

УДК 930.1 : 75] (477) «18» (092)

DOI: <https://doi.org/10.33782/2708-4116.2024.1.249>

*Володимир Ващенко, Юрій Бандура**

ВИЗУАЛІЗАЦІЯ ОБРАЗІВ УКРАЇНСЬКОЇ ІСТОРІОГРАФІЇ У ПУБЛІЧНОМУ ДИСКУРСІ ХІХ СТ.: «ВІДСУТНІ ПАТРІАРХИ» ОЧИМА М. ГРУШЕВСЬКОГО

Анотація: У статті досліджуються механізми формування М. Грушевським своєрідного «музею образів», в уявному символічному просторі якого визначалося місце «патріархів» української культури ХІХ ст. Цей «музей» зберігав пам'ять історика про візуальні портрети тих значущих інших, з якими була пов'язана його генеалогія – як реальна, так і символічна. Аналітичною основою дослідження «музею образів» М. Грушевського є постструктуралістська інтерпретація знакової статті 1902 року – «Друга вистава образів Ів[ана] Труша». Поява цього тексту М. Грушевського тлумачиться як результат «роботи скорботи» історика за втраченим батьком – Сергієм Грушевським, котрий помер у 1901 р. Відповідником мертвого батька в реальній генеалогії М. Грушевського став образ «патріарха» І. Нечуя-Левицького, з фігурою якого була пов'язана символічна генеалогія історика: саме цей знаковий український письменник ввів у поле белетристичного письма гімназиста Михайла. Й саме відсутній на виставці І. Труша портрет І. Нечуя-Левицького викликав почуття суму – проєкцію скорботи за втраченим батьком у річницю його смерті. Натомість присутній на виставці І. Труша образ «патріарха» В. Антоновича, з іменем якого в українській історіографічній традиції, зазвичай, пов'язують постать М. Грушевського, естетично оцінювався останнім як «дешева ілюзія життя».

Ключові слова: інтелектуальна історія, історіографічна традиція, український публічний дискурс, українська історіографія, М. Грушевський, В. Антонович, творча спадщина

Існує текст М. Грушевського від 1902 р. – своєрідний «коментар» до однієї художньої виставки, на якій було представлено, серед іншого, й деякі портрети знакових репрезентантів української історіографії. До того ж – це був доволі стислий «коментар», котрий легко губиться у нескінченному морі інших, більш значущих і розлогих начерків історика і який, на зовні, демонструє не більше, ніж його персональні естетичні уподобання, що далеко відстояли від «предметних» фахових зацікавлень Михайла Сергійовича. Отже, існує один «периферійний» текст історика, який наче б то стосується виключно його мистецьких уподобань.

Назва цього тексту М. Грушевського «Друга вистава образів Ів[ана] Труша»¹. Такі собі «картинки з виставки» – суто оцінна реакція на образи, точніше, образи образів, котрі записав з пам'яті не позбавлений артистичного смаку український інтелектуал, що побував на перфомансі відомого українського майстра пензля – Івана Труша (1869-1941).

* Ващенко Володимир Володимирович – доктор історичних наук, старший науковий співробітник, професор кафедри історії України Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара (Дніпро, Україна); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5527-7969>; e-mail: vovanm@i.ua

Бандура Юрій Юрійович – магістр історії, аспірант кафедри історії України Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара (Дніпро, Україна);

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5949-3397>; e-mail: bandura.yurij@gmail.com

¹ Грушевський М. Друга вистава образів Ів[ана] Труша // ЛНВ. 1901. Т. XV. С. 108-111.

Проте, залишимо *особисті естетичні смаки* М. Грушевського до певного часу осторонь. Нашу увагу поки що привертатимуть певні *інтертекстуальні* стратегії *перепрописування істориком у власному наративі візуальних образів художника*, – перетворення *експозиції* І. Труша на своєрідний «музей образів» в уявному історіографічному просторі М. Грушевського.

Як історик попав на цю виставку картин і що «примусило» його залишити опис цих відвідин – зафіксувати враження від художніх образів для себе й для інших? Як здійснювалася конвертація візуального у наративне у власному «imaginary museum» М. Грушевського? Ці питання знаходитимуться у центрі уваги даної розвідки.

Здається, все мало виглядати так, начебто випадковий «відвідувач» художньої виставки взяв перед читачами «власного» ж часопису (статтю М. Грушевського було опубліковано у редактованому ним же «Літературно-науковому віснику», т. XV, 1901) відповідальність позаштатного «екскурсовода» на виставці знаменитого живописця.

Проте, як побачимо, й запропонована нами інтерпретація стане тому запорукою, що з самого початку і до кінця своєї статті М. Грушевський грав звичну для нього роль «історика», організовуючи на сцені власного тексту – відповідно до подвійного завдання фахового історичного письма (як конструктора історичних наративів й одночасно історіографічної традиції – наукової генеалогії) вже свою – справді «другу виставу образів» Ів[ана] Труша.

Й дійсно, у тексті, що мав би демонструвати *естетичну оцінку* під пером історика відбувається очевидна реконфігурація художнього простору виставки картин – розповідь М. Грушевського будується або відповідно до мистецьких вимог *зсуву перспективи*, котра переміщує погляд оповідача від «декорацій» другорядного віддаленого фону до значущих акторів переднього плану – наприкінці розповіді, або ж згідно з логікою побудови історичних метанаративів у межах звичної *позитивістської парадигми історієписання*.

Так, розпочавши оповідь про експозицію І. Труша з опису «*природного фактора*»² України («далековидів природи»), побіжно зупинившись на розмитому деперсоніфікованому образі «народу» як «живої юрби» («людська юрба трактована з чисто колористичного становища – се тільки група кольорових плям, але вона віддає людську юрбу, її рух і пестрі убрання дуже живо й гарно. У творчості д. Труша у всякім разі се новина дуже мила»³), М. Грушевський, врешті-решт, концентрується на головному – на чітко прописаних портретах культурних «героїв» новітньої історії України (оскільки, як пише Михайло Сергійович, «вінець артистичної творчості – се чоловік і його життя»⁴).

Звернемо увагу на цей аргумент М. Грушевського, котрий так яскраво проявляє позицію історика на виставці картин: такий заманіфестований *антропоцентризм* – річ вповні очевидна для *історієписання*, але зовсім не очевидна для *естетики живопису*. А серед презентованих «культурних героїв» України – як кульмінація сюжету – історик зосереджується на зовсім не безсторонній фігурі власної інтелектуальної історії. А саме: зосереджується на портреті свого наукового керівника – на професорові університету

² «Є тут три великі, двометрові полотна – красвиди... На сій виставі першу ролю грають далековиди – образи з далекою перспективою – види Дніпра... Три найбільші образи теперішньої вистави всі мають темою далеку перспективу Дніпра» (*Грушевський М.С. Друга вистава образів Ів[ана] Труша // Грушевський М.С. Твори: у 50 т.; редкол.: П. Сохань, Я. Дашкевич, І. Гирич та ін. Львів: Видавництво «Світ», 2002. Т. 1. С. 223-224*)

³ Ibid. С. 225.

⁴ Ibidem.

Св. Володимира В.Б. Антоновичу (1830/34–1908). Власне, описом вражінь від портеру свого «вчителя», фактично, й завершує власну статтю його «учень»...

У такий спосіб загальна, а не регіональна «історія України» з «другої» виставки І. Труша (бо «на попередній виставці мали ми Галичину, на сій – Україну, переважно Київ і Київщину...»⁵) трансформується наприкінці тексту в індивідуальну інтелектуальну «історію історика», котра, зачіпаючи принагідну до моменту естетичну оцінку художнього образу «вчителя» у певний спосіб актуалізує питання наукового «родоводу» самого М. Грушевського та його особистого ставлення до інтелектуальної спадщини «вчителя – попередника».

Оскільки за «естетичною» оцінкою цього тексту М. Грушевського, котрий апелює до «вистави» відомого портретиста, доволі чітко проступають контури виразно «історичного» та «історіографічної традиції», то виникає питання того, у який спосіб й за яким критерієм здійснювалося прописування М. Грушевським образу «вчителя» і як визначається його місце у композиції історика.

У цій розвідці ми зосередимося на *психічних механізмах цієї прихованої режисури* виставки картин І. Труша у тексті Михайла Сергійовича від 1902 р. А оскільки стаття М. Грушевського була написана через рік по смерті у 1901 р. його батька Сергія, то наш окремий предмет складатиме ступінь втягнутості події *утрати істориком «патріарха» родини Грушевських* у топічні операції фіксації істориком *присутності / відсутності на виставці картин І. Труша* образу одного з *символічних «патріархів»* української культури.

Розв'язання цього *топічного* питання «присутності / відсутності» одного з портретів на виставці І. Труша ускладнюється тим, що *позиція* самого М. Грушевського, з якої відбувається оцінка образів «вчителя» та «патріарха», виглядає навіть не двозначною, а багатозначною – *віддзеркаленою* у кожному з своїх проявів у багатьох «присутностях» та численних «ролях» українського історика.

По-перше, М. Грушевський був *присутній* на виставці у ролі не лише *кваліфікованого оцінювача* візуальних образів – у ролі відвідувача перформансу, а й як *наратор*, що пізніше «передав враження» від виставки читачам у своєму тексті-коментарі. З останньої наративної перспективи – історик відтворював картини по пам'яті та конструював відтворені образи у власному тексті. Це найбільш очевидні іпостасі М. Грушевського, котрі продукують сенси та позиції у зазорі між *відвідувачем експозиції* і *візуальною рецепцією* та *автором тексту і наратором*.

По-друге, історик «спостерігав» за виставкою І. Труша також з *символічної позиції* одного з її «образів» для оцінювання *іншими* – мовчазного портрету-зображення, на якому було відображено його – М. Грушевського – й котрий знаходився в організованому просторі експозиції десь недалеко, зовсім поруч з образом В. Антоновича. Так мали бачити відвідувачі виставки І. Труша символічне місце Михайла Сергійовича в ієрархізованому символічному просторі художньої композиції: «учень» поруч з «вчителем». Свій власний образ Михайло Сергійович як автор статті спробував залишити «невидимим» для читача – забув оцінити свій портрет, сором'язливо відсунувши згадку про нього у затінок – на останнє, четверте, місце у переліку наявних на виставці зображень⁶.

⁵ Ibid. С. 223.

⁶ Відмежувавшись, до того ж, від «вчителя» образами жінок: про них – Лесю Українку та Аріадну Драгоманову, згідно з канонами патріархатної генеалогії, історик практично відмовляється говорити. На

Отже, М. Грушевський присутній у просторі композиції і як *тіло-відвідувача*, і як його художня *«патріархатна репрезентація»*, що локалізується у власному портреті. Хоч відвідувач експозиції М. Грушевський, напевно, склав думку стосовно художньої цінності власного зображення, бо у статті наратор М. Грушевський унікав будь-якої естетичної оцінки. Здається, що саме з цього місця експозиції – з позиції власного портрета-«симулякра» й подавалися істориком характеристики інших образів. Очевидно, що портрет не може «бачити» лише самого себе.

Існує й третя, найменш очевидна іпостась М. Грушевського, котра жодним чином не прописана у його статті й замовчування якої, певною мірою, вводить читача в оману, бо, з початку й до кінця, приховує певну особисту зацікавленість історика. Й ця іпостась також розщеплена.

Михайло Сергійович не був випадковим гостем або просто персонально запрошеним відвідувачем-експертом, що вирішив пізніше подати у тексті статті враження стороннього спостерігача, наділеного певним естетичним смаком. Його роль у самій організації цієї виставки та появі цих зображень діячів української культури набагато важливіша. Його інтерес – зовсім не нейтральний. Історик виступав фактичним замовником-організатором цієї експозиції: він проплачував українському живописцю І. Трушу рахунки від імені Товариства імені Т. Шевченка за написані портрети й дуже часто оплачував з власної кишені.

Звідси він, М. Грушевський, також був і *режисером виставки* принаймні її *співрежисером*: як *меценат* він отримав можливість *визначати* за власним уподобанням те первинне коло *канонічних постатей символічної української родини*, котре, на його думку, мало бути увічнене у вигляді художніх образів під пензлем майстра І. Труша. Такий підхід спричинив навіть скандал у «родині» – галас підняв «патріарх» О. Кониський, котрий не знайшов власної кандидатури серед замовлених І. Трушу портретів.

Це «апостольське коло» *канонічних репрезентантів українського культурного простору*, до якого, нагадаємо, входив і сам організатор – М. Грушевський, складалося з *сакрального числа 13*. Залишається запитати – хто був «Вчителем», а хто уособлював 12 «апостолів»? Формально, на перший погляд, все виглядало доволі очевидним: роль символічного «Вчителя» виконував «присутній» на виставці «В. Антонович», борги перед яким буквально сплачував «учень».

Маємо тут взяти до обрахунків, виходячи з цих відмінних «позицій» М. Грушевського, що в *аналітичному сенсі* можна було б відвідати принаймні *три відмінні експозиції*, кожна з яких перетасовувала колоду карт з певними канонічними образами

оцінку портрета Лесі Українки М. Грушевський не заощадив жодного, навіть формального, слова. А образу А. Драгоманової позбувся ні до чого не зобов'язуючою фразою: «звертав на себе дуже ефектний портрет п. Драгоманівни», й то, напевно, щоб догодити приятелю І. Трушу, ставлення якого до зображеної на портреті майбутньої дружини (невдовзі Іван Труш та Аріадна Драгоманова узаконять стосунки у шлюбі) історик знав. Отже, жіночому немає місця у просторі патріархатної генеалогії. «Жіноче» може бути введене у гру такої генеалогії лише заради одного – створення ефекту дистанціювання та відмежування у стратегіях чоловіків. Проте, воно позбавлене простору значимого говоріння. Ми вже звертали увагу на те, що у тексті власної «Автобіографії» (1906 р.), вибудовуючи наратив власної родинної генеалогії, Михайло Сергійович, на фоні розлогого оповідання про тата, майже не приділив місця мамі. згадав Таке випадіння «жіночого» з сенсорного простору патріархатної генеалогії було характерним для того, хто з раних років обрав демонстративний символ підкресленої маскулітності – бороду – для власної репрезентації.

української культури ХІХ ст. у власний спосіб. Колоду, з якої час від часу зникали найважливіші фігури – королі та тузи.

Режисером першої виставки – «віртуальної» – був сам М. Грушевський: це він, за власними критеріями здійснював первинний відбір «потрібних» образів з кола сучасної йому української культури, котрі з фотографічною точністю (іноді, безпосередньо перемальовуючи портрет зі зроблених перед цим персональних світлин) мав відобразити І. Труш. Живописець І. Труш у цій схемі виступав лише технічним виконавцем або «медіатором» – посередником у реалізації сценарію заможного замовника-історика. Й у цьому сенсі назву, що дав історик власному тексту («друга вистава») можна читати як синонім «вторинної вистави» щодо утверджені ним, М. Грушевським, галереї канонічних портретів української культури: ця експозиція живописця мала виступати всього лише художньою репрезентацією задуму історика, тобто, дійсно була «вторинною». Михайло Сергійович навіть визначав *порядок створення портретів*, котрий, сценаріємнапевно, відповідав розумінню ним *ієрархії фігур* у символічному просторі української культури та, можливо, його уявленням про власну символічну генеалогію. Й показово (показово з певних перспектив – про це далі), що *перший портрет*, котрий Михайло Сергійович замовив І. Трушу, той образ патріарха, присутність якого у цій символічній родині мав зачинати всю композицію з 13-ти обраних репрезентантів української культури, був образ І. Нечуя-Левицького – того, хто відкрив для гімназиста М. Грушевського *«шлях письма» – дорогу белетриста*.

Отже, треба весь час пам'ятати, що коли живописець І. Труш обирав портрети для начебто *власної експозиції*, то свій вибір він робив серед фігур, присутність та порядок яких у художньому просторі митця задавав історик М. Грушевський. Це був його, М. Грушевського, *первинний вибір*, котрий презентуватиме І. Труш на власній виставці й оцінку якій зробить у своїй статті історик. Отже, І. Трушу у цій схемі залишається всього лише *роль виконавця*, котрий діяв *за гроші, за задумом, відбором та оцінкою* іншого.

Існувала й інша «друга виставка», бо майстер пензля, організувавши презентацію власних картин, все-таки вніс свої корективи, порушивши первинну режисуру історика. Й у своїй статті – у своєму тексті-коментарі М. Грушевський не тільки й не стільки рецензував виставу картин І. Труша, скільки намагався поновити повноту репрезентації – відповідно до власного первинного задуму. Принаймні, – у значущих для історика позиціях. Текст М. Грушевського давав естетичну оцінку не лише портретам, які виставив живописець у межах своєї експозиції, але й тим, які були відсутні на цій виставці. Отже, експозиція образів пензля І. Труша, «виставлених» у презентованому у статті М. Грушевського «*imaginary museum*» складається із дивної суміші присутніх та відсутніх на реальній виставці художника портретів, тобто є надлишковою презентацією істориком уявної експозиції, котрої ніколи не було в реальності.

У такій ситуації уявної репрезентації – оцінки у статті історика того, чого не відбулося – повстають проблеми епістемологічного та позиційного характеру. Виникає проблема *верифікації відсутнього*: оскільки історик у статті заговорив про портрети, котрі жоден з відвідувачів реальної виставки оцінити на власні очі не міг, то залишалося повністю довіритись будь-якому судженню Михайла Сергійовича, котре видавало себе за естетичне.

Парадокс ситуації й полягав у тому, що довіряти доводилось тому, хто приховував

свою реальну позицію: як і інші відвідувачі він не міг бачити відсутніх портретів, а значить – писав з позиції втаємниченого, однією з іпостасей якої була роль режисера експозиції. Й у такому сенсі назву «друга вистава» І. Труша можна читати як «інша вистава», котра була організована істориком як режисером – з метою поновити у деяких значущих місцях власну первинну експозицію, що була «спотворена» виконавцем-художником.

Пізніше, у другій половині 20-х рр. ХХ ст., історик повністю відмовиться від живописців-посередників, залишаючи у своїх численних текстах згадки про галереї портретів істориків з тих «виставок», котрих у реальності ніколи не існувало. Під час цих уявних експозицій він буде обертатися у колі таких же як і він істориків-артистів, котрі, як і він, відкинувши пензлі фахових живописців-портретистів, були презентовані як історики-художники – незалежно від манери їх письма. Чи йшлося про історика-артиста М. Костомарова, чи історика-документаліста О. Лазаревського... Байдуже. Всі ці образи та портрети завжди так чи інакше стосуватимуться його, М. Грушевського, власної символічної наукової генеалогії й символічних боргів «учня» перед «вчителями-живописцями».

Тут треба спробувати схопити один, напевно, найвизначальніший момент: навіть у ролі художника-виконавця М. Грушевський завжди бачив себе. Й це стосується не лише даної конкретної статті 1902 року – вистави портретів, в якій М. Грушевський фактично водив рукою І. Труша, але й усвідомлення власної історіографічної діяльності у термінах автора-портретиста – створення картинної галереї символічних предків у просторі української історіографічної традиції.

Здається, вперше у такій ролі художника-портретиста історик себе презентував у випадку з М. Костомаровим, а реалізував, наслідуючи певну манеру письма, у зв'язку з образом О. Лазаревського (про це далі).

Так у тексті, присвяченому одному з патріархів української історіографії М. Костомарову, М. Грушевський писав: «...сорокова річниця смерті Костомарова нагадує нам наш, як я висловився – *несплатений довг перед одним з попередників...* Розуміється, не утворення легенди, *не вироблення іконного ліку мусить бути завданням... Ми не іконописці, а історики. Ставимо не іконостас, а галерею типових представників нашого громадського руху, в плоті і крові, в сильних і слабих формах їх діяльності.* Тому і в матеріалі, що ми публікуємо в сій книжці... *ми не ретушуємо і не ховаємо нічого, що може дати реальні, конкретні риси його індивідуальності...* Се було, і закривати його нема чого... Тим більш, що воно тільки сильніш і *рїзче випроваджує, як в кожній світло-тіні,* ті могутні і високоцінні прикмети, що жили в цій незмірно цікавій, многогранній натурі, вічно пам'ятній в історії нашого життя»⁷.

Отже, все виглядає так: він, М. Грушевський, репрезентував себе у цьому уривку з тексту 1925 р. як художника, чи радше, «історика-артиста». Але саме у такій іпостасі, у плащі митця, перед мольбертом, він, напевно, бачив насамперед свого попередника, чий портрет він малював М. Костомарова: «Костомаров вів сю роботу головно *під плащем історика-артиста,* відкликаючись більш до емоціональної, ніж інтелектуальної сторони своїх слухачів і читачів... *Даремно шукали б ми під його історичними працями твердої соціологічної бази...* Він *весь в малюнку...*»⁸.

⁷ Грушевський М.С. Костомаров і Нова Україна // Україна. 1925. Кн. 3. С. 20.

⁸ Ibid. С. 19.

Все виглядає так, начебто майстер малюнку М. Костомаров, передає своєму анонімному символічному учневі М. Грушевському, секрети власної художньої майстерності з таємною передумовою, щоб той, згодом, віддячив «вчителю» – намалював би його портрет й вписав би його у канонічний простір української культури. Це той дар художнього бачення, котрий декларується М. Грушевським як сприйнята від М. Костомарова символічна спадщина: інші можливі дари, наприклад, ті, що відсилають до «твердої соціологічної бази» вимагають, напевно, транзиту у межах інших символічних генеалогій та декларації ролі інших символічних «батьків».

Власне, у цій іпостасі «артиста» історіограф М. Грушевський тільки тим і займається, що все життя малює *портрети своїх видатних попередників або попросту знімає з них помертні маски* у численних текстах-некрологах. Головне, щоб ці портрети «вчителів», наприклад, ті тринадцять образів, що були написані з подачі історика живописцем І. Трушем, не прийняли бува за іконостас або просто за одиничний «іконний лик» патріарха (а самого історика-живописця, відповідно, не слітували б з іконописцем).

Та оскільки М. Грушевський про це так турбується, то такий ризик, очевидно, для нього завжди існує. У цю пастку (й саме щодо М. Костомарова) втрапив, на думку Михайла Сергійовича, у свій час М. Драгоманов (ще один «патріарх», з яким український рух ототожнював свої початки). Цієї спокуси – почати з репрезентації божественного образу патріарха, вслід за М. Драгомановим (цитуючи його), не зміг уникнути і сам М. Грушевський у тексті вищезначеної статті: «Чим він [М. Костомаров – *Авт.*] був протягом повного чверть століття, 1857-1882, дають поняття відзиви про нього Драгоманова, що... признавав в нім людину, яка була дійсним заслуженим авторитетом українського громадянства – *«найбільше скидалася на українського бога»*⁹.

Так, розпочавши свою статтю 1925 року з розбавленої іронією презентації образу М. Костомарова як «ікони» «авторства» М. Драгоманова, М. Грушевський закінчив свій текст апеляцією до «портрета» самого М. Драгоманова. До речі, як лик «святого» виписує Михайло Сергійович також образ іншого учасника «Кирило-мефодіївського товариства» – Гулака: «Коли мова про гімназійний персонал, то перше місце в моїх споминах належить *«одному з наших святих»*, *святих українського відродження, з котрим мені прийшлося стрітнутись...* Я говорю се, розуміється, про згаданого вже вище Миколу Івановича Гулака, одного з найблагородніших кирило-мефодіївців, що замість творів свого духу лишив українському громадянству вірець моральної гідності, благородної резигнації і витривалості.»¹⁰.

Таким чином, завжди є можливість створити замість впорядкованої у позитивістському сенсі «*imaginary museum*», замість «портретної галереї» *національний «іконостас»*, чи, при відповідному збільшенні масштабу експозиції – *мартиролог* або, дослівно, «*всесвітню галерею мучеників*», у просторі якої можна було б, при відповідному бажанні, знайти «*портрет-копію*» – зовнішній міжнародний відповідник будь-якому з українських національних образів. Така процедура завжди є можливою в епоху фотографічного копіювання та множення – навіть коли йдеться про найсакральніші з «ікон». Правда, у такому випадку, завжди доводиться добре пошукати: «Історія великих душ

⁹ Грушевський М. С. Костомаров і Нова Україна // Україна. 1925. Кн. 3. С. 3.

¹⁰ Грушевський М. С. Спомина // Київ. 1988. № 11. С. 128.

дуже часто перемінюється в історію великих страждань, але й у *всесвітній галереї мучеників людськості нелегко знайти пару* тяжкій долі нашого Кобзаря»¹¹.

Ці слова М. Грушевського щодо Т.Г. Шевченка, котрі продемонстрували віру історика у можливість знайти відповідний «замінник», «симулякр» або «портрет-копію» кожному з певної галереї певних сакральних образів прозвучали у тому ж таки 1902 році – під час виступу на шевченківському святі у Кракові, в якому історик описував присутність «живих» ікон на виставці І. Труша.

Отже, у цьому процесі серійного виробництва образів дуже легко сплутати «оригінал» та «копію». Бо «лик святого» відрізняється від «світського портрету» не *самим образом* – він залишається все тією ж фігурою «патріарха» (у випадку з текстом 1925 р. – М. Костомарова, а 1902 р. – Т. Шевченка-Грушівського), а *технікою зображення*: для написання ікон використовується *техніка «ретуші» темного*, а історик-портретист застосовує «*гру світло-тіні*»¹², – як на фото, де поруч зі світлими фарбами завжди присутні й темні-затінкові. Звідси, всі ці портрети у галереї історика-портретиста є, також, *тінями або негативами ікон*, чи, можливо, *однієї ікони* й відрізнути, що за образ перед нами – *ікона сакрального патріарха* чи *портрет світського батька* й відповідно, «фальшива» ієрархія чи ні організовує простір художньої презентації – можна лише після аналізу *способу зображення образу митцем-істориком*.

Але, чи йдеться про «ікону», «мартиролог» чи про «фотопортрет», загальна мета історика-художника залишається тією ж самою – створити «*галерею типових представників нашого громадського руху*» – *imaginary museum*. А самою цією художньою діяльністю історика, нагадаємо, рухає «...*неспачений довг перед одним з попередників...*» – сплата боргів та отримання символічної спадщини.

Отже, *не естетика, а певна етика*, «боргова економіка», котра апелювала до *особистих боргових зобов'язань* перед інтелектуалами-попередниками, вписуючи наукову генеалогію історика в систему відповідної символічної економії, керувала організацією всіх цих *виставок портретів*, ініційованих М. Грушевським й, відповідно, правомірністю присутності тієї чи іншої постаті у їх просторі. Й коли М. Грушевський бере слово з приводу образів виставки І. Труша, тобто, коли він описує у статті 1902 р. образи художніх образів, поява яких була ініційована ним самим, то словом історика править насамперед ця символічна економія *власних боргів* у межах створених ним символічних генеалогій. Залишається запитати, кому сплачує особисті борги М. Грушевський, коментуючи портретну галерею на виставці І. Труша. Очевидно, що до певної міри В. Антоновичу. Але не лише й, навіть, не стільки йому...

¹¹ *Грушевський М.С.* Виступ на шевченковому святі 1902 р. у Кракові // ЦДІАК України. Ф. 1235. Оп. 1. Спр. 225. Арк. 12–28.

¹² Гра «світло-тіні» – це не випадкова, а усталена фігура мовлення, котру *серійно* використовує М. Грушевський у назвах рецензій для розпізнавання світських образів у текстах інших художників-слова – творців художніх галерей. (Див.: *Грушевський М.С.* Світлотіні галицького життя. Лесь Мартович. «Забобон» // ЛНВ. 1918. Т. 71. Кн. 9. С. 224–248; *Грушевський М.С.* Світлотіні галицького життя. Михайло Яцків. «Танець тіней» // ЛНВ. 1918. Т. 73. Кн. IX. С. 298–312). Сам М. Грушевський вказує на цю серійність назв у тексті: «Беру знову сей заголовок, котрим я надписав свою статтю, присвячену повісті Мартовича... І от в галереї, змальованій Яцковим...» (*Грушевський М.С.* Світлотіні галицького життя. Михайло Яцків. «Танець тіней» // ЛНВ. 1918. Т. 73. Кн. IX. С. 298).

Відомий іконограф Г. Кондаурова – дослідниця візуальних джерел, пов'язаних зі спадщиною М. Грушевського, у такий спосіб коментує текст «Другої вистави І. Труша» М. Грушевського: «Повертаючись до згаданої статті М. Грушевського про другу виставку Труша, треба зазначити, що з-поміж двох виставлених портретів київської серії, авторові особливо припав до смаку портрет В. Антоновича, який вирізнявся “живістю образу»». «Щодо сеї живості, – пише Грушевський, – треба запримітити нову подробицю в манері д[обродія] Труша – в остатніх часах він віддає [перевагу] фізіономії в руху – з усміхом, або навіть під час розмови (як портрет проф. Антоновича); се, розуміється збільшує ілюзію життя, живості, але може трохи за дешевий ефект для такого серйозного майстра, як д[обродій] Труш, тим більше що й без сього ефекту він уміє надати жите і душу портретові». З прикрістю він відзначив, що художник не виставив інших “дуже гарних своїх портретів з музею Товариства ім. Шевченка – вибір його з-поміж них був рішуче загострий»¹³.

Йдучи, напевно, за пізніше сформованою традицією, котра примушує виводити символічну інтелектуальну генеалогію Михайла Сергійовича від В. Антоновича, дослідниця, напевно, вважає, що історик сплачує власний борг насамперед Володимирі Боніфатійовичу. Й внаслідок такої настанови трансформує, а іноді навіть значно змінює сенс сказаного М. Грушевським, вдаючись до доволі вибіркового – показово вибіркового стилю цитування.

Показовими тут є принаймні два моменти, що вводять коментар дослідниці у конфлікт з наведеною нею ж цитатою:

а) портрет В. Антоновича радше оцінюється як *невдалий досвід* застосування майстром-живописцем *новітніх технік художнього письма*;

б) дослідниця «вдало» обриває цитату на самому цікавому місці, – саме там, де М. Грушевський вдається до порівняння, де з'являється *образ відсутнього іншого* – того, чий портрет дійсно виглядає кращим за зображення Антоновича й котрого було написано у старій манері Труша...¹⁴ Йдеться про того відсутнього, чий образ – на прохання М. Грушевського – з'явився *першим* у галереї портретів й хто відкривав, таким чином, ієрархічний порядок канону української культури...

Суть «втраченого» у вищенаведеній цитаті Г. Кондаурової не списати цими двома зауваженнями – потрібним є уповільнене прочитання тексту статті 1902 року.

Отже, очевидно, що Михайло Сергійович не багато говорить про образи інших – окрім, як зазначалося, портрету В. Антоновича. Й тут варто було б визначитись – ким були ті «інші», до публічного кола яких завдяки пензлю майстра-портретиста вдалось потрапити і В. Антоновичу, і самому М. Грушевському? Про які образи тут, на цій спільній виставці І. Труша-М. Грушевського, йдеться? Напевно, йшлося про елітарне товариство обраних, про культурні фігури сучасної М. Грушевському української культури, про її знакові постаті, сама поява яких під пензлем майстра Труша вже мала засвідчити, ще за їх життя, про

¹³ Кондаурова Г. Иван Труш у створенні портретної галереї Наукового товариства імені Шевченка у Львові // Вісник НТШ. Львів, 2012. Ч. 47. С. 29.

¹⁴ «Шкода, що на виставі не було портрета Нечуя-Левицького, що просто, без усяких ефектів, але прекрасно віддає індивідуальність особи» (Грушевський М.С. Друга вистава образів Івана/ Труша // Грушевський М.С. Твори... Т. 1. С. 225).

приналежність до сонму великих. Отже, ці портрети публічні прижиттєві посланці-репрезентанти на символічному ярмарку художнього марнославства ідеальної родини найвідоміших постатей української культури. М. Грушевський з самого початку жалкує, що не всі «великі» приїхали на це символічне, персонально ним організоване уявне «зібрання» – не всі портрети було домальовано художником й, що прикріше, не всі з вже написаних було виставлено в експозиції (тобто, дехто з визнаних гідних залишився за сценою репрезентації й був виключений з цього поля публічності).

Не другорядним, напевно, виглядає питання того порядку – першого імені, кому випала честь відкривати цей список «запрошених» І. Трушем у блискуче родинне коло української культури, але оброблений та поданий у своєму тексті М. Грушевським. Для нього, М. Грушевського, перелік імен починається з В. Антоновича. Отже, портрет В. Антоновича не лише займає найбільше місця на сцені письма М. Грушевського, він також посідає перше місце в синхронічному вимірі сучасної історико української культури. Здається тут Михайло Сергійович намагається прописати – й таки прописує – власну наукову генеалогію, віддаючи у такий спосіб інтелектуальні борги «вчителю». Щобільше – образ В. Антоновича стає у тексті М. Грушевського парадигмою, яскравим прикладом нової техніки письма І. Труша (хоч будь-який з продемонстрованих на виставці новітніх портретів міг би вповні згодитись для такої ролі).

Ця техніка – «зображення в русі», котре, як зазначає історик, передається через фіксацію в образі посмішки або ситуації розмови. Саме через відображення включеності В. Антоновича у комунікативну ситуацію та передачу емоційного фону І. Трушу вдається, на думку М. Грушевського, відтворити рух. Проте, сама ця новітня техніка письма – «зображення в русі» має слугувати підсиленню головного естетичного ефекту мистецтва – збільшити «ілюзію життя». Власне, образ В. Антоновича, обраний М. Грушевським, й репрезентує (напевно, найкраще) таку «ілюзію життя». Формально виступаючи проти нової техніки художнього письма в модерній естетиці М. Грушевський, де факто, спрямував свою критику проти того привілейованого прикладу-образу, котрий він, цей стиль зображення, робив з В. Антоновича. Цей не прямий дотичний постріл Михайла Сергійовича проти техніки написання образу В. Антоновича – рикошетом від певної естетичної теорії – мав ефективно відвести від «учня» всі можливі звинувачення щодо негативного сприйняття самого «образу» В. Антоновича на виставці І. Труша. Самої його присутності у композиції... Йй таки відводив.

Історик-позитивіст фактично звинуватив художника в тому, що той, побільшуючи через нову техніку письма мистецький ефект ілюзії, перетворив самого В. Антоновича (як першого у списку) на ілюзію-фікцію. Щобільше, М. Грушевський знизив цінність нової техніки Труша й, відповідно, поданих ним нових образів (насамперед, В. Антоновича) через не двозначно «економічну» характеристику: «се трохи задешевий прийом». Таким чином, перший зі списку – В. Антонович, то перебільшена й дешева ілюзія життя. А справжнє життя, без ілюзій, виконане у старій техніці художника, залишилось втраченим – воно за сценою, не присутнє тут, на цій виставці: М. Грушевський жалкує, що відсутній «патріарх» І. Нечуй-Левицький. Саме його портрет пензля Труша зник з експозиції.

Як відомо, знаковий український письменник Іван Нечуй-Левицький, котрий прописується через характеристику справжнього життя, був першим авторитетом, з ім'ям

якого Михайло Сергійович пов'язував свої белетристичні перспективи¹⁵. Саме його образ, цього першого «патріарха», від кого сам М. Грушевський ладен рахувати й рахував таки власну інтелектуальну генеалогію, був відсутній на виставці. Натомість для всіх, демонстративно, висів образ «іншого», «ілюзорного» – В. Антоновича, поруч з яким як уособлення публічної наукової генеалогії знаходився і М. Грушевський.

Отже, образ «патріарха» – І. Нечуя-Левицького, не було представлено в сюжеті – на сцені виставки картин І. Труша, проте, він присутній у фабулі – розповіді М. Грушевського про виставку. Характеристика його образу – це характеристика, подана лише зі слів іншого – слів історика, котрі не можуть бути підтверджені засобами самопрезентації образу – верифікованої присутності портрета на експозиції. Бажання верифікації образу – пересвідчитись, чи дійсно образ відсутнього патріарха І. Нечуй-Левицького кращий за формального присутнього В. Антоновича – складає головну таємницю та внутрішню інтригу сюжету, котру побудував письменник М. Грушевський у статті 1902 року.

Табл. 1. Образ відсутнього патріарха у конструкціях символічної генеалогії М. Грушевського

Образ «вчителя»	Ефект присутності	Наближення до реальності	Емоційна реакція	Техніка зображення	Естетична оцінка
В. Антонович	Присутній («патріарх»)	Живіший	–	Сучасна-модерна (рух, динаміка життя)	Гірший
І. Нечуй-Левицький	Відсутній («вчитель»)	–	Туга	Застаріла (нерухомість-незмінність)	Кращий

¹⁵ «В тодішній літературній генерації се була найбільш визначна і для мене приступна фігура, і я рішивсь віддатися під її патронат... я ввійшов в літературні зв'язки, у мене єсть знайомий, патрон – визначний український письменник» (*Грушевський М.С.* Як я був колись белетристом // Михайло Грушевський: Із літературної спадщини / Ред. *Л. Винар*, упор. *Г. Бурлака, А. Шацька*. Нью-Йорк Київ: Книга, 2000. С. 129-130). М. Грушевський двічі використовує для позначення символічного статусу І. Нечуя-Левицького термін «патрон» – у таких категоріях чи інших стосовно себе ніколи не оцінювалась постать В. Антоновича. Щобільше у своїх «Споминах» історик назвав І. Нечуя-Левицького своїм «вчителем» – так, як ніколи не називав В. Антонович: «до смаку мені припали «Повісті» Нечуя. Я читав і перечитував їх сам, читав на голос батькові; ми ласували в його чулих сентиментальних образах українського життя, наївного націоналізму, теплих почуттів до українського народу, села, народної поезії... Нечуй був виразником українофільства того покоління, українського інтелігента-середняка 1870-1880-х рр., ще не рушеного українським радикалізмом; він втілював у своїх творах се досить поверхове народолюбство і патріотизм, сентиментальне любування в козацькій традиції, що характеризувало сю добу. Не дивно, що він став на сей час і моїм не тільки найулюбленішим письменником, але й ідеологічним провідником і учителем, і згодом я, власне, до нього удався як до свого літературного восприймника» (*Грушевський М.* Спомини // Київ. 1988. № 12. С. 124). «Я сказав, що він був для мене найвизначнішим сучасним письменником, maestro e discipulo, як говорить Дант про Вергілія, «власителем дум», як говорили високим російським стилем. Я був йому безконечно вдячний за його ласку, пишний з показаної ним приязні і з нав'язаного зв'язку. Досі мені не вдалося зв'язатися з ніким з активних представників українського руху, українських літературних кругів – і от я листуюся з найвизначнішим з них! Я включився в живий ланцюг українського літературного життя – прийшов час виступити мені між ними» (*Грушевський М.* Спомини // Київ. 1988. № 12. С. 128).

Чи значить це, що той, чий образ першим з'явився, хто уособлює справжнє життя, завжди відсутній на сцені репрезентації – й натомість присутнім є другий – побільшена ілюзія життя, котру вибудовує будь-яка традиція?

Маємо розглянути запропоновану Михайлом Сергійовичем загальну «символічну економію», яка втягувала у вир взаємообміну – виставляла оцінку, в котру вписано і майстра І. Труша, і його техніки художнього письма, й розмаїті естетичні мистецькі ефекти як такі й, на, й, здається лише для того, щоб виставити «ціну» образу Антоновича, а за ним – й тій публічній «генеалогії», котра складала власний інтерес М. Грушевського у виставці І. Труша.

1. Іван Труш характеризується істориком як «артист», позиція якого у мистецтві, очевидно, протистоїть ролі «ремісника». Відстань між ними – суто економічна. Якщо пензлем «ремісника» завжди водить матеріальний інтерес – він експлуатує вже напрацьовані та перевірені ним традиційні прийоми і сюжети заради отримання стабільного гарантованого фінансового прибутку, то «справжній», або, за вповні усталеною формулою М. Грушевського, – «серйозний артист» (з ким, як бачили вище, Михайло Сергійович асоціює себе самого), ставить за мету інше – вдосконалення та урізноманітнення тем і технік художнього письма без постійної орієнтації на фінансовий результат. Інакше кажучи – «серйозний артист» стоїть перед внутрішнім викликом перманентної модернізації лабораторії своєї творчості, новими експериментами, котрі, як з фінансової, так і з естетичної сторони можуть завершитись невдачею – є ризикованими. Таким чином, ієрархією «артист ремісник» та пов'язаною з нею опозицією «внутрішні мотиви / зовнішній (фінансовий) інтерес» править прихована аналітична структура «інновація / традиція» (наприклад, історіографічна). Справжнє мистецтво – це є постійні інновації – особливо в епоху Модерну... Фактично дилема, яку вибудовує Михайло Сергійович, є простою: або традиція заради стабільного гарантованого прибутку («ремісник») – або модернізація-інновація з ризиком невдало проведеного експерименту («артист»). Й «науковець», історик М. Грушевський, стає на боці «артиста» – підносить як позитивну цінність саме інновації (коштом традиції): Іван Труш заслуговує з вуст історика репутацію «серйозного артиста» тому, що «не дозволив собі скрутити на дорогу «хлібного» заробітку», що «зробив великий крок наперед», «вибирає інші теми, шукає зовсім відмінних ефектів в порівнянні до попереднього». Про які художні інновації, відмінні ефекти йдеться?

2. Михайло Сергійович фіксує принаймні дві техніки художнього письма, котрі з'явилися як модернізаційні прийоми у творчості відомого українського майстра пензля: 1) «перспективізм» («На сій виставі першу ролю грають далековиди – образи з далекою перспективою... По попередніх роботах д. Труша, де далека перспектива не грала ніякої майже ролі, так що йому робили закиди з сього, таке форсування далекої перспективи на сій виставі явилось повною несподіванкою. І дійсно, ся перспектива на цілім ряді образів артисту удалася дуже добре») та 2) «ефект руху» («нова подробиця в манері д. Труша – в останніх часах він віддає фізіономії в руху – з усміхом або навіть під час розмови»).

Перша техніка, що застосовувалась до не живої природи, продемонструвала свою естетичну ефективність й «на цілім ряді образів артисту удалася дуже добре», а от друга манера, що мала стосунок до відображення живих образів й ставила на меті «незвичайно збільшити ілюзію життя» була схарактеризована Михайлом Сергійовичем як «трохи задешевий ефект для такого серйозного майстра як д. Труш». Новатор-художник пішов на ризик й провалив іспит.

Проте, застосування цієї «дешевої техніки» загрожувало знецінюванню не лише статусу «серйозного артиста», але й девальвувало всі ті образи, котрі було виконано художником в цій манері. Та девальвований образ, на якому зупиняється Михайло Сергійович, був один. І це був образ В. Антоновича (у той час, як щодо перспективізму історик докладно розглянув випадки його застосуванні у різних картинах). А, можливо, заради цього «одного» унікального «генеалогічного прикладу» все це й робилось – розгорталось М. Грушевським у вигляді певних естетично навантажених міркувань у статті 1902 р. Формально виступаючи проти нової техніки художнього письма в модерній естетиці М. Грушевський, де факто, спрямував свою критику проти того привілейованого прикладу-образу, котрий він зробив з В. Антоновича. І Труш, і естетика виступали тут всього лише «бампером-посередником», котрий відводив «учня» від безпосереднього зіткнення з «вчителем». Бо те, що сказав або принаймні хотів сказати історик, могло б зірвати всі чинні конвенції в «ідеальній родині» українських знакових фігур: а) спробувати збільшити «ілюзію життя» стосовно вже літнього В. Антоновича за допомогою прийомів мистецтва – виглядає як «дешевий прийом майстра-ілюзіоніста»; подати ілюзію життя через зображення ефекту комунікації – для того, з ким протягом довгого періоду ця комунікація була розірвана – виглядає як дешевий прийом майстра. Для пом'якшення наслідків цього і потрібна була М. Грушевському апеляція до естетичної теорії сучасного йому живопису. Проте, на справді не існувало ніякої естетичної теорії – М. Грушевський так і не пояснив, чому зображення ефекту руху художником є дешевим прийомом й з чого це впливає.

3. На фоні відсутності образів багатьох інших – гідних бути представленими у цьому «колі обраних», лише відсутність одного цікавить історика по-справжньому. Й що показово – цей відсутній інший не є випадковою фігурою, котра невідомо чому приходить історик на (з)гадку, а посідає місце «символічного іншого» – як і В. Антонович виявляється вписаним в його, М. Грушевського, інтелектуальну генеалогію. Без присутності цього образу для самого історика його генеалогія виглядає не повною: поруч з власним портретом та портретом В. Антоновича мав знаходитись ще один образ. Але його немає у просторі публічної репрезентації. Й М. Грушевський засмучується, шкодує з цього приводу. Крім того – мав не просто знаходитись, а з більшим правом, ніж присутній на виставці В. Антонович, можливо, висіти не поруч, а у центрі, на місці В. Антоновича, оскільки його, І. Нечуя-Левицького образ М. Грушевський оцінював вище, ніж образ Володимира Боніфатійовича, протиставляючи їх один-одному.

Як можна було б інтерпретувати ці на зовні естетичні міркування Михайла Сергійовича?

Цінність образу В. Антоновича у справжньому житті його, М. Грушевського, є ілюзорною, результатом дешевого прийому, але саме його роль висунута на перший план публічної репрезентації. Натомість той, хто уособлював справжнє життя, хто дійсно був для історика першим у його справі письма й від кого він сам веде свою інтелектуальну лінію випав з простору репрезентації, відсутній у публічній генеалогії. Напевно у просторі цього тексту 1902 р. М. Грушевським вперше відкривається й проробляється проблема «ілюзорних», «фальшивих» ієрархій, що правлять публічними колективними генеалогіями – проблема відсутності фактично першого, що протистоїть репрезентації формально першого. Апогеєм теоретичного усвідомлення цієї генеалогічної проблеми стане поява

невдовзі – у 1903-1904 роках «Звичайної схеми...» – статті, в якій боротьба з фальшивою ієрархією, що складає публічну генеалогію імперського історієписання покладе початок нової схеми українського історичного метанаративу. Її ініційована ця вервиця текстів з підриву позиції «фальшивих патріархів» та їх репрезентації у традиції 1901 роком – датою смерті реального «патріарха» родини Грушевських – Сергія Грушевського.

За формально першим, що належить простору публічної репрезентації, завжди стоїть фігура значущого іншого. Кожному портрету у межах «внутрішньої» традиції можна знайти «копію» у просторі традиції «зовнішньої». Отже, всі генеалогії у просторі публічного дискурсу є ілюзорними, оскільки завжди приховують відсутнього першого – дійсного батька-засновника традиції (Сергія Грушевського чи Івана Нечуй-Левицького). Завдання деконструктора-історика полягає у тому, щоб повернути поруч з репрезентованим формально першим на законне місце фактично відсутнього першого.

Volodymyr Vashchenko, Yurii Bandura

Visualization of images of Ukrainian historiography in the public discourse of the 19th century: «missing patriarchs» through the Hrushevskyi's eyes

Abstract: The article examines the mechanisms of M. Hrushevskyi's formation of a kind of 'museum of images', in the imaginary symbolic space of which the place of the 'patriarchs' of Ukrainian culture of the 19th century was determined. This 'museum' preserved the historian's memory of visual portraits of those significant others with whom his genealogy was connected—both real and symbolic.

The analytical basis of the study of M. Hrushevskyi's 'image museum' is the post-structuralist interpretation of the landmark article of 1902 – 'The Second Exhibition of the Images of Ivan Trush'. The appearance of this text by M. Hrushevskyi is interpreted as the result of the historian's 'work of grief for his lost father, Serhiy Hrushevskyi, who died in 1901.

The counterpart of the dead father in the real genealogy of M. Hrushevskyi was the image of the 'patriarch' I. Nechui-Levytskyi, with whose figure the symbolic genealogy of the historian was connected: it was this iconic Ukrainian writer who introduced the high school student Mykhailo to the field of fiction writing. And it was the portrait of I. Nechui-Levytskyi, absent from the exhibition by I. Trush, that caused a feeling of sadness – a projection of grief for a lost father on the anniversary of his death. On the other hand, the image of the 'patriarch' V. Antonovych, present at the exhibition by I. Trush, with whose name in the Ukrainian historiographical tradition, the figure of M. Hrushevskyi is usually associated, was aesthetically evaluated by the latter as a 'cheap illusion of life'.

The general conclusion reached by the author of this study: within this basic model of the 'absent patriarch', which was connected with M. Hrushevskyi's work of mourning, the Ukrainian historian constructed his numerous symbolic genealogies – the Ukrainian historiographical tradition with its canonical representatives – T. Shevchenko, M. Kostomarov, M. Drahomanov.

Keywords: intellectual history, historiographical tradition, Ukrainian public discourse, Ukrainian historiography, M. Hrushevskyi, V. Antonovych, creative legacy