, V. Antonovič, Volodymyr Antonovyč> 12–13, 16, 32, 145–164, 173, 206, 215
 Антонович, Катерина <К. Серебрякова, Kateryna Antonovyčová, Kateryna Antonovych> 10, 33–34, 64, 140–144, 166, 172, 175–176, 185–195, 214–215, 221
 Антонович, Марина <Maryna Antonovyčová, Rudnycká> 12, 141, 190, 200
 Антонович, Марко <Marko Antonovyč, Antonovych> 12, 15, 25–26, 142, 163–171, 177–185, 190
 Антонович, Мирослава 194
 Антонович, Михайло <Mychajlo Antonovyč> 12, 142, 167, 190, 200
 Антоновичі, родина <Antonovyčovi, rodina> 12, 122, 133, 142, 146–147, 150, 163, 167, 173–185, 190, 192–193, 198, 200–202, 215
- Антропов, О. 83
 Архипенко, О. 52
 Асеев, Ю. 75
 Ауліх, В. В. 183
 Афанасьев, В. 76
- Б**
 Багалій, Д. 68–70, 153, 164, 193, 198
 Багриновський 46
 Баженов, Л. В. 145
 Базен, Ж. (G. Basin) 50
 Бальтман-Галицька, Т. 43
 Бандрівський, М. 175
 Баран, О. 165
 Бевз, Т. А. 66
 Бегг, Р. 164
 Безпалко, О. 211
 Безперчий, Д. 123
 Бенедикт XV. (Benedikt XV.) 38
 Беран, Й., кардинал (J. Beran) 203
 Битинський, М. 217
 Бідло, Я. (J. Bidlo) 216
 Біднов, В. 123, 154
 Білецький, П. 75
 Блакитний, В. 207
 Бойчук, М. 94, 100–101, 122, 192
 Бойчук, Т. 79, 100, 123
 Бонн, Ф. К. 45
 Борковський, І. <I. Borkovskij> 141, 174–175
 Боровиковський, В. 83, 99

Борсареллі 35, 40–41
 Бортник, Я. 91
 Боцюрків, Б. 165
 Бочковський, Г. 205
 Брик, І. 205
 Будков, Д. В. 32
 Булат, Т. 209
 Бурггардт, О. 205
 Буревій, К. 89
 Бутенко, В. *viz* Хмурий, В.
 Буцманюк, Ю. 100
 Бучма, А. 94

В

Василенко, М. 70
 Василько, М. 44, 47
 Вельфлін, Г. *viz* Wölflin, H.
 Вельямин-Зернов, В. <V. Veljamin-Zernov> 147–150
 Венеціанов, О. 99
 Вербинський 126
 Вернадський, Г. 179
 Веденєєв, Д. В. 32, 66
 Винар, Б. 168
 Винар, Л. <L. Vynar> 25, 167–169, 176, 178, 204
 Винарський, В. 152
 Вировий, Є. 127, 129
 Вишня, О. 88
 Вікул, О. 202
 Вірго, Е. 39
 Вовк, Ф. <Vovk, F. (Т. К. Volkov)> 13, 155, 158–159
 Вовк, Ю. 34
 Войценко, О. 165
 Волкенштейн-Тростбург, А. (A. Wolkenstein-Trostburg) 125
 Волков, В. <V. Volkov> 148–150

Волошин, А. 132
 Волховський, В. 89
 Ворінгер, В. *viz* Worringer, W.
 Вуков, П. 211

Г

Гаврюшенко, О. 76
 Гайович, Ф. 206
 Галіченко, Г. 160
 Гальчак, С. Д. 146
 Гарас, Г. 114
 Гарасевич, А. 206
 Гірняк, Й. 88, 90, 92, 94
 Гітлер, А. (A. Hitler) 202
 Глаголін, Б. 92–93
 Гнатюк, В. 205
 Говдя, П. 75
 Голіцинський, Є. 193
 Головченко, В. 65
 Голубець, М. <M. Holubec, Holubets> 49–63, 78
 Голубович, В. 122
 Голубовський, П. 164
 Гончаренко, М. Е. 65
 Гончаров, В. К. 179–180
 Горбачевський, І. 126
 Гордєєв, Д. 88
 Гординський, С. 51
 Горшуляк, І. Л. 66
 Грановські, *pid* 148
 Гриненко, І. 43
 Грицак, П. 178
 Грищенко, М. 214
 Грозний, Б. (B. Hrozný) 216
 Грушевський, М. 49, 52, 55–56, 67, 82, 145, 153, 164, 169, 173, 178, 202, 206, 209, 214
 Грушевський, О. 164

Г

- Гаспаррі, П. (P. Gasparri) 38
 Геземанн, Г. (G. Gesemann) 205
 Геркен, Г. 190–191
 Геркен, Л. 191
 Геркен, Н. 42, 192
 Гете, І. В. (J. W. Goethe) 208
 Гімбутас, М. (M. Gimbutas) 177
 Грімстед, П. К. (P. K. Grimsted)
 126

Д

- Давидова, Є. 76
 Данилевич, В. 164
 Данте, А. (A. Dante) 208
 Даревич, Д. 187–195, 219
 Дашкевич, М. 164
 Дворжак, М. *viz* Dvořák, М.
 Денікін, А. І. 39
 Довнар-Запольський, М. 145,
 153, 161, 164
 Долинський, Л. 52
 Дорошенко, В. <V. Dorošenko>
 14, 132–133, 217
 Дорошенко, Д. <D. Doroschenko,
 Dorošenko> 13, 23, 25, 44,
 152, 169, 205
 Драгоманов, М. 146, 169
 Драгоманов, М. *інститут*
 127–128, 216
 Дугаєва, Т. 105–116, 219

Е

Ефремов, С. 205

Є

Єреміїв, М. 34, 41, 44–45, 47

Ж

- Животко, А. <A. Žyivotko> 17,
 205, 217
 Житецький, П. 152
 Жук, А. 65
 Жуковський, А. 209

З

- Завальнюк, К. 145–150, 219
 Завальнюк, О. 65–72, 219
 Загер, Г. 181
 Залозецький, В. <V. Zalozetskyi,
 Zalozetskyi, W. R. Zaloziecky>
 20–22, 49, 55–59, 60–62, 191
 Зіберт, Ч. (Č. Zíbrt) 216
 Зозуля, О. 214
 Зубар, М. 97

І

- Іванівська, Т. 134
 Ігнатовичі 193

К

- Калер, О. 206
 Каманін, І. 164
 Камінський, Б. 122
 Кандиба, О. <О. Кандиба-
 Ольжич, О. Ольжич> 167–168,
 174, 206, 209
 Канівець, П. 193
 Каргер, М. 182
 Карманський, П. 36
 Кістяковський, І. 193
 Кістяковський, В. 193
 Клочурак, С. 132
 Ковалів, П. 217
 Ковжун, П. 52
 Козловський, О. 211

Колесса, О. 205
 Коллар, Я. (J. Kollár) 205
 Колчак, А. В. 39
 Комарецький, С. 211
 Кониський, О. 154
 Коновалець, М. 126
 Конт, О. (A. Comte) 50
 Коперник, М. (M. Kopernik) 208
 Корнійчук, А. 129
 Корнійчук, О. 87
 Короткий, В. А. 65–66, 123, 145
 Коссак, І. 42, 45
 Коцюбинський, М. 214
 Кошиць, О. 43, 213
 Кравченко, О. 76
 Кривавич, Д. 77, 81, 101
 Крип'якевич, І. 54, 58
 Кричевський, В. 192, 214
 Кричевський, М. 122
 Кронштадтський, І. 156
 Кропивницький, М.
 <М. Крорувнуцькuj> 95, 118
 Крушельницька, Л.
 <L. Krushelnyska> 173–185,
 219
 Крушельницький, М. 92
 Кубійович, В. <V. Kubijoviyc>
 65, 132
 Кузьміна, М. 76
 Кукуруза, М. 201
 Куліш, М. 87–88
 Куліш, П. 169
 Кульчицька, О. 52, 214
 Купчанко, К. 126
 Курбас, Л. 87–88, 91–92, 94–95
 Курбас, Л., *театр* 192
 Курінний, П. 168
 Кучера, М. П. 183

Л

Лагутенко, О. 100
 Левицька, М. 73–86, 219
 Левицький, Д. 68–69, 83
 Левицький, Л. 99–100
 Левицький, О. 145, 159, 164
 Лепкий, Б. 205
 Лесгафт, П. Ф. 188
 Линниченко, І. 164
 Липинський 192
 Лисюк, Г. (Г. Каленик-Лисюк)
 127, 129
 Лисяк-Рудницький, І. 165, 209
 Лівицький, А. 42, 44–46
 Лобановський, Б. 75
 Логоварі, О. 39
 Лопатинський, Ф. 91
 Лосенко, А. П. 83, 99
 Лотоцький, О. 126
 Лошина, О. 134
 Лукасевич, Є. 34
 Луначарський, А. 208
 Ляскоронський, В. 164
 Лятуринська, О. 214, 217

М

Мазепа, І. 46–47
 Мазуренко, В. 34–36, 41, 45–46,
 193
 Майомі 40
 Макар, Ю. 163–171, 219
 Макаренко, Б. 202
 Макогін, Я. 129
 Маланюк, Є. 78
 Мальцева, І. 76
 Мандзоні 35, 40
 Мартос, Б. 129, 188
 Мартос, І. П. 99

Марунчак, М. 165
 Масарик, Т. Г. *viz* Masaryk, T. G.
 Махаткова, Р. 133
 Мацієвич, К. 42
 Мацієвич, Л. 122
 Мацьков, І. 209
 Меллер, В. 91, 93
 Мельник, лікар 159
 Мельник-Антонович, Катерина
 <К. Мельникова, Kateryna
 Melnyk-Antonovučová,
 Melnyk-Antonovych> 121,
 151–162
 Мельникова, К. *viz* Мельник-
 Антонович, Катерина
 Мельникова, П. 159
 Мельникович, Д. 193
 Микола I, імператор *viz* Николай I
 Михалевський, О. 68
 Мицюк, О. 205
 Мірчук, І. 78
 Міхель, В. фон 158
 Міяковський, В. 65–66, 121, 132,
 134, 151, 173, 189, 191, 217
 Модзалевський, В. 53
 Мурашко, О. 79, 100, 123
 Муха (Дмитро Антонович)
 Мушинка, М. (М. М.)
 <М. Mušinka, Mušynka> 20,
 25, 106, 121–136, 219

Н

Назарко, І. 179–180
 Нарбут, Г. 79, 94
 Наріжна, М. 200–201
 Наріжна, Н. <Н. Наріжна-
 Жуківська> 121, 197–203,
 215, 219

Наріжна-Жуківська, Н. *viz*
 Наріжна, Н.
 Наріжний, С. <S. Narižnyj> 121,
 123, 128, 135, 141, 167–168,
 174, 206, 209
 Наріжні, *родина* 133
 Неврлий, М. 205–209, 219
 Неврлі, Я. 211
 Нельговський, Ю. 76, 81
 Нестор-літописець, *товариство*
 145, 153
 Николай I <Микола I, імператор>
 147
 Нідерле, Л. *viz* Niederle, L.
 Ніковський, А. 47
 Новаківський, О. 52, 93, 214
 Новицький, І. О. 193

О

Оболонський, Д. 180
 Овсійчук, В. 75, 77, 81, 101
 Огієнко, І. 67, 70
 Оглоблин, О. 170, 178, 209, 217
 Окіншевич, Л. 132
 Олень, О. <O. Oles> 118, 206
 Ольжич, О. *viz* Кандиба, О.
 Онацький, Є. 33–35, 37–38,
 41–46
 Оченашек, А. 211, 216

П

Павлів, Д. 174
 Павлів, О. 151
 Павлуцький, професор 199
 Падалка, І. 97
 Панченко, Т. 152
 Панькевич, І. 133, 205
 Паолуччі, маркіз 35–36, 44

Паранюк, Є. 211–217, 219
 Парашук, Л. 192
 Парашук, М. 192
 Пастернак, Я. <J. (Y.) Pasternak>
 170, 173–185
 Пашкевіч, Г. (Paszkievicz, H.)
 178–180
 Пащенко, С. 34, 41
 Пеленська, О. <O. Pelenska>
 105, 121, 133, 140
 Петегірич, В. 174–175
 Петлюра, С. 38, 44, 67, 124
 Петлюра, С., музей 193
 Петлюра, С., бібліотека 193
 Петрицький, А. 92–95
 Пінчук, Ю. А. 65
 Плечко 68
 Познанський, Б. <B. Poznanski,
 Poznanskiy> 152–157, 160–162
 Полонська-Василенко, Н. 160–161,
 209
 Понятенко, П. 192–193
 Попенко, Я. 31, 34, 38, 42
 Постернак, С. 70
 Присецький, І. 160
 Процик, А. 209
 Пушкін, О. С. 208

Р

Реммельмаєр, О. 155
 Рибаків, Б. О. 175, 179, 182
 Рильський, Т. <T. Rylskiy,
 Rylskiy> 151–158, 160–162
 Рігль, А. viz Riegl, A.
 Романюк, Т. 175
 Росиневич-Щуровська, П. viz
 Щуровська, П.
 Росоха, С. 206

Россіневич, М. 213
 Ротач, П. 88
 Роудні, М. 211
 Рудницька, Мілена 165
 Рудницький, Я. 121, 134, 165,
 209
 Русова, С. 167
 Русовий, М. 122

С

Садовський, М., театр 192
 Севрюк, О. 41–42
 Селівачов, М. 102
 Сельський, Р. 100
 Сембратович, Л. 42
 Семчишин, М. 78
 Сенявські (Синявські) 148
 Серебрякова, К. viz Антонович,
 Катерина
 Сичов, М. 82
 Сів'як, Д. 177
 Сірко, І. 152
 Сірополко, С. <S. Siropolko> 19,
 131
 Січинський, В. <V. Sičynskij,
 Sichynskiy> 20–22, 25, 29, 54,
 79, 179, 201–202, 217
 Січинські 202
 Скоропадський, П. 33
 Скоропис-Йолтуховський, О.
 192
 Скрипник, М. 88, 207
 Славінська, М. 211
 Смаль-Стоцький, С. 105
 Смолич, Ю. 88–89, 91
 Соколюк, Л. 97–103, 219
 Соловійова, В. 31–32, 39–40, 46
 Солонська, Н. 65

Сосюра, В. 207
 Срібняк, І. В. 42
 Сталін, Й. В. 179
 Станиславський, Я. 79
 Старицька, М. 193
 Старицький, М. <М. Staryckyj>
 95, 118
 Степовик, Д. 75–76, 81
 Стерчо, П. 178
 Стефанік, В., *бібліотека* 79,
 174, 176–177, 219
 Стефанишин, Т. 49–63, 219
 Стецюк, Т. 145–150, 220
 Шешенко, І. 67
 Шешенко, О. П. 193
 Стрельський, Г. 65–66
 Стржиговський, Й. *viz*
 Strzygowski, J.
 Стродомський, М. 68

Т

Темницький, В. 36, 39, 41
 Тен, І. *viz* Taine, Н. 58
 Теслюк, О. 214
 Тиктор, І., *видавництво* 54
 Тихомиров, М. Н. 179–180
 Тичина, П. 192
 Тишевська, Л. 76
 Тишкевич, М. 37–38, 40
 Тищенко, Ю., *видавництво* 213
 Ткаченко, М. 193
 Толстой, Л. Н. 158, 160, 208
 Трегубові 193
 Труш, І. 52, 93, 214
 Туркельтауб, І. 89
 Турчин, Р. 164
 Тягно, Б. 91

У

Українка, Л. <L. Ukrajinka> 118,
 214
 Ульяновська, С. <S. Uljanovska>
 15, 31, 33, 65–66, 68, 87
 Ульяновський, В.
 <V. Uljanovskyy> 15, 31, 33,
 65–66, 68
 Уразов, І. 89

Ф

Фадєєв, В. 74
 Фальківський, Д. 206
 Феденко, Б. 214
 Федорук, О. 100
 Фіртас-Зваричук, П. 211
 Фірчук, М. 114
 Франко, І. <I. Franko> 118, 205,
 208, 214
 Франко, І., *театр* 93
 Франко, І., *університет* 177
 Проляк, М. 167

Х

Хайновський, О. 152
 Хвильовий, М. 88, 207–208
 Хвостов, О. 93
 Хмельницький, Б. 149
 Хмурий, В. <*pseud.* В. Бутенко,
 V. A. Butenko, V. Chmuryj,
 Khmuryi> 87–96
 Холодний, П. 68–69
 Холодний-старший, П. 52
 Христовий, М. 91

Ц

Цимбал, В. 214

- Ч**
 Чабан, М. (М. Ч.) 151–162, 220
 Червінський, К. 164
 Черпанова, С. 77, 81
 Черняхівський, С. 211–212
 Чехівський, А. 34, 41, 44
 Чехівський, В. 33–35
 Чечик, В. 87–96, 220
 Чижевський, Д. <D. Čyževskyj>
 78, 117, 163
 Чикаленко, Є. 160
 Чикаленко, Л. 174
 Членова, Л. 76
 Чубинський, П. 146, 158
- Ш**
 Шав'як, Я. 177
 Шандра, В. 65
 Шаповал, А. 31–48, 220
 Шафаржик, П. Й. (P. J. Šafařík)
 205
 Шварцбард, Ш. 124
 Шебедів, В. 43
 Шевельов, Ю. 170
 Шевченко, Т. <T. Ševčenko> 52,
 79, 100, 118–119, 122, 125,
 130–131, 169, 172, 197, 200,
 208, 214, 221
 Шевченко, Т., *інститут літ.*
 154–155, 160
- Шевченко, Т., *наукове товариство*
 50, 183
 Шевчукевич, О. 105–106
 Шейко, В. 76
 Шекспір, В. (W. Shakespeare) 208
 Шкловський, В. 89
 Шкрібляк, В. 112
 Шкрібляк, *родина* 112
 Шмагало, Р. 102
 Шульгин, О. 33
 Шумицький, М. 42, 45
 Шуста, Й. (J. Šusta) 216
- Щ**
 Щербаківський, В.
 <V. Ščerbakivskyj> 19, 174
 Щербаківський, Д. 53
 Щербина, В. 164
 Щуровська, П. <П. Росиневич-
 Щуровська> 134, 213
- Ю**
 Юзик, П. 165
 Юра, Г. 96
- Я**
 Яковенко, Н. 74, 77
 Яковлів, А. <A. Jakovliv, Jakowliw>
 23, 25, 129, 217
 Яновська, Л. 159

* Jmenný rejstřík neobsahuje jméno Dmytro Antonovyč.

Ім'я Дмитра Антоновича в іменному покажчику не значиться.

Dmytro Antonovyč a ukrajinská uměnověda

Vychází ke 130. výročí narození D. Antonovyče

Дмитро Антонович і українське мистецтвознавство

130-ліття від дня народження Д. Антоновича присвячується

K vydání připravila a rejstřík sestavila Dagmar Petišková

Jazykové korektury: Daniela Lehárová (český text),

Oksana Pelenska (ukrajinský text), Jana Kalíšová (anglický text)

Vydala Národní knihovna ČR – Slovanská knihovna

1. vydání

Praha 2009

Reprodukce fotografie na obálce: Dmytro Antonovyč, portrétní fotografie ateliéru Langhans v Praze z alba Kateryny Antonovyčové, sbírka Myroslavy Antonovyčové, Montreal

Technická redakce: Alena Diasová

Grafická úprava obálky: Ondřej Huleš

Grafická úprava ilustrací: Alena Křesalová

Vytisklo polygrafické oddělení NK ČR

Tisk obálky: ARS PRINT

Distribuce: Národní knihovna ČR – Slovanská knihovna

Klementinum 190

110 00 Praha 1

E-mail: Tereza.Rejdova@nkp.cz

sluzby.sk@nkp.cz

Národní knihovna ČR


Oddělení odbytu

Sodomkova 2/1146

102 00 Praha 10

E-mail: Alena.Spackova@nkp.cz

Tel.: 281 013 230



Dmytro Antonovyč (1877–1945) je výraznou osobností ukrajinského společenského, politického a kulturního života. Podílel se na založení Revoluční ukrajinské strany (RUP) a Ukrajinské sociálně demokratické dělnické strany (USDRP). V letech 1917–1918 hrál aktivní úlohu v ukrajinské Centrální radě. V době Direktorია Ukrajinské lidové republiky stál v čele ukrajinské diplomatické mise v Itálii. Po odchodu do emigrace byl jedním z organizátorů a posléze i rektorem Ukrajinské svobodné univerzity, jež byla r. 1921 převedena z Vídně do Prahy. V Praze se zasloužil o vybudování dalších ukrajinských emigrantských institucí, jako bylo Ukrajinské studio výtvarných umění, Ukrajinská historicko-filologická společnost a Muzeum osvobozenického boje Ukrajiny. Mezi jeho díla patří monografie *Ukrajins'ke mystectvo* (Praha–Berlin, 1923), *Trysta rokiv ukrajins'koho teatru: 1619–1919* (Praha, 1925) a *T. Ševčenko jak maljar* (Varšava–Lviv, 1937).

