

Ніжинський державний університет
імені Миколи Гоголя

ЛІТЕРАТУРА ТА КУЛЬТУРА ПОЛІССЯ

Випуск 30

*Культура Полісся та України в історичному,
філологічно-мистецькому контексті*

Ніжин – 2005

УДК 821. 161. 206+94/477/”9”
ББК 83. 3/ 4 Укр. / 5+63. 3/ 4 Укр. / 52
Л 64

Збірник друкується за рішенням Вченої ради Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя
Протокол №3 від 25.02.2005 р.

Постановою ВАК України збірник включено до переліку наукових видань, публікації яких зараховуються до результатів дисертаційних робіт з філології (Бюлетень ВАК України. – 1999. – № 4. – С. 50) та історії (Бюлетень ВАК України. – 2000. – № 2. – С. 73)

Збірник засновано у 1990 р. проф. Самойленком Г.В.

Редакційна колегія:

відп. редактор і упорядник докт. філол. наук, проф. Г.В. Самойленко;

з філології:

докт. філол. наук, проф. Н. М. Арват; докт. філол. наук, проф. О. Г. Астаф'єв;
канд. філол. наук, доц. Н. І. Бойко; докт. філол. наук, академік, проф. А. П. Грищенко;
докт. філол. наук, проф. З. В. Кирилюк; докт. філол. наук, проф. О. Г. Ковальчук; докт.
філол. наук, ст. наук. співр. П. В. Михед; докт. філол. наук, проф. А. Я. Мойсієнко;

з історії:

докт. істор. наук, проф. М. К. Бойко; докт. політ. наук, проф. О. Д. Бойко; докт.
істор. наук, проф. А. О. Буравченков; докт. істор. наук, проф. В. М. Даниленко; докт.
істор. наук, проф. В. О. Дятлов; канд. істор. наук, доц. О. Г. Самойленко; канд. істор.
наук, доц. Є. М. Страшко; докт. істор. наук, професор Ю. І. Шаповал;

з мистецтвознавства:

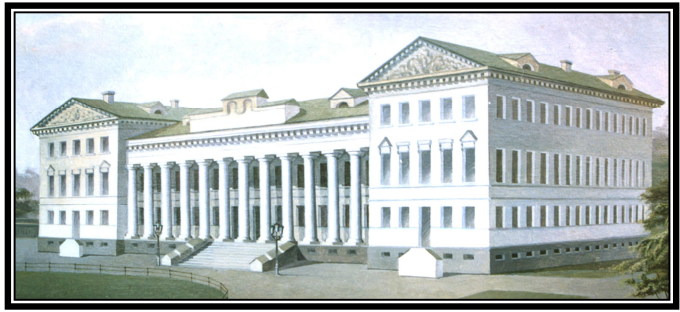
канд. мистецтв., доц. Г. І. Веселовська; канд. мистецтв., доц. Л. О. Дорохіна; докт.
мистецтв., проф. М. А. Давидов; канд. філософ. наук, доц. Л. Л. Матвеева; докт.
мистецтв., ст. наук. співроб. О. С. Найдєн; докт. мистецтв., проф. В. І. Рожок; докт.
мистецтв., проф. В. В. Рубан; докт. мистецтв., проф., член-кор. АМН Ю. О. Станішевський;
докт. мистецтв., проф. С. В. Тишко; канд. мистецтв., доц. О. Е. Чекан.

Л 64 Література та культура Полісся. Вип. 30: Культура Полісся та України в історичному, філологічно-мистецькому контексті / Відп. ред. і упорядник Г.В. Самойленко. – Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2005. – 259 с.

ББК 83. 3/ 4 Укр. / 5+63. 3/ 4 Укр. / 52

© Самойленко Г.В.

© Ніжинський університет
імені Миколи Гоголя, 2005



Редакційна колегія
збірника “Література та культура Полісся”
щиро вітає його засновника, відповідального
редактора та упорядника,
відомого літературознавця, історика культури,
краєзнавця, бібліографа,
доктора філологічних наук, професора,
лауреата обласної премії
імені Михайла Коцюбинського,
почесного громадянина міста Ніжина

Самоїленка Григорія Васильовича

з 70-річчям від дня народження
і бажає міцного здоров'я, творчих успіхів,
нових здобутків на науковій ниві.

З повагою колеги

1 травня 2005 р.

Самойленко Григорий Васильевич родился 1 мая 1935 года в селе Новые Петровцы Киево-Святошинского (ныне Вишгородского) района Киевской области в семье рабочего.

Детство и юность совпали с войной, фашистской оккупацией, радостями освобождения и послевоенными трудностями. Учеба в школе продолжалась до 1954 года, а затем с 1955 по 1958 год была служба на корабле Северного Флота.

Высшее образование получил в Киевском университете им. Т.Г. Шевченко (1958–1963гг.). Это были еще годы, когда лекции читали профессора А.А. Назаревский, В.И. Маслов, В.А. Капустин, В.И. Масальский, И.Я. Заславский, А.В. Кулинич, Л.П. Александрова, М.А. Карпенко, доценты Л.С. Осовецкая, О.К. Бородина, Т.П. Малина, а спецкурсы акад. А.И. Белецкий, чл.-кор. АН Украины Н.Е. Крутикова и др. Высокая филологическая атмосфера на факультете способствовала приобщению студентов к научно-исследовательской работе.

Поэтому и дипломная работа Г.В. Самойленко “Роман А.С. Новикова-Прибоя “Цусима”, написанная на архивном материале, и первая опубликованная научная статья в 1961 г. “Из истории перевода стихотворения Т. Шевченко “Заповіт” на русский язык”, выступления на научных конференциях во Владикавказе, Самарканде, Киеве, Львове – это результаты большой работы профессоров И.Я.Заславского и Л.П.Александровой, которые сумели привить многим студентам навыки исследовательского труда.

После окончания университета Г.В. Самойленко работал учителем Згуровской школы-интерната (1963–1967гг.), а с 1967 по 1970 год обучался в аспирантуре Киевского университета. В январе 1971 года успешно защитил кандидатскую диссертацию на тему: “Стихотворная сатира и юмор периода Великой Отечественной войны” (научный руководитель проф. А.В. Кулинич).

С 1 сентября 1970 года Г.В. Самойленко работает в Нежинском педагогическом институте (университете) им. Н.В. Гоголя (ныне государственном университете им. Николая Гоголя), занимая различные преподавательские и административные должности. С 1974 года заведует кафедрой русской и зарубежной литературы (ныне мировой литературы и истории культуры). Дважды избирался деканом филологического (историко-филологического) факультета (1972–1974, 1988–2004).

Г.В. Самойленко – опытный руководитель и воспитатель, умелый организатор учебно-воспитательной, методической и научной деятельности на

кафедре, факультете, университете. Он создал при поддержке ректора института академика Ф.С. Арвата историко-филологический факультет в старых научных традициях Нежинской высшей школы, открыл несколько новых специализаций, создал новые кафедры: истории культуры и народоведения, методики преподавания языка и литературы, стилистики и культуры речи, истории, способствовал открытию аспирантуры по русской литературе, украинскому языку, украинской литературе, теории и истории культуры.

Научные интересы Г.В. Самойленко связаны с историей русской литературы и историей культуры Украины. В феврале 1988 г. он защитил докторскую диссертацию “Литературно-критическая деятельность А.А. Фадеева и развитие советской критической мысли 20–50-х годов”, а в 1989 г. ему было присвоено ученое звание профессора.

Русской литературе XX века посвящены монографии, учебные пособия “Стихотворная сатира и юмор периода Великой Отечественной войны” (1977), “А.А. Фадеев и литературы народов СССР” (1985), “Изучения творчества А. Фадеева в школе” (1986), “Фадеев А.А. Библиографический указатель” (1983), “А.А. Фадеев. Семинарий” (1991) и другие.

Важное место в творческом наследии Г.В. Самойленко занимает тема русско-украинских литературных связей. Этой проблеме посвящено свыше двадцати книг и статей.

Работая в педагогическом институте, университете, имея опыт учительского труда, Г.В. Самойленко несколько книг написал об учителе, а также для учителей: “Изучение творчества А.И. Герцена” (1978), “Изучение творчества А. Фадеева в школе” (1986), “Изучение творчества Н.В. Гоголя в школе” (1988), “Школьный курс русской литературы и методика ее преподавания” (1991) и другие.

С именем Г.В. Самойленко связано изучение на Украине наследия Н.В. Гоголя. По его инициативе в 1979 г. была проведена в Нежине Всесоюзная гоголевская конференция, в которой приняли участие более 150 ученых со всех союзных и многих автономных республик Советского Союза и которая стала началом проведения научных конференций в последующие годы. Под редакцией Г.В. Самойленко вышли гоголевские сборники “Гоголь и современность” (1983), “Наследие Гоголя и современность” (1988), “Микола Гоголь і світова культура” (1994), а также специальные выпуски сборника “Література та культура Полісся”: “М.В. Гоголь – випускник Ніжинської гімназії вищих наук та його творчість” (вип. 3, 1992), “Творча спадщина М.В. Гоголя” (вип. 12, 1999), “Спадщина Гоголя в

сучасних дослідженнях” (вип. 16, 2002), “До 195-річчя з дня народження М. Гоголя та 25-річчя оновлення вивчення спадщини письменника у Ніжинській вищій школі” (вип. 24, 2004).

Г.В. Самойленко являється автором многочисленных работ о Гоголе, среди них книги, кроме выше указанных, “Н.В. Гоголь и литература народов СССР” (1984), изучение пьесы Н. Гоголя “Ревизор” в школе” (1987), “Н.В. Гоголь и Нежин” (1989, в соавторстве), “Нежин – город юности Гоголя” (2002) и др. Ученый стоял у основ создания единственного в мире научно-методического Гоголеведческого центра в Нежинском университете, который ныне широко известен за пределами Украины.

Научная и организаторская деятельность Г.В. Самойленко связана также с историей культуры, краеведением и изучением истории Нежинской высшей школы. Им создана целая научная школа по региональному изучению литературы и культуры Полесья, издано около 30 монографий и учебных пособий, среди них: “Нежинская филологическая школа 1820–1990” (1993), “Вчені – філологи Ніжинської вищої школи” (1993), “Ніжинська вища школа: від Гімназії вищих наук до університету” (2000), “Нариси культури Ніжина: У 5 частинах” (1995–1998, у співавторстві), “Розвиток освіти та науки в Ніжині у XVI–XX ст.” (1996), “Марія Заньковецька як театральний та громадський діяч України” (1994), “Марія Заньковецька і Поліський край” (2004), “Ніжинський драматичний театр ім. М. Коцюбинського” (1996), “Михайло Глінка і Україна” (2000), “Пилип Морачевський – поет, драматург, перекладач” (1991), “Літературне життя Чернігівщини XII–XX ст.” (2003), “Краєзнавство культурно-мистецьке та літературне” (2001) и другие. Он является основателем и ответственным редактором ваковского научного сборника “Література та культура Полісся” (с 1990 г. вышло 30 выпусков).

Г.В. Самойленко член нескольких научных советов, редакционных коллегий журналов и сборников, обществ. За добросовестный и многолетний труд, активное участие в общественной жизни института, города, области он награжден нагрудными значками “Отличник народного образования УССР”, “Отличник просвещения Казахской ССР”, “За отличные успехи в работе в области высшего образования СССР”, медалями А.С. Макаренко, “За трудовую доблесть”, “Ветеран труда”. Ему присвоено звание “Почетный гражданин города Нежина” и лауреат премии имени М. Коцюбинского.

Н.І. Бойко

Експресивна лексика як засіб увиразнення художніх контекстів та вияв ідіостилю письменника

Експресивна лексика української мови цікава не лише в парадигматичному плані, а й у синтагматичному. Проблема її функціонування в художніх контекстах знайшла своє відображення в працях В.С. Ільїна, В.А. Чабаненка, С.Я. Єрмоленко, Н.М. Сологуб, Л.О. Пустовіт, Л.О. Ставицької, А.К. Мойсієнка та інших учених.

Хоч українська експресивна лексика в синтагматичному аспекті й досліджувалася досить активно, однак роботи (переважно статті, тези доповідей) містять лише фрагментарні відомості про її функції, взаємозв'язки з контекстуальними сусідами, участь у створенні загального емотивно-оцінного простору тексту тощо. Поки що немає спеціальної монографічної праці, присвяченої аналізованому лексичному пласту з його характерними ознаками та рисами, специфічними зображально-виражальними можливостями, які найкраще розкриваються в межах художніх контекстів. Поряд з цим слід зазначити, що саме на сучасному етапі розвитку мовознавчої думки одним із найактуальніших виявляється функціональний аспект, оскільки саме він передбачає аналіз мовних фактів в умовах їхнього справжнього "життя", взаємозв'язках зовнішнього світу людини з її внутрішніми станами та почуваннями, а тому лінгвістичні дослідження такого типу вважаються провідними й важливими [1, с. 25].

Художній текст – явище багатомірне, воно ґрунтується на внутрішніх законах, зв'язках, які відповідають основним рівням тексту: семантичному, лексико-граматичному, образному, експресивному, прагматичному. Як і будь-який інший текст, він будується на основі елементів мовної системи і їхні кількісні співвідношення визначають його тональність. До одиниць тексту належать фонemi, морфemi, лексеми, речення, які, функціонуючи в тексті, взаємодіють між собою і характеризуються текстовою значущістю – участю у формуванні його семантичних смислів. Сам текст може інтерпретуватися як простір, у якому відбувається безперервний (ланцюговий) процес творення нових значень [2, с. 424].

Мовленнєва ситуація та мовне оточення виявляють експресивні смисли лексичних одиниць, забезпечують умови функціонування їхніх актуальних значень. М.П. Кочерган виділяє п'ять найголовніших функцій контексту стосовно значення слова: 1) відбір та актуалізація потрібного значення, 2) трансформація смислу в межах семми, його уточнення, конкретизація тощо, 3) нейтралізація значень полісемічних слів, 4) моделювання оказіональних значень, 5) десемантизація значення [3, с. 251–252]. Щодо експресивного значеннєвого плану лексичної одиниці слід зазначити: винятково важливими є перша, друга та четверта функції контексту, а третя й п'ята

належать до факультативних, оскільки вони суттєво не впливають на емотивно-аксіологічні смисли.

Для реалізації експресивних значень однаково важливими, значущими є контексти обох видів – мовні (мовленнєві) та позалінгвальні. Перші забезпечують достатні умови, сприятливе лексичне “середовище” для експлікації експресивного значення на лексико-семантичному рівні, а другі (ситуативні) виявляють чинники, які впливають на формування чи модифікацію образних та емотивно-аксіологічних смислів, устанавлюють тісні зв'язки між денотативною та сигніфікативною сутностями, мотивують середовище, умови, у яких відбувається комунікація. Вони враховують соціальний стан, вік, освіту, рівень культурного розвитку учасників мовленнєвих актів; систему національних цінностей (релігійних, моральних, етичних тощо); етнічні традиції та стереотипи; особливості референтної сфери; позиції, інтенції та настанови автора й ін. Таким чином, у межах контексту значеннєвий план експресива перебуває під впливом двох світів: вербального (світу слів та їхніх значень) й об'єктивної дійсності, репрезентованої згаданими вище чинниками.

На семантичному рівні внутрішні текстові зв'язки визначаються концептуальністю тексту, його співвіднесеністю з певним фрагментом національної картини світу. Лексико-граматичний рівень обумовлюється закономірностями граматичних зв'язків (узгодження, залежність тощо), які продиктовані мовними законами. Образний, експресивний та прагматичний рівні пов'язані з особливостями індивідуально-авторського стилю, манери оповіді та ін. [4, с. 251].

Дбаючи про втілення своїх художніх задумів, забезпечення оригінальності в змалюванні персонажів та стосунків між ними, автор не може обійтися без залучення значного арсеналу експресивних засобів, якими позначені всі мовні рівні, а особливо лексико-семантичний, який бере активну участь у відображенні фрагментів концептуальної картини світу через призму власного “я”. Саме він і є найвагомим засобом суб'єктивізації художніх текстів та оригінальним виявом ідіостилю письменника.

Індивідуальний стиль автора розкривається в цілій системі експресивних лексичних одиниць, серед яких чільне місце належить експресивам трьох основних класів – експресивним іменникам, прикметникам та дієсловам, котрі беруть активну участь в увиразненні індивідуального стилю письменника у зв'язку з особливостями використання семантики експресивного слова в контексті.

Українська експресивна лексика в системі – це своєрідний організм, що належить до колективних надбань, показників, виявів, ознак душі народу. Він репрезентований експресивними лексемами, експресивними значеннями та експресивними відтінками значень. Загальномовні експресиви є зрозумілими й доступними кожному мовцеві, їх фіксують сучасні словники, а також більш чи менш часто вживають комуніканти. Потрапляючи до художнього тексту зі своїми відстояними значеннями, їхніми відтінками, здебільшого специфічною фонетичною організацією та формальними ознаками, експресивні слова, поєднуючись із експресивами інших рівнів (передусім емотивно-оцінними фраземами), часто набувають індиві-

дуальних рис, стають фактом породження мовлення окремим індивідом і чинником суб'єктивізації художнього тексту. Наприклад: “Стрибаючи на землю, хлопці й далі розважалися новачком, один із них спробував *дати* Порфірові *цигля* по носі й таки назвав його за русявість *жевжиком сіреньким*, інший, – рославий парубчак з *темним маком*, що вже *висіявся* на верхній губі, – хотів знати, чого такий сумний цей *манюній*: – *Свободоньки закортіло, еге ж?*” (О. Гончар); “*Пришелелуватий!* Не голову, а *баняк* дірявий *викапустив* на плечах! – *визвірилась* *головиха* й одним *оком* мене *поїдає*, а другим *вулицю пантрує*” (М. Стельмах).

Автори наповнюють узуальні семіми новими відтінками, розширюють асоціативні зв'язки експресивних лексем, відходять від традиційних сполучень та конотацій, створюють умови для розвитку оказіональних значень та вживань, залучають експресиви до контекстуальної, часто несподіваної синонімізації, метафоризації, метонімізації тощо.

Експресивна лексика забезпечує створення емотивно-оцінного простору (поля, плану, тональності) тексту, залучаючи слова двох класів: 1) лексичні одиниці з інгерентним типом експресивності, яка має або зовнішній (словотвірні оказіональні експресиви), або зовнішній і внутрішній (слова, що мають первинно-експресивні значення), або тільки внутрішній (лексико-семантичні варіанти з узуально-експресивними значеннями) показники, а самі слова та лексико-семантичні варіанти належать до парадигматичних засобів увиразнення (експресивізації) художніх текстів; 2) лексичні одиниці з адгерентним типом експресивності, яка не виявляється на рівні парадигматики, а є наслідком взаємодії слова з елементами контексту чи є результатом вторинної контекстуальної номінації (оказіонально-експресивні лексико-семантичні варіанти, тобто семантичні оказіоналізми).

Перша група експресивних лексем спроможна самостійно створювати експресивний простір тексту. Ця її властивість прогнозується автором та виявляється, декодується реципієнтом у межах контексту. Наприклад: 1. “Та досить було з'явитися на вулиці *лютобровому дерилюду* Митрофаненку або *хитрюзі й пустомолоту* Юхриму Бабенку, як птиця *нагогошувалась*, починала вибивати ногами сердиту *плетеницю* і застуджено *репетувати*: “ках-ках-ках!” (М. Стельмах); 2. “Нерідко серед них можна було бачити й *зальотного* американця Артура, цього *здоровенного телепня* з *пустими* очима, який хоча й розумів компанію лише п'яте через десяте, зате *іржав* щоразу, як кінь” (О. Гончар); 3. “З глибин сердець *джерела* дружно б'ють – І шумувати морю, не вмирати, *Хай ллуть* у нього і *любов*, і *луть*, *Тривожну* шану, *жовч* гірку розплати” (І. Драч). Третій приклад ілюструє ще й зв'язок між значенням слів та звучанням, що виявляється в домінуванні однакових сонорних у строфі, а саме: перший рядок – Р (3), другий – М (3), третій Л – (4), четвертий – Р (3).

Друга репрезентована лексемами або лексико-семантичними варіантами, що експресивізувалися в межах спеціально організованого контексту (висловлювання), вони є наслідком стимулювання експресивних потенцій слова текстовими складниками різних рівнів. Наприклад: 1. “Гірко заплакав наш батько над нами: – Ой сини мої, сини! Дітки мої, соловейки!.. Та чого ж так рано *відспівали*...” (О. Довженко). Словник фіксує лише номінативні

значення виділеного дієслова, яке на основі образного макрокомпонента, сформованого під впливом складників контексту, розвиває новий, експресивний лексико-семантичний варіант – “померли”. 2. “...засміялась [Мар’яна] і, наче вітер, вихопилась із двору. – Віхола, та й годі. І де вона в бога зростає, ця краса, і кого вона *виворожить* собі? – посміхнулась їй услід мати, а далі зажурилась: – Коли б їй трапилась хороша пара. А то, не дай Бог, попадеться казна-що й *розтолче* молодий вік, наче квітку на дорозі” (М. Стельмах). Семантична структура іменника *віхола* в Словнику тлумачиться через відсилання до абсолютного синоніма *завірюха*, що має однаковий денотативний макрокомпонент (первинно-номінативне значення) і два похідні узуально-експресивні: а) політична, соціальна і т. ін. подія, що викликає глибокі зміни, потрясіння в суспільстві; б) чвара, колотнеча, сварка [5, т. 3, с. 51]. Третє (емоційно-оцінне, контекстуальне) значення розвинулось на основі інтенсивно-параметричного та образного макрокомпонента, які сфокусовані на характеристиці образу героїні. До контексту залучені ще два експресиви – префіксовані дієслова *виворожить* та *розтолче*. Перше репрезентує випадки словотвірної контекстуальної експресивізації, належить до оказіональних утворень, а друге актуалізує свій узуально-експресивний відтінок негативного плану (зневажити чийсь почуття, принижувати чю-небудь гідність). Разом вони посилюють експресивну тональність контексту, увиразнюють його, передають високу почуттєву напругу персонажа.

Експресиви обох груп уходять до образної системи, яка є своєрідним каркасом експресивного простору тексту й виразником інтенцій автора. Аналіз семантичного простору експресива, що формується на основі трьох чинників (семантичної структури слова, формальних засобів, його синтагматичних можливостей), перехрещується з поняттям експресивного простору тексту і є важливою підставою для виявлення індивідуального стилю автора, типових для нього лексико-семантичного та функціонально-семантичного експресивних полів.

Автори художніх текстів послуговуються експресивами обох згаданих груп (типів), передаючи динаміку й мінливість внутрішнього світу людини та певним чином характеризуючи й самого себе як мовну особистість, що створила текст. Ідіостиль письменника виявляється в регулярності й частотності використання експресивних лексичних одиниць (з первинною чи похідною експресивністю), в актуалізації їхніх значень, різноманітності виконуваних функцій, у знаходженні шляхів експресивізації нейтральних слів у межах висловлювання тощо.

Мовленнєва система митця приймає у своє лоно фактично всі лексико-семантичні елементи національної кодифікованої системи, яка має досить потужний арсенал засобів для “вираження будь-якого дерзання думки, будь-яких її нюансів, аж до найтонших – тільки треба віднайти ці засоби” [6, с. 131], надаючи, звичайно, перевагу окремим із них.

Як знаки, що спрямовують думку в емотивно-оцінне русло і виявляють у художньому мовленні значний експресивний потенціал, сприймаються позасловникові лексеми, функціональні можливості яких досить значні. Їхня експресивна потужність експлікується доволі часто через контрастування із

загальноживаними (неекспресивними) словами, які набувають нових емотивно-оцінних природжень, відкривають свої нові грані. Так, уживання нейтрального слова в одному контексті з оказіональними чи діалектними лексичними одиницями, які мають властивість забарвлювати сусідні складники висловлювання своїм звуко-смаковим потенціалом, формувати асоціативне емотивно-оцінне поле, залучати до нього будь-які інші текстові елементи, передбачає внутрішній взаємозв'язок досі віддалених словесно-виражальних фрагментів, які, зблизившись, моделюють нові експресивні смисли. Наприклад: 1. “А чого тобі, жінко добра, треба на зборах? Чи, може, вдома печі мало? – обурився Олександр Підпригора: де ж це видано, щоб на серйозні збори ще й баби *телембасились*” (М. Стельмах); 2. “А Юхим Бабенко облесно викруглював у посмішці *коржасті* щоки, розводив довгими руками і, *поолививши* голос, удавано дивувався...” (М. Стельмах); 3. “Дев'ятий безцеремонно накинувся на нього [Краснопольського]: – Спите? Інші воюють, а ви *рухтите?*” (О. Гончар); 4. “Машина зношена, з'їздила на *бакаюватих* будівельницьких дорогах, проте ще бігає, не здається...” (О. Гончар) (*бакаюватий* – діал. з бакаями (про дорогу) – [5, т.1, с. 91]; 5. “Це правда, що *отряха* мій став тут у вас ударником праці? – Що не *лацюга*, то не *лацюга*, – визнав Антон Герасимович (О. Гончар) (*отряха* – діал. бешкетник, розбишака; зірвіголова – [5, т. 5, с. 812]; 6. “Як мовчанням душу *уяремлю* [уярмлю], то який же в біса я поет?!” (Л. Костенко).

Експресивний шар передусім є виразником внутрішнього світу (духу) автора, як і вся мова є віддзеркаленням народного духу: “Мова є немовби зовнішній вияв духу народів, мова народу є його дух, а дух народу є його мова”, – писав В. фон. Гумбольдт [7, с. 68].

Експресивний простір тексту стимулюється насамперед його лексичною підсистемою, модифікується у свідомості адресата і є своєрідною реакцією на текст, автор якого “намагається “видобути” з кожної мовної одиниці максимальний семантико-стилістичний ефект і разом з тим уміло використати його експресивну функцію” [8, с. 28].

Залучення експресивної лексики до тропеїчних та фігуральних структур, порушення звичних норм семантичної сполучуваності, що веде до оновлення емоційних вражень, набуття нових відтінків значень у системних експресивах чи експресивізацію нейтральних лексем та створює умови для своєрідної авторської інтерпретації емотивно-оцінних значень. Існує безпосередній зв'язок між семантикою експресивних слів і їхніми стилістичними функціями, що, залежно від настанов автора, забезпечують суб'єктивізацію ідіостилу, надають творові оригінальності. Недаремно Л.А. Булаховський неодноразово наголошував: “Письменник має право і разом з тим обов'язок бути оригінальним, мати свій індивідуальний стиль” [9, с. 462].

Системно нейтральні лексичні одиниці в художніх текстах часто зазнають експресивізації, яка веде до втрати ними номінативних функцій, моносемічності, стилістичної нейтральності тощо. Трансформація семантичних структур пов'язана з постійним пошуком нових засобів образності, виразності, залученням до художніх творів різнопланових маркованих елементів (урочистих, поетичних слів, архаїзмів, історизмів, лексем розмовного вжитку,

запозичень, лексики стилістично знижених шарів (жаргонізмів, арготизмів) тощо). Ці групи лексичних одиниць за своєю природою не завжди сумісні, проте у своєму реальному функціонуванні в художніх контекстах можлива їхня тісна взаємодія, що й породжує нові експресивні значення та ефекти.

У висловлюванні мають вагу не тільки ті експресиви, які безпосередньо формують емотивно-оцінні смисли і є необхідною умовою їхньої реалізації, а й решта елементів підсистеми, що моделюють ситуативно зумовлені значення й забезпечують єдність форми та змісту, для декодування котрого створюється необхідне тло.

У кожного письменника є свій експресивний словник, свої способи трансформування лексичних значень, шляхи й засоби їх експресивізації та вираження узуально нейтральних лексичних одиниць, моделювання експресивних синонімічних рядів, власне тлумачення окремих понять тощо.

Література

1. Кочерган М. Мовознавство на сучасному етапі // Дивослово. – 2003. – № 5. – С. 24–29.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
3. Кочерган М.П. Контекст // Українська мова. Енциклопедія / Редкол.: Русанівський В.М., Тараненко О.О. та ін. – К.: Укр. енцикл., 2000. – С. 251–252.
4. Бабенко Л.Г., Васильев И.Е., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста: Учебник для вузов. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. – 534 с.
5. Словник української мови: В 11 т. / Ред. кол.: І.К. Білодід (голова) та ін. – К.: Наук., думка, 1970–1980.
6. Щерба Л.В. Избранные работы по русскому языку. – М.: Учпедгиз, 1957. – 188 с.
7. Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. – М.: Прогресс, 1984. – 394 с.
8. Жайворонок В.В. Національна мова та ідіолект // Мовознавство. – 1998. – № 7. – С. 27–34.
9. Булаховський Л.А. Вибрані праці: У 5-ти т. – К.: Наук. думка, 1975. – Т. I. – 495 с.

В.І. Хоменюк

Функціональна транспозиція каузальних синтаксем, виражених прийменниково-відмінковими формами

Функціональна транспозиція (або синтаксична деривація) однієї мовної форми у позицію іншої залишається об'єктом постійної наукової уваги [2; 3, с. 130; 6, с. 17; 8; 9; 11; 13; 14; 19, с. 60–61; 23, с. 378–505; 26, с. 9, с. 14]. Синтаксична ад'ективація може бути кваліфікована як результат виникнення вторинної функції, зокрема у прийменниково-відмінкових форм. Мета наукового пошуку полягає у визначенні чинників, які визначають появу атрибутивної функції у словоформ каузальної семантики.

Так, первинною функцією для каузальних синтаксем, виражених “*ргер + N_x*”, є обставинна. У слов’янському мовознавстві проблемам каузальності як семантико-синтаксичному відношенню присвячено значну кількість праць [1; 4; 5; 12; 15; 18; 22; 24; 25;].

Під вторинною функцією слідом за Є. Куриловичем розуміють нову синтаксичну позицію в межах того самого лексичного значення [19, с. 57–63]. Слід віддати належне працям українських дослідників [7; 8; 9; 11; 13], які наукові пошуки спрямували саме на дослідження вторинних семантико-синтаксичних відношень – атрибутивних. Саме розроблені ними принципи комплексного дослідження синтаксичних одиниць дозволили виявити ще не опрацьовані належним чином на матеріалі сучасної української літературної мови транспозиційні зміни у системі каузальних синтаксем, виражених прийменниково-відмінковими формами.

Теоретичне значення дослідження полягає в тому, що на основі теорії функціональної транспозиції з’ясовано принципи переходу знакових одиниць із формально-синтаксичної площини у семантико-синтаксичну, що виявляється у зміні функцій цих форм. З урахуванням первинної і вторинної функцій прийменниково-відмінкових форм, охарактеризовано формування нових одиниць з вторинною функцією, зокрема атрибутивною; на ґрунті каузальних синтаксем описано функціональну транспозицію, що лежить в основі породження похідної функції.

З практичного погляду результати дослідження можуть бути використані у викладанні синтаксису сучасної української літературної мови, у спецкурсах і спецсемінарах із синтаксису простого речення; підручниках і посібниках з української мови.

Для вираження каузального відношення в сучасній українській літературній мові, як відомо, можуть бути вжиті сполуки родового, давального, знахідного, орудного відмінків іменників із прийменниками, а також сполуки з місцевим відмінком. Проте не всі вони можуть виступати базовими для розвитку функціонально-транспозиційних груп (до їх складу входять каузальні словоформи, що можуть виражати атрибутивну функцію). Фактичний матеріал засвідчує лише чотири групи: родовий, давальний, знахідний, орудний відмінки з прийменниками. Монофункціональною моделлю у каузальній сфері виступає місцевий відмінок, який уживається лише в типовій позиції й виступає з обставинною функцією: *“Міріам, одержима духом”, в глибокій тузі блукає поміж камінням понад берегом ...*” (Л. Українка).

Перша функціонально-транспозиційна група репрезентована прийменниковим родовим відмінком із причиновою семантикою. Прийменниково-відмінкові форми (“*ргер + N_{gen}*”) об’єднуються в одну групу за ознакою їх спроможності змінювати первинну (обставинну) функцію на вторинну (атрибутивну). Реалізується перетворення: $V_f + \text{ргер} + N_{\text{gen}} \rightarrow N + \text{ргер} + N_{\text{gen}}$. Семантичний потенціал першої функціонально-транспозиційної причинової групи складається з двох базових підгруп: зовнішньої та внутрішньої каузації.

У базовій підгрупі зовнішньої причини виділяється спонукальна каузація (позначається прийменниками від(од), з, без + іменник у родовому відмінку) і наслідкова каузація (прийменник після + іменник у родовому відмінку).

Значення причини-стимулу будь-чого виражається прийменниково-відмінковою формою “від (од) + N_{gen}” у детермінантній або приприсудковій позиції. Таке значення, як уважає Н.М. Бурдаківська, реалізується при присудках-дієсловах, які означають стан, його зміну, перетворення стану [5, с. 85]: “[Маруся] Прокинулася від крякання ворон” (Л. Костенко); “Вони умирали щодня і щоночі сотнями од голоду і ран, передаючи живим останні поклони білими губами” (О. Довженко); “Від синового погляду Володимир аж замерз” (І. Білик).

Прийменниково-відмінкова форма “від (од) + N_{gen}” із цим значенням може транспонуватися в присубстантивну позицію, набуваючи вторинної функції: “Інші скапітулювали і навіть не соромилися в тому признатися, більше того, вважали, що вони поступили розумно: вибрали свідомо між смертю від тортур і каторгою – останню, бо тут ще є якась перспектива” (І. Багрянний). Таке переміщення “від (од) + N_{gen}” можна кваліфікувати, по-перше, як результат згортання присудка вихідного елементарного речення: “Рани від укусів ми теж полікуємо”(Є.Гуцало). По-друге, як трансформаційні процеси, результатом яких є поява віддієслівних дериватів на -ння: “Купець тоді наздоганяв Безбородька дрібними кроками, й враження від цієї гонитви було трагокомічне” (І. Вільде) чи відприкметникових дериватів на -ість: “Розгубленість від цієї несподіванки Дуліба була така велика, що він не здохнув ні на віщо, як просто сягнув рукою в той бік, де стояла з’ява Марії...” (П. Загребельний). Іменники, що входять до складу залежних компонентів похідних словосполучень, охоплюють різні семантичні групи, напр.: “Миттю зважив усі “за” й “проти”: смерть від куль і смерть від води” (І. Багрянний); “Перед самими очима біліли дві смужки від старої об’яви” (П. Панч); “І шелест від плаття все більш наближається, і усміх коханої, й погляд” (П. Тичина); “Дві плями від змішаної з кровю куряви лишили батькові руки на рядні”(У. Самчук); “Незабутні враження від зустрічі в Чадак-сої узбецької дівчини змусили його почервоніти не лицем, а серцем...” (І. Ле); Мовчки взяли за руки, як школярі, і йшли притихлим містом, слідами днів, років, століть, невидимими стежками предків, мимо руїн од війни і злоби завойовників” (В. Шевчук); “Перед самими очима біліли дві смужки від старої об’яви” (П. Панч); “То тут, то там пов’ється димок од пострілу, впаде в ядро” (В. Шевчук). “Під тинами, де зеленіла смуга споришу, в холодку від тополь прилягав Свитченко і хропів” (В. Барка). Досліджуваний матеріал засвідчує високу частотність уживання прийменниково-відмінкової форми “від + N_{gen}” у позиції атрибута. З цього приводу О.В. Халчанська зауважувала, що така частотність зумовлюється чітко її виявленою семантикою, широкими функціональними можливостями, відсутністю обмежень певною сферою комунікації, вираженням носія причини різноманітних семантичних значень [27, с. 81–82].

Прийменниково-відмінкова форма “з + N_{gen}”, окрім обставинної функції, може мати вторинну. Зрозуміло, що у нетиповій позиції вона виступає у

функції атрибута, де первинна семантика все ж таки простежується (значення зовнішньої спонукальної причини). Таке функціонування спричинюється перерозподілом синтаксичних зв'язків між компонентами вихідного речення, у якому відбулося згортання присудка (дієслова стану, дії, буття): *“Остання свічка наша догоріла, і вже не видно стало ні стола, ні плям з вина червоного на ньому, ні чарочок порожніх та побитих ніяких решток з бенкету...”* (Л. Українка) ← *Плями з'явилися з вина*; чи його модифікація: *“Та я й не жадаю задоволення з тої роботи й не там шукатиму його”* (М. Коцюбинський). Монофункціональною у першій базовій підгрупі на позначення зовнішньої причини дії залишається прийменникова конструкція “без + N_{gen}”, оскільки семантика несприятливої причини, що є вихідною для неї, може реалізуватися тільки в типовій позиції: *“...Почесніше їм гинуть без надії, одважно дивлячись суворій долі в очі, як людям загартованим годиться”* (Л. Українка). Такою ж неактивною щодо транспозиційних процесів постає словоформа “після + N_{gen}” на позначення наслідкової каузації. Вона, як і попередня словоформа “без + N_{gen}”, причинове значення реалізує у детермінантній або приприсудковій позиції при дієсловах дії, стану: *“Після пригоди з Жучком Ваня став задумливим і замкненим”* (В. Підмогильний). Слід зазначити, що деякі дослідники синтаксису, крім причинових відношень, у таких вербально-субстантивних словосполученнях небезпідставно вбачають ще й додаткові часові відношення, тобто констатують синкретизм причиново-часових відношень [16, с. 234]. З таким вихідним значенням прийменникова конструкція “після + N_{gen}” не може вдаватися до виконання атрибутивної функції, адже вже є семантично переважаною моделлю.

Семантичне значення внутрішньої каузації розмежовується на неусвідомлену та усвідомлену внутрішню каузацію. Обидва різновиди реалізують одні й ті ж прийменниково-відмінкові форми “з + N_{gen}”, “від + N_{gen}”. Різняться зазначені словоформи тим, що в одних випадках вони позначають сему неусвідомленості суб'єктом дії, а в інших – усвідомленості суб'єктом дії.

Так, семантика неусвідомленої внутрішньої каузації реалізується словоформою “від (од) + N_{gen}” в приприсудковій позиції при дієсловах, що позначають дію як процес, мисленнєвий або мовленнєвий акти, стан і його зміни: *“Осінній вітер з Туркестану У тебе зірка над чолом І очі од кохання в'януть...”* (В. Сосюра).

У результаті компресії зазначених присудків у вихідному реченні прийменниково-відмінкова форма “від (од) + N_{gen}” переміщується у нетипову позицію, де стає граматично залежною від субстантива: *“Люди дихали смердючими випарами, і смертність від пошесті щодня збільшувалась”* (О. Іваненко). Виконання атрибутивної функції залежним компонентом, вираженим “від (од) + N_{gen}”, стимулюється й іменниками, що входять до його складу. Переважно це назви на позначення процесу мислення, фізичного стану, процесів, наприклад із вихідним значенням неусвідомленої внутрішньої причини: *“Чує насолоду од тої думки”* (М. Коцюбинський); *“Обіклався літературою і читанням, вгамував лоскіт серця, гоїв болі від слогадів, звикав”* (І. Ле); *“Я також у шумі трамваїв неточних Не думав про мляву швидку допомогу, Про смерть від паралічу серця на пошті І тому ця*

пізня печаль і тривога” (П. Загребельний); та вихідним значенням усвідомленої внутрішньої каузації: “Сором од Христиних дошкульних докорів недовго ї допікав – одразу за її порогом і прочах” (П. Загребельний); “І всі мовчали, бо перше слово належалося Ізяславу, великий же князь питати ні про що не хотів, бо ще нависав над ним смертельний переляк від неймовірного звинування в тому, в чому не почувався винним” (П. Загребельний).

Давальний відмінок іменника із прийменником завдяки в сучасній українській літературній мові виступає з єдиним обставинним значенням – каузальним. Ця модель може виступити з базовим значенням, на ґрунті якого утворюється вторинне – атрибутивне. Механізм модифікації каузальної синтаксеми “ $prer + N_{dat}$ ” полягає у процесі трансформації вербально-субстантивного словосполучення у похідне субстантивне: $V_f + prer + N_{dat} \rightarrow N + prer + N_{dat}$. Каузальний давальний відмінок із прийменником завдяки становить другу функціонально-транспозиційну групу.

Семантичний потенціал цієї групи представлений тільки однією базовою підгрупою внутрішньої каузації, а точніше усвідомленою внутрішньою каузацією. Прийменниково-відмінкова форма “завдяки + N_{dat} ” функціонує зазвичай у вербально-субстантивних словосполученнях на позначення причини будь-якої дії, стану, процесу: “Бо коли солдат звалився з ніг лише завдяки своїй власній...необачності, за це його треба суворо карати” (О. Гончар). Первинне значення словоформи “завдяки + N_{dat} ” реалізується при опорних дієсловах найрізноманітнішої семантики. Звідси типовою позицією для неї виступає приприсудкова чи детермінантна.

Досліджуючи вживання моделі “завдяки + N_{dat} ”, І.Р. Вихованець дійшов висновку, що вона, правда зрідка, може набувати атрибутивної функції у похідному субстантивному словосполученні – віддієслівному дериваті: “Створенню завдяки хімії небачених у природі матеріалів присвятив свій виступ викладач хімії середньої школи №4 тов.Сомін” [8, с. 87]. Зміна характерної для каузальної синтаксеми “завдяки + N_{dat} ” позиції пов’язана з комунікативними потребами мовця, який для зручності реконструює вихідне елементарне речення: дієслівна форма перетворюється в іменник. Пор.: Зустрітися завдяки наполегливості товариша → Тільки зустріч завдяки наполегливості могла вирішити ряд проблем. Найчастіше прийменник завдяки поєднується з іменниками абстрактного значення: Перемога завдяки мужності піднесла бойовий дух солдат.

Знахідний відмінок іменників із прийменниками у причиновому значенні, що виступає базовою одиницею для транспозиційних процесів, становить третю функціонально-транспозиційну групу. Механізм модифікацій причинової синтаксеми “ $prer + N_{acc}$ ” такий же, як і в попередніх групах: $V_f + prer + N_{acc} \rightarrow N + prer + N_{acc}$.

Зовнішня та внутрішня каузація складають семантичний потенціал третьої транспозиційної групи. Базова підгрупа, що вказує на зовнішню каузацію, диференціюється на причину-відплату (“за + N_{acc} ”), спонукальну причину (“через + N_{acc} ”), причину-перешкоду (“з огляду на + N_{acc} ”, “зважаючи на + N_{acc} ”), причину-відповідність (“на + N_{acc} ”).

На думку окремих дослідників, каузальне значення словоформи “за + N_{acc}” формувалося ланцюжково, проходячи певні етапи розвитку від просторового до значення заміни і тільки тоді до відношень каузальних [15, с. 5]. Тому причинова сема реалізується, як згадані обставинні значення, у детермінантній або приприсудковій позиції. Найчастіше значення причини-відплати виражається при дієсловах відплати і винагороди [10, с. 284] або покарання і винагороди, справедливої / несправедливої відплати [21, с. 377]. Окрім них, каузальне значення також може реалізуватися при дієсловах дії, буття, руху, процесу, стану, називання, взаємно-зворотної дії тощо: *“Мати злякалася і не знають, як за сина сказати”* (М. Вовчок).

Транспозиційне переміщення прийменниково-відмінкової форми “за + N_{acc}” каузального значення в присубстантивну позицію призводить до нейтралізації формально-граматичних властивостей конструкції, тобто ускладнюються атрибутивними додатковими ознаками. Проте слід зазначити, що заступання цією формою атрибутивної позиції не є чисельно засвідченим явищем. У ролі залежних іменників виступають в основному абстрактні іменники: *“Ізяслав не міг звернути вину за вбивство Ігоря на Долгорукого, а Ольговичі не могли звинуватити у вбивстві Ізяслава...”* (П. Загребельний); *“Восени 1939 року, під час визвольної війни за возз'єднання Західної України і Західної Білорусі, я працював в Галичині близько двох місяців як політпрацівник і керівник оперативної групи* (О. Довженко).

Специфічним засобом вираження як зовнішньої, так і внутрішньої усвідомленої каузації виступає конструкція “через + N_{acc}”. Її вихідне значення (зовнішньої каузації) виражається при присудках на позначення фізичного, психічного стану чи його зміни, стосунків між людьми, дії, мовленнєвого чи мисленнєвого процесу: *“Озиме увосени через засуху не сходило, коли ж яке й зійшло, ...так і те покорявіло...”* (Г. Квітка-Основ'янеко). Значення усвідомленої внутрішньої каузації реалізується в обставинній позиції при дієсловах внутрішнього стану чи дії: *“Хотів написати, як даремно гине він через свою дурощ, хотів проклясти все, хотів вилити в листі те, що важко, липкою смолою горіло й клекотіло всередині”* (В. Підмогильний).

Синтаксема “через + N_{acc}” зазвичай виступає в обставинній функції, хоча може виконувати й атрибутивну функцію, коли потрапляє в специфічні умови контексту, тобто залежить від субстантива: *Муки через розмову розгорілися з новою силою. Хвороба через застуду засмутила батьків. Смерть [копача] через необережність породила смуток у дівочій душі.* Іменники є абстрактними назвами.

Прийменниковий орудний відмінок із причиновою семантикою, що виражає атрибутивну функцію, виділяється в четверту функціонально-транспозиційну групу. Зміна характерної для каузальної синтаксеми “*prep + N_{instr}*” позиції пов'язана з транспозиційними процесами у структурі вихідного елементарного речення: $V_f + prep + N_{instr} \rightarrow N + prep + N_{instr}$. Орудний відмінок із прийменниками у вихідному реченні виражає як зовнішню, так і внутрішню каузацію.

Базову підгрупу зовнішньої каузації становлять прийменниково-відмінкові форми “за + N_{instr}” (значення причини-перешкоди), “під + N_{instr}” (виражає значення причину-результат).

Одні дослідники українського синтаксису вилучають словоформу “за + N_{instr}” з каузальної сфери [20, с. 91]. Інші мовознавці, навпаки, вказують на широке її використання в українській літературній мові [17, с. 98; 15, с. 11–21]. Саме при дієсловах дії, дієсловах на позначення позитивних / негативних емоцій, дієсловах стану чи його зміни й реалізується зазначене значення: “За браком худоби самі тягли по полю борони” (О. Гончар).

У присубстантивній позиції конструкція “за+N_{instr}” функціонує з атрибутивними ознаками, оскільки її формально-синтаксичні властивості обставинної синтаксеми нейтралізувалися: *На жаль, у 30-ті роки двадцятого століття арешт за намовою був закономірністю для нашої держави*. Найчастіше іменники абстрактної семантики поєднуються з прийменником *за* у складі залежного компонента похідного субстантивного словосполучення.

Наступна прийменниково-відмінкова форма “під + N_{instr}”, як засвідчує фактичний матеріал, уживається лише на позначення причини, що передбачає результат будь-чого при дієсловах із значенням руху, дії, стану: “Під тягарем одразу я упав, дозорець геть прогнав мене з роботи” (Л. Українка). Функціонування словоформи “під + N_{instr}” у нетиповій позиції також виявляється можливим: *Він повідомив про свою участь у повстанні під неймовірним примусом → Повідомлення [солдата] під примусом хутко фіксувалося немолодим офіцером*.

Другу базову підгрупу внутрішньої каузації репрезентує прийменникова конструкція “за + N_{instr}”. Ця словоформа вживається при дієсловах стану, рідше дії з часткою *не* на позначення об'єкта, що є перешкодою до здійснення чогось. Модель “за+N_{instr}” може виступати реалізатором як усвідомленої, так і неусвідомленої внутрішньої причини: “*Тепер мені спокійніше, а то я за турботами не міг часом спочивати як слід*” (М.Коцюбинський). Заступати присубстантивну позицію прийменниково-відмінкова форма “за + N_{instr}”, як засвідчує досліджуваний матеріал, не спроможна, оскільки не вдається до атрибутивної характеристики головного компонента – іменника.

Аналіз фактичного матеріалу показав, що прийменниково-відмінкові форми можуть виступати як із первинною (обставинною), так і з вторинною (атрибутивною) функцією. Первинною функцією слід вважати вираження прийменниковими конструкціями каузального значення у типових позиціях. Функціональна транспозиція прийменниково-відмінкових форм із типової у нетипову позицію призводить до виконання ними вторинної функції з вихідним значенням: $V_f + prep + N_x \rightarrow N + prep + N_x$.

Найбільш активною у цьому процесі виступає перша каузальна транспозиційна група (родовий відмінок із прийменниками), семантичний потенціал якої складається з двох базових підгруп: зовнішньої та внутрішньої каузації. За продуктивністю щодо виконання вторинної функції все ж таки виділяється перша базова підгрупа, зокрема словоформи “від(од) + N_{gen}”, “з + N_{gen}”, чого не можемо сказати за інші синтаксеми цієї групи: “без

+ N_{gen}” (вживаються на позначення несприятливої причини), “після + N_{gen}” (виражають наслідкову каузацію), які реалізують лише обставинну функцію. У другій базовій підгрупі на позначення внутрішньої каузації поліфункціональною виступає тільки “від(од) + N_{gen}” (що позначає неусвідомлену чи усвідомлену каузацію), а монофункціональною – синтаксема “з + N_{gen}” (як реалізатор неусвідомленої чи усвідомленої причини).

Дослідивши семантичний потенціал другої каузальної групи (давальний відмінок із прийменником завдяки), з'ясувалося, що словоформа “завдяки + N_{dat}” на позначення усвідомленої внутрішньої причини в основному вживається в обставинній функції, хоча інколи може реалізувати похідну, атрибутивну, функцію.

У третій функціонально-транспозиційній групі (каузальний знахідний відмінок із прийменниками) виділяються дві базові підгрупи, як у першій транспозиційній групі, на базі яких розвивається вторинне функціонування словоформи. Так, у першій базовій підгрупі (зовнішньої каузації) дві прийменникові конструкції “за + N_{instr}”, “через + N_{instr}” можуть виражати атрибутивну характеристику головного субстантива. Проте так охарактеризувати не можна інші прийменниково-відмінкові форми “з огляду на + N_{instr}”, “зважаючи на + N_{instr}”, “на + N_{instr}”, які функціонують лише як обставинні синтаксеми. Друга базова підгрупа (внутрішньої каузації) послуговується тільки однією словоформою “через + N_{instr}”, що може заступати типову й нетипову позицію.

Транспозиційні процеси у четвертій каузальній групі (прийменниковий орудний) представлені словоформами з вихідною семою зовнішньої причини “за + N_{instr}”, “під + N_{instr}”. Зазвичай такі функціональні зміни відбуваються при віддієслівних дериватах або при абстрактних іменниках. Прийменниково-відмінкова форма внутрішньої каузації “за + N_{instr}” залишається сталою у функції обставини.

Література

1. Астрова Л.И. Предложение и словосочетание в современном немецком языке // Учеб. зап. фак. иностр. яз. Киргизского гос. ун-та. – Вып. 1. – Фрунзе, 1961. – С. 31–40.
2. Бабайцева В.В. Явление переходности в грамматике русского языка. – М.: Дрофа Ф.К. – 640 с.
3. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. – М.: Изд-во иностр. лит., 1955. – 416 с.
4. Бурдаківська Н.М. Вираження відношення причини у структурі простого речення у сучасній українській мові: Автореф. дис... канд. філол. наук. – Київ, 1990. – 20 с.
5. Бурдаківська Н.М. Причинова конструкція з прийменником *від* та родовим відмінком іменника // Українське мовознавство. – 1990. – №17. – С. 84–89.
6. Виноградов В.В. Введение // Грамматика русского языка. – Т.2. Синтаксис. – Ч.1. – М.: Изд-во АН СССР, 1954. – Т.2.: Синтаксис. – Ч. 1. – С. 5–98.
7. Вихованець І.Р. Нариси з функціонального синтаксису української мови. – К.: Наук. думка, 1992. – 222 с.

8. Вихованець І.Р. Прийменниковий давальний у структурі словосполучення і речення // Синтаксис словосполучення і простого речення. – К.: Наук. думка, 1975. – С. 85–108.
9. Вихованець І.Р., Городенська К.Г., Русанівський В.М. Семантико-синтаксична структура речення. – К.: Наук. думка, 1983. – 219 с.
10. Востоков А.Х. Русская грамматика Александра Востокова по начертанию его же Сокращённой грамматики полнее изложенная. – СПб., 1931. – 408 с.
11. Городенська К.Г. Дери́вація синтаксичних одиниць. – К.: Наук. думка, 1991. – 192 с.
12. Грищенко А.П. Обставини // Сучасна українська літературна мова: Синтаксис / За заг. ред. І.К. Білодіда. – К.: Наук. думка, 1972. – С. 221–222.
13. Грищенко А.А. Синтаксис // Украинская грамматика / Отв. ред. В.М. Русановский. – К.: Наук. думка, 1986. – С. 252–280.
14. Золотова Г.А. Очерк функционального синтаксиса русского языка. – М.: Наука, 1973. – 351 с.
15. Іваненко З.І. Прийменникові конструкції із значенням причини в українській мові / Навчальний посібник. – Чернівці: Вид-во Чернів. Держ. ун-ту, 1971. – 81 с.
16. Йова А.І. Прийменникові конструкції в сучасній українській мові: Дис... канд філол. наук. – Сімферополь, 1963. – 318 с.
17. Колодяжний А.С. Прийменник. – Х.: Вид-во Харків. ун-ту, 1960. – 165 с.
18. Комаров А.П. О лингвистическом статусе каузальной связи. – Алма-Ата: УФА, 1970. – 224 с.
19. Курилович Е. Очерки по лингвистике: Сборник статей. – М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1962. – 456 с.
20. Курс сучасної української літературної мови. Синтаксис / За ред. Л.А. Булаховського: В 2 т. – К.: Рад. шк., 1951. – Т.2. – 407 с.
21. Ломтев Т.П. Очерк по историческому синтаксису русского языка. – М.: Изд-во ЛГУ, 1956. – 596 с.
22. Накизова С.А. Выражение причинных отношений в современном русском литературном языке: Автореф. дис... канд. филол. наук. – Л., 1952. – 20 с.
23. Теньер Л. Основы структурного синтаксиса / Пер. с франц. И.М. Богуславского, Л.И. Лухт, Б.П. Нарумова, С.Л. Сахно. – М.: Прогресс, 1988. – 655 с.
24. Финкель А.М. Предлоги, выражающие категорию причинности в современном русском языке: Автореф. дисс. доктора филол. наук. – Л., 1965. – 27 с.
25. Финкель А.М. Производные причинные предлоги в современном русском языке. – Х.: Изд-во Харьк. гос. ун-та, 1962. – 238 с.
26. Халчанська О.В. Причинова конструкція з прийменником від + родовий відмінок в українській мові у співвідносності з російською // Українське мовознавство. – 1981. – №9. – С. 81–87.
27. Шведова Н.Ю. Активные процессы в современном русском синтаксисе: Словосочетание. – М.: Просвещение, 1966. – 156 с.

Про почвірну еволюцію мови

Мова, як відомо, – це не суто лінгвістична, а лінгво-політична категорія, тож, крім внутрішніх процесів, що їх ми можемо лише описати, а не пояснити, відбуваються в ній також процеси, спричинені зовнішніми – культурними чи політичними – факторами. До “культурних” явищ належить нинішня американізація мови, але це явище не тільки українське, а й загальноєвропейське, адже німці в цій площині (американізація мови) перегнали навіть українців. Отож, вилучивши американізацію, матимемо чотири істотні фактори, котрі спричинили й далі спричиняють цілу категорію змін у самому єстві нашої мови.

Насамперед зупинюся на загальнорадянському явищі, пов’язаному з певними змінами в літературній мові. Це зниження рівня цієї мови, вернакуляризація – упровадження в лексику культурного прошарку населення слів і зворотів, характерних для низів суспільства, висловів, узятих ще в роки революції від матросів, пізніше – від блатних, ще пізніше – запозичених із тюремного жаргону.

Про це писав колись російський лінгвіст Поліванов (його розстріляно), а на еміграції наші земляки Тетяна та Андрій Фесенки.

Роками тривала орієнтація на мову вулиці, не вишуканий стиль інтелігента, а лише побутова балачка орденоносної свинарки і колгоспного бригадира була еталоном.

Нас у школі навчали: слід казати “монОлог” та “діЯлог”. Не кажіть “монолОг-діялОг”, бо це мова некультурної людини.

“П’ятеро хлопців пішло купатись” – це була правильна побудова речення, а “п’ятеро хлопців пішли купатись” – неправильна, анаколют.

Тепер ролі перемилися. В “Орфографічному словнику” на стор. 371 чорним по білому стоїть “монолОг”. Було “індиґо” з наголосом на – І, стало “індИґо”. Таких прикладів можна навести чимало.

Останнім вибриком орденоносної Гапки було вилучення одного К зі слова барокко ...

Але на цю тему вже багато говорено й писано, тож перейдімо до другого фактору, який притягав увагу українців (мовознавців і мовонезнавців) на Заході.

Це русифікації.

На цю тему писано багато. Я особисто зупинявся, зокрема, на долі українських лінгвістів і на питанні межимовної гетерофемії.

Відомо, що з нашої мови вилучено 40 тис. слів. Частина з них заступлено словами російської мови, а частину т.зв. “совєтизмами”. Так, “гонитву” заступлено словом “гонка”, а “молодечий” словом “молодіжний”. У справжній російській мові (останній, хто писав цією мовою, був Юрій Домбровський...) таких слів, як “гонка” і “молодіжний”, немає.

Щоб не повторювати ні свого, ні чужого, зупинюся лише на одній проблемі – русифікації за умов нашої незалежності.

З історії французької революції відомо: вже після скинення Робесп'єра, очолювана ним машина терору працювала далі, було гільйотиновано іще чималу групу засуджених.

Так само не зупинилася машина русифікації й після нашого відділення від Росії: русифікація триває далі.

Наприкінці 80-х років з'явилося у нас слово “витоки”: спочатку воно мало наголос на О, адже це калька з російського “истоки”. Воно було потрібне, щоб заступити українські “джерела” – слово, яке починається із дзвінкої аффрикати ДЖ (для якої Скрипник пропонував окрему літеру), а фонема такої немає в росіян, і їм вона чужа, тяжковимована.

Уперше я почув це – багато разів перед тим читане – слово від покійної Галини Гордасевич із наголосом на О. І тоді написалося:

– Професоре, скажіть, яка різниця

Поміж витóками і джерелом?

– Така сама, як між добром і злом,

Між янголом і чортом, що насниться.

Коли проб'ється між пісків пустелі

Або в глухій розщілині зі скелі

І зимна, і прозора, ніби скло,

Вода, тоді це зветься джерело.

Це слово і шляхетне, і високе,

А інше, слово-покруч, в нас нове.

Бо, як каналізацію прорве

І екскременти ринуть на всі боки,

Просмерджуючи мертве і живе,

Тоді це називається “витóки”.

Слово витоки було в нас віддавна: домашня (хатня) миша не збирала запасів на зиму, покладаючись на своїх господарів, натомість польова мусіла дбати про своє харчування – збирала зерна й ховала в певному місці. Це називалося витоки. І ось за останні п'ятнадцять років я вже не зустрів у нашій пресі слова “джерела” – є тільки “витоки” ...

Довголітній ректор УВУ Володимир Янів пильно стежив, щоб його прізвище відмінювали по-українському: Янів-Янева.

Але останнім часом прізвища на Україні відмінюють так, як їх відмінює перший-ліпший гість із центральної Росії (росіяни, що живуть в Україні, у багатьох випадках знають нашу мову ліпше від самих українців). Тож маємо тепер:

Чорновіл – Чорновіла, (зам. Чорновола), Білокінь – Білокіня, (зам. Білоконя), Олександрів – Олександріва (зам. Олександрова).

Нещодавно стався такий кумедний випадок: у книзі Петра Одарченка “Мені сто років” уміщено параграф “Чергування голосним звуків у прізвищах”: “Такі прізвища, як Ковалів, Кравців, Глібів, Пономарів у родовому відмінку – Ковальова або Ковалева, Кравцева, Глібова, Пономарьова, а не помилково Коваліва, Кравціва, Глібіва, Пономаріва...” (стор. 65). А далі, на стор. 166, читаємо: “Лист Ганни Черинь і Степана Паньківа”. Це вже постаралася редакція ... Бож нині щодо збереження російщини, як чогось

священно-недоторканного, видавництво “Смолоскип” стоїть на першому місці.

Якщо в найтемніші часи сталінщини і брежнєвщини світлою прогалиною в українському письменстві лишалося перекладацтво – не тільки Рильський чи Бажан, а пізніше Кочур і Лукаш, а й багато інших не лише дбали про збереження мови, а й збагачували її, знаходячи забуті скарби, – то й тоді й тепер траплялися інші перекладачі, які свідомо чи ні (через недостатнє знання рідної мови) захаращували свої переклади росіянізмами і таким чином сприяли русифікації.

Несподіванкою для мене в нещодавно виданому перекладі “Пісні про Роланда” (через А – бо так у росіян...) є впровадження туди суто російського слова “лати”. Хоча в нашій мові є досить слів для дружинницьких і лицарських обладунків – кольчуга, бронь, броня, панцер, байдан, юшман, куюк, колонтар, однак перекладачі “Пісні” Вадим і Нінель Пащенко воліють ужити “лати”: у їхньому перекладі нарахував я дев’ятнадцять “лат”. Слово таке є в українській мові, навіть має кілька відмінних значень, про що свідчить, зокрема, “Словарь” Бориса Грінченка. На 347-ій сторінці другого тому сказано:

Лат, ту, м. = Лата 2. Там такий обідраний, що аж лат на латові. Харьк.

Лата, ти, м. 1) Длинная жердь, перекладається в горизонтальному напрямленні поперекъ стропиль. *Яка кроква, така й лата.* Ном. № 10403. *У причілку його хати на високій латі плахта висіла червона.*

2) Заплата, вставка. *І дівчина його любить, хоч лата на латі.* Шевч. 165.

3) мн. Лати. Отрепье, рубище. *Скидай з себе свої лати, вірай дорогії шати.* Гол. I. 44. *Наші лати переходять панські шати.* Ном. № 1615. *Багатий на лати та на дрібні сльози.* Шевч. 134. *Коли б ти, сестро, так робила, ти б в таких латах не ходила.*

Чуб. № 916. Ум. Латка, латочка. Употребляється почти исключительно во 2-мъ знач. *Свитина вся була в латах.* Котл. Ен. I. 32. *Будь мудрий: натягай маленьку латку на велику дірку.* Ном. № 9009.

Иногда значит пятно: *Побитий чоловік лежав на землі, під ім і біля нього була латка крові чимала, так кружалка така велика.* Екатеринос. у. Также небольшая грядочка. *Поспдила маленьку латочку цибулі.* Черниг. у.

А однак, школяр чи студент, який прочитає “Ролянда”, винесе звідти слово “лати” в російському значенні...

Приголомшливим для нас, хто прожив півстоліття на Заході, було русифіковане вивчення чужих мов, зокрема німецької та англійської: ці мови вивчають не так, як вони звучать в оригіналі, а так, як їх вимовляють росіяни, себто вчать читати німецьке чи англійське Н (наше Г), як Х, хоча в англійців нема взагалі такої фонемі...

– Грицю, чого це ти кульгаєш? – На голові болячка...

Цей діалог охоплює психологічне явище: шукати скрізь якусь певну причину.

Але для багатьох питань лінгвістики жодних пояснень нема: ми можемо тільки констатувати, наприклад, що в німецькій мові в певну добу попередне Т перейшло в С (нім. SS супроти англійського TT), що W в обох мовах – як і в нашому “вода”, має протетичний характер, а також, що фонетичні зміни ідуть хвилями, так, згаданий перехід Т на С до Німецького моря не дійшов ...

Фонема Ф належить до “нових”. У Римській імперії вона йшла зі сходу на захід, охопила нинішню Італію, а до Іберії не дійшла. Тож маємо: в італійців “falco”, в еспанців “halcon”, наше “сокіл” – усі три слова одного кореня...

Еспанська форма (Н тепер не вимовляється) старша від італійської. А до нас це Ф ішло, навпаки, із заходу, дійшло до Дніпра, а на лівий берег не перейшло.

Але наші вчені шукають пояснення непояснюваних явищ. Звідси абсурдне твердження, буцімто наше О в закритих складах мусить перейти в І. Процес переходу – досить складний і довгий – почався іще тоді, як усі склади були відкриті: це відгук того “укання”, що пройшло в Середньовіччі Західною Європою: захопило Португалію і Францію (у “Пісні про Ролянда” я ледве знайшов два асонанси на О – усі О перейшли в И), натомість Іспанії не зачепило. Так, у “Пісні про мого Сіда” асонансів на У немає взагалі. Це “укання” дійшло й до мови наших предків. Процес ішов так:

О – ОУ (УО) – У – Ы – И – І (непалаталізоване).

Отже: спочатку дифтонг' котрогось із двох типів, далі У, далі делябілізації того У, перехід у широке Ы (що збереглося у вимові закарпатців і лемків), потім північно-українське чернігівське И (вимова через И збереглася в моїх рідних Крутах і ще в багатьох місцевостях Чернігівщини:

Бик ударив його під бик,
штовхнув у рив та й зарив.

Нарешті полтавське І, що увійшло до літературної мови. Але цей процес не охопив, по-перше, іншого О, яке чергувалося з ірраціональною голосівкою заднього ряду: О–Ъ, а по-друге, тих слів, котрі прийшли до нас пізніше, переважно з німецької мови.

Не знаю, як кажуть тепер, але за мого дитинства в Кругах казали: дрот, ґнот, дрозд, глод, дрок, ятровка...

А в пісні співалося:

Що на тім боці та й у толоці
циганка-ворожка,
Від мого двора до її шатра
пробита дорожка ...

Вокаль І весь час у наступі. Наступ цей іде “згори”: від горе-філологів і від учителів у школах.

Калічення слова ґнот (від нім. Knoten) дійшло до абсурду: з нього зробили “ґніт”, скасували Ґ і вийшло ґніт, і гомонім до іншого слова з таким самим звучання і написанням.

Остап Вишня сміявся над висловом “нарубати дрів”, але цей вислів я зустрів нещодавно в одного з найкращих майстрів нашої поезії. Один із найзапекліших прихильників “ікання” Василь Чапленко вимагав від мене, щоб я змінив прізвище на “Качурівський”. Я відповів гуморескою:

Коли зацвів у полі дрік,
В Чапленків глянувши слівник,
Пішов я нарубати дрів.
Заслухавсь, як співає дрізд
І втяв півпальця. Ллється крив.
Підношу за Чапленка тіст:
О, мівнику, бувай здоров.

Ігір Качурівський

Другий абсурд, що його впоювала школа в дитячі голови, це випадне Е. За зразок правила такі слова, як день-дня, пень-пня.

Але жодне Е із цих слів не випало, бо його там і не було, був натомість вокаль переднього ряду, що позначався літерою “єрик” (нині це “м’якій знак”).

Саятослав Гординський, який запам’ятав усе, чого навчали в гімназії, у перекладі з Війона пише:

– Хто гицля налякав? – щеня ...

А от Микола Шпаковитий мабуть не надто прислухався до того, що кажуть учителі: у його прозі натрапив я на нескалічене українське слово гицелі...

Українська мова переважає будь-яку із західноєвропейських мов щодо кількості приголосних, але значно поступається тим мовам у царині дієслівних форм. Але десь у двадцятих роках ХХ віку у чийсь хворій голові (у чийй саме, я не досліджував) постала думка викинути з нашої мови ті граматичні категорії, котрі є в росіян.

Першою жертвою цього вилучення став активний дієприкметник. Про це я писав у книзі “Стилістика” і не буду повторюватись, однак, згадаю, що на еміґрації цей абсурдний суперпатріотизм існував і діяв. Так, коли вийшла книжка Ліни Костенко – а там ми побачили назву “Сад нетанучих скульптур”, – одна пані, яка вважала себе причетною до літератури, кинула звинувачення: “Це – русизм. Так не можна сказати українською мовою”. На це я вже десь колись відповів: у мові нашій існує три форми:

- 1) нетáнучий – той , що не тоне саме тепер,
- 2) нетану́чий – той, котрий не має тенденції танути,
- 3) нерозтанній – який взагалі не може розтанути.

У селі Крути на жінку, котра часто сварилася, казали “Лаюча”, я вжив колись це слово, а вже згаданий проф. Чапленко повчав мене, що такого слова в українській мові немає. (Зрештою, Чапленко, вкінці вже цілком звихнувся і створив параноїдальну “адигейську” теорію, усі наші слова

виходять з адигейської мови: розіклавши на частини прізвища Петлюра, Чапленко, Качуровський, він знаходив для кожної частини адигейські першооснови).

До хворобливих явищ належить і мовний пуризм на побутовому рівні: намагання півінтелігента вилучити з мови нашої ті слова, котрих він не знає і тому вважає російськими. Мені особисто закидали русифікацію мови за слова поляна, голубий, печаль, залив, полотенце, ерунда. Останнє слово – давній витвір київських бурсаків – саме й характеризує подібні закиди.

Перейдімо тепер до четвертого типу мовних змін. На початку ХХ-го сторіччя українська мова існувала у двох варіантах: східноукраїнський та галицький. 1928 р. у Харкові (нагадую, що він був тоді столицею України) українську мову уніфіковано і вироблено спільний правопис, одним із головних здобутків якого була дерусифікація мови, зокрема вилучення франкорусизмів. В офіційній радянській термінології такого терміна не знайдемо, тому перед багатьма читачами цієї розвідки постає питання: що ж це таке? Насамперед це – французькі слова жіночого роду, які свого часу закінчувалися не Е, це Е збереглося лише у віршах, а у вернакулярній мові – відпало, тому деякі слова в російській інтерпретації змінили граматичний рід: замість жирафа став жираф.

А палятальне Ль стало велярним: фльота перетворилася на “флот”. Чимало інтернаціональних слів уживалося у французькій формі: не нава, лише “неф”.

Якщо французька мова не мала якогось слова, то не було його і в росіян (а також і в нас). Наприклад, імпреза.

Тепер такі слова введено.

Академічний правопис 1928 р. був поверненням України обличчям на захід і взагалі до цілого світу – понад голову Росії, бо ж основний принцип був такий: чужі слова вимовляти відповідно до їхнього звучання або ж – коли це неможливе – якнайближче до того звучання.

Вироблення єдиної мови з єдиним правописом також збагачувало мову східної України. Наприклад, у нас цілковито вийшли були з ужитку стародавні форми слів для визначення родинних зв'язків, як вуйко, стрийко, вуйна-стрийна, братанич, сестрінок. З'явилися слова-знахідки, особливо цінні й цікаві для літераторів, як-от: іменник (людина з тим самим іменем), або пересідка, коли хтось пересідає з потягу на потяг, адже наше “пересадка” мало загальний характер – чи то пересаджують людину, а чи дерево – з лісу до парку...

Але ... От уявімо: зібралося кількадесят полтавців, чернігівців, слобожан та кубанців та й кажуть: навіщо нам літера Ф, адже ми кажемо хвіст, хвабрика, Хведір або

“Одійдіть од мікрохвону ...”

Треба скасувати цю літеру. І скасували ...

Правда, у реальному житті до такого не дійшло: надто бо ми пасивні і безініціативні.

Але 1928 р. у Харкові відбулася подібна церемонія: мовознавча комісія скасувала палятальне Рь, бо ж гості з Галичини не могли його вимовити.

Це був не менший злочин супроти нашої мови, ніж здійснене кілька років пізніше скасування літери Г.

Як могло дійти до такого абсурду? Адже по всій етнографічній українській території – від Лемківщини (о, як мені подобається лемківське “грибарь”) палятальне Рь, зокрема на кінці слів було характерною ознакою української вимови: росіяни казали: “град, граница, рама, комар, базар, сахар”, а українці: “гряд, грянця, ряма, комарь, базарь, сахарь”. Але Подільська губернія і більша частина Галичини знали тільки велярне Р.

Ареал “твердого” Р збігається з територією поселення кельтів. Не наважуся висувати конкретну теорію, однак, не виключаю можливості, що побіч із кількома топонімами, культом богині Дани і збереженням кельтського слова “мід”, замість слов’янського “мед” – велярне – чи тверде Р – це спадщина кельтів...).

Мені тоді було десять років, але я пригадую, як обурювалися мої батьки, коли з “Кобзаря” зробився “Кобзар”, а їхній син був Ігорь, а став Ігор.

Реформу проведено було більшістю двох голосів, бо ж з Наддніпрянщини мовознавці просто не приїхали, зокрема не був на нарадах і сам академік Кримський, а галицький прихильник орієтації на східньоукраїнську мову й вимову, Кость Кисілевський, надіслав лише листа з порадами, що їх зігноровано.

Але реформа була непослідовною: адже палятальне Рь залишилося в середині багатьох слів, зокрема назву такі слова, як буря, буряк, рясно, забрюханий, рюмсати.

Не зашкодить знати, що Микола Зеров, який незадовго перед тим редагував журнал “Книгарь” і який мав доглибинне знання разом із найтоншим відчуттям нашої мови, не прийняв цієї реформи щодо вилучення палятального Рь.

Тут доречно буде трохи детальніше зупинитися на питанні велярних і палятальних консонантів.

У мовах західньої Європи палятальне лише е (Ль) та подеколи Нь (Дн), у російській переважна кількість консонантів, як і в нас, бівалентна, однак, Ж, Ш, Ц – завжди велярні, а Ч – палятальне.

У нашій мові велярними й палятальними можуть бути всі без винятку консонанси, але не в будь-якій позиції. Наприклад, Б, В, М не бувають “пом’якшеними” на кінці слова:

Бь маємо в дитячій мові (матері повчають діточок: покинь, то бяка, не їж, то бяка), палятальне М збереглося в старій коломиїці (вибачте за приклад):

Ой ходила-говорила
попова кобила:

Поцілуй мя, попе в с ...:
буду тя возити.

Вь маємо у приказці “не страшно собаки, та не хочеться зляки”, в деяких місцевостях кажуть не вивірка, а вевюрка, не кажу вже про християнські імена Святослав, Вячеслав.

Перед паляталізуючим І, що походить з колишнього “ятя”, усі без винятку консонанси стають “пом’якшеними”. А в запозичених словах та

чужинецьких назвах кожен український інтелігент будь-яку паляталізовану – для нашого вуха – звукосполуку: Мюнхен, Вязьма, бюлетень... – може спокійно вимовити.

У тридцятих роках ХХ віку серед галицької інтелігенції сталася революція: троє неоклясиків – Гординський, Кравців і Ростислава Кедр, а з ними Богдан Ігор Антонич – перейшли на українську літературну мову. Антонич помер молодим, а неоклясики виїхали на Захід, де до них прилучилися деякі літератори й журналісти: проф. Богдан Кордюк, ред. Михайло Іванович Добрянський, ред. Михайло Борис, критик і літературознавець Володимир Жила, сестри-письменниці Оксана Керч і Софія Наумович. У Римі на українську мову перейшли отці Василяни, і в цьому неабияка заслуга протоархимандрита Ісидора Петрила. З-поміж тих, що виростили на еміграції, можу назвати Марту Гарасовську та Ірини Халупу.

Ще набереться стільки чи трохи більше мовлян, яких я тут не згадав – прошу в них вибачення. Але це був тоненький прошарок.

А відомий журналіст Зенон Пеленський казав мені:

– Ми мали таку файну вироблену мову, а ви прийшли і нам її зіпсували.

Тож приголомшлива більшість галицької інтелігенції на Заході свято трималася своєї “файної” і “незіпсутої мови”.

Я був свідком такої сцени. Мила й симпатична пані навчає діточок у суботній школі. У її мові прозвучало слово усього. Хлопчик з Полтавщини підніс руку:

– Усього, прошу пані.

– Усього. Бо ми кажемо “усей”, а не “усьой”.

Др. Петро Горбань навчався в таборовій гімназії. Вчитель, який хвалився своєю добірною мовою, читає курс історії:

– Сабінки зістали пірвані.

У перекладі з “добірної” на нормальну українську мову це мало б звучати “схоплено сабінянок”. З живої мови взято такий діалог:

– Пирогів би напекти ...

– Єслі ходить о стислість, пироги не печут, а варут.

(Пирогами в Галичині звать вареники ...).

А тим часом, рік за роком, відбувалася галичанізація наших “східняків” разом із волиняками.

Імітуючи одного з наших начальників, що прожив усе життя в галицькому оточенні, Фішбейн казав:

– За мого урядУвання у вашому редаґУванні не буде жодного кореґУвання...

А нещодавно я дістав листа від старого приятеля, він пише, що лікувався “соками ярини”. На те я відповів: ярина – це овес, просо, ячмінь, ярова пшениця ...

Свого часу, потрапивши в галицьке середовище, ми довідалися, що найбільший український письменник – Юрій Косач, що Винниченка не можна ні читати, ні згадувати, бо він зрадник, а наш національний прапор не жовто-блакитний (як ми чомусь думали), а сино-жовтий ...

Згодом ми переконалися; хоча такі слова, як голубий і блакитний є в Шевченка, у Франка, у Лесі Українки, однак, галицька інтелігенція їх не знає і не розуміє ...

Справді – слова блакит, блакить, блакитний увійшли до нашої лексики не так давно і в Галичині вони, так би мовити, не прищепилися, а від старого слова “голубий” залишилася тільки назва гриба – голубінка. В одинадцяти-томовому словнику про голубінку сказано: “Рід неїстівних грибів”.

Не лише вчений міколог, а й перший-ліпший грибник сказав би на це:

– Дурний їх піп христов, тих академіків: поміж голубінками, поруч із гіркими й отруйними є також їстівні, навіть високої якості. Але це – між іншим.

Мені двічі рекомендували як зразок фольклору переклад Шевченка на мову еміграції:

Трьох гостинців під тов горов

На купу сі сходить,

У вандрівку із Бучеча

Трьох братів віходить.

Покидали літню тету,

Шваґу і шваґерку,

Той – кубіту, а брат тамтой

Ще й слічну фраерку.

А це була пародія Хведосія Чички ...

Чому “покидали”, а не покинули? Бо в галицькому варіанті української мови не існує дієслова доконаної одноразової дії із наростком НУ.

Ось кілька найчастіше вживаних слів, котрі мають у галицькому варіанті мови власне – своєрідне значення:

той – цей

тамтой – той

ярина – городина

город – сад або парк

дід – жебрак

пиріг – вареник

призначення – фатум, неминучість.

Колись Остап Тарнавський надіслав до журналу “Пороги” гарну новелю, яку назвав “Вихід у призначення”, – і я марно пробував довести йому, що назва суперечить змістові.

Так само без жодного успіху проф. Яків Рурський, що читав тоді лекції в УВУ, намагався втокмачити студентам, чому бур’ян слід писати з апострофом, а буряк – без.

Ми, “Східняки”, ніколи і нікого не могли переконати, зато нас вперто переконували (і багатьох переконали), що слід казати “в Україні”, бо “на Україні” – це по-московському. На мене такі докази, правда, не діяли, бо ж по-перше, я пам’ятав ще з вузу, що, мовляв, за радянської влади російська мова запозичила з української такі слова й вирази:

хлопцы, девчата, на селе, на Украине.

По-друге, я знав сотні: творів російської літератури, де не раз траплялося “в Украине” або “в Украйне”, знав також десятки наших пісень та

цитат із поезії, де протягом ХІХ віку (після Шевченка) ніхто не вживав виразу “в Україні”, а тільки “на”, а по-третє знав традицію: про свою країну казати “на”:

на Руси,
на Литві,
на Україні.

А щодо суто локального виразу “в Україні”, то боюся, чи не потрапив він на захід у добу галицького русофільства...

Впливом німецької мови можна пояснити той факт, що звук И у Галичині часто вимовляють як Е – отаке широке російське Э. Тому Юрій Лех, що походить з найвищого прошарку суспільства, назву збірки Василя Симоненка “Земне тяжіння” зрозумів як “зимне тяжіння” – так і переклав на еспанську.

Німецьким впливом, можливо, пояснюється й те, що в деяких районах Галичини відсутні дзвінки африкати ДЖ і ДЗ.

Один мій приятель сперечався зі мною про ДЖ – такого звуку, мовляв, нема в нашій мові. Я відповів чотиривіршем:

Відгули джмелі і бджоли
І зашерхло джерело.
Дядько споряджа ґринджоли –
Виїжджати за село.
Джереґельком зі стрічками
Увиджаються вже сни:
Джосу їм дадуть святками
Дженджуристі джиґуни.

Також, мабуть, під впливом німецької, де немає поділу на велярні й палятальні консонанси, веляризувалися приголосні В та Б.

Вище, в цій розвідці, я наводив зразки палятальних звуків Бь і Вь.

Коли вийшла Каталянська Енциклопедія, і ми довідалися, що найвизначніші українські прозаїки це Лука Дем’ян, Олександр Маркуш та Йосип Жупан, “чиї твори перекладено чужими мовами”, покійний Юрій Бойко і я сприйняли це як літературне хуліганство, хотіли навіть виступити у пресі, але переконалися, що нас ніхто не підтримає. Таке саме враження справила на мене пропозиція мовного проекту – впровадити апостроф після Б у таких словах, як бюлетень чи бюрократ. Хведосій Чичка озвався на той проект епіграмою:

Деб’ютантка із б’язевим б’юстом
Підбиває у б’юрі б’юджет.
Та з’явилася бур’я спокус там:
Від б’юварів піти у б’ювет...

Велика шкода, що наші україністи переважно не є українцями, бо інакше вони пам’ятали б, як мати навчала: “Покинь, то бяка”. На щастя цього разу увесь народ сказав їм материнське повчання. Інакше стався б – другий після вилучення Рь – акт ґрунтовної галичанізації нашої мови.

Проте галичанізація розгорнулася в трьох інших речах чи справах: зміна барв національного – прапору, формула “в Україні” та звернення до незнайомих чи напівзнайомих осіб на саме тільки ім’я: – “Пане Леоніде” – до

президента держави, “Пане Ігорю” – до старого поета. Звертаються – і навіть не усвідомлюють, що це образа. А щодо синьо-жовтого прапора, от тут на згадку приходять гроші батька Махна. Кажуть, на них був напис:

Гоп, куме, не журись,
В Махна гроші завелись.
А хто грошей не братиме,
Того Махно каратиме.
А внизу позначка: “Підробка законом не переслідується”.
Так і тут.

Л.Г. Кобзар

Мовні емоційно-цінні експресиви

У статті висвітлено деякі типологічні аудитивні та електроакустичні експериментальні дані інтонації вигуків висловлювань. Інтонаційне оформлення емоційно-оцінних вигуків висловлювань в українській, російській та англійській мовах характеризується певними загальними і специфічними ознаками.

Нами було проведено експериментально-фонетичне дослідження з метою встановити деякі типологічні особливості емоційного мовлення на матеріалі вигуків висловлювань в українській, російській та англійській мовах.

Незважаючи на широкий розмах експериментальних робіт – досліджень емоційного мовлення, на сьогоднішній день ще існує ряд невирішених проблем, а саме: універсальність або специфічність вираження емоційного стану у кількох мовах (як споріднених, так і неспоріднених) тощо.

У нашому експериментально-фонетичному дослідженні ми виходили з положення про те, що в основі вираження емоцій лежать певні рефлекторні та інстинктивні механізми, що мають загальнобіологічний, загальнолюдський характер. Але в арсеналі кожної мови є традиційні форми передачі емоцій, що найбільшою мірою відповідають особливостям національної культури, звичаям та традиціям даного мовного колективу.

Спираючись на це положення, ми зробили спробу дослідити інтонаційні особливості передачі емоційності в українській, російській та англійській мовах на аналогічному мовному матеріалі згідно з прийнятою в нашій країні методикою експериментального дослідження з урахуванням специфіки мовлення [10, с. 8].

Наш експериментальний корпус складається з найбільш емоційних висловлювань – вигуків висловлювань, основним засобом вираження емоційності яких є інтонація [2, с. 12]. Специфічно, що одне й те ж вигукове висловлювання має в своєму лексичному фонді як позитивні, так і негативні значення, наприклад, вигукове висловлювання “ай” – “...виражає незадоволення, докір, осуд, жаль, подив, захоплення, схвалення та ін.” [8, с. 25]. Вигукове висловлювання “о” – вживається при вираженні переляку,

здивування, радості, захоплення, нетерпеливості, обурення, незадоволення, досади і т. ін. [9, с. 461]. Вигукові висловлювання, маючи великий ступінь емоційності, широко вживаються в діалозі як емоційні мовні прояви. В інтонаційній організації вигукових висловлювань знаходить свій вияв їх комунікативна спрямованість.

Ми досліджували особливості інтонаційної структури вираження в мовленні емоцій, які можна включити в зону позитивної або негативної оцінки. Найбільше увагу у зоні негативної оцінки привертають до себе іронічні висловлювання. На перцептивному рівні в інтонаційному оформленні іронії знаходять вияв контрастні взаємини між лексичними та фонетичними засобами передачі змісту фрази. Саме інтонаційні засоби виступають на передній план, реалізуючи комунікативне завдання [1, 3; 4, с. 4; 5, с. 126; 7, с. 222].

Прикладами таких висловлювань можуть бути фрази “Браво! Чудово сказано!” в українській мові, “Браво! Прекрасно сказано!” в російській мові та “Bravo! Well said!” – в англійській (далі: фраза 1). І ще “Ага... Дякую за повідомлення...” в українській мові, “Ага... благодарю за сообщение...” в російській мові та “Ah! Thank you for the information!” в англійській (далі: фраза 2).

Розглянемо характеристики інтонації, що передає іронію у вказаних мовах на перцептивному рівні.

За аудитивними даними інтонаційна диференціація вираження іронії засобами різних мов чітко виявляється в їх зіставленні. Найчастіше іронічні висловлювання відрізняються темпом, гучністю та висотним рівнем вимови. Інтонаційна структура цих висловлювань характеризується середнім тональним діапазоном при досить високому максимальному тональному рівні, середньою або значною гучністю вимови та варіативним темпом звучання.

Рух тону висхідно-спадний. Дані нашого дослідження підтверджують висновки фонетистів-експериментаторів [11, с. 14; 6, с. 9] про збіг частотного максимуму з головним наголошеним складом у емоційному мовленні в українській, російській мовах та при початковій позиції головного наголошеного складу – в англійській мові. Крім того, в таких висловлюваннях помітна модуляція тонального рівня. Наявність вигукового висловлювання, яке виділяється зосередженим логічним наголосом, значними динамічними характеристиками, темпоральними варіаціями та емоційною паузою додає емоційної насиченості всій фразі [5, с. 92]. Таблиця 1 показує наслідки зіставного аналізу перцептивних особливостей інтонації вигукових висловлювань, які виражають іронію.

Акустичні параметри аналізованих нами фраз обумовлені певною сукупністю їх емотивних та функціональних значень.

Тональний контур має пряму відповідність перцептивним характеристикам фраз у досліджуваних нами мовах. Всі речення починаються на низькому або середньому частотному рівні, який підвищується до головного наголошеного складу або до першого після наголошеного складу. На наступних складах продовжується рівний або спадний рух основного тону, зважаючи на ступінь категоричності фрази.

Таблиця 1

СПРИЙМАЛЬНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ІНТОНАЦІЇ

Сприймальні характеристики	Українська мова	Російська мова	Англійська мова
Мелодичний малюнок	висхідно-спадний	висхідно-спадний	висхідно-спадний
Локалізація смислового центру	початок фрази	початок фрази	початок фрази
Виділення смислового центру	модуляція, час і сила вимови	модуляція, час і сила вимови	модуляція, час і сила вимови
Темп вимови	середній, уповільнений	середній, пришвидшений	середній
Гучність вимови	середня, більша	середня, більша	середня, більша
Рівень вимови	низький, середній, високий	низький, середній, високий	середній, високий

Загальний акустичний аналіз обох фраз у вимові всіх дикторів у нашому експерименті показує, що спільною ознакою їх інтонаційної структури є висхідно-спадний тон, тональна модуляція. Привертає до себе увагу значна емоційна насиченість вигуківих висловлювань, які мають досить високий тональний рівень у всіх прикладах. В більшості висловлювань англійською мовою вони можуть також бути смисловими або емоційними центрами фрази. Крім того, максимальний тональний рівень фрази досягає високого рівня (360–380 Гц) для негативної зони емоційності. Абсолютний та відносний частотний діапазон представлені в таблиці 2.

Таблиця 2

СПІВВІДНОШЕННЯ ЧАСТОТНОГО ДІАПАЗОНУ

Мова	Диктор	Абсолютні величини (в Гц)		Відносні		Усереднені дані
		Фраза 1	Фраза 2	Фраза 1	Фраза 2	
Укр.	Р.	80–340 Гц	90–275 Гц	4.25	3.55	3.21
	Є.	80–290	80–200	3.62	2.50	
	З.	110–370	180–360	3.88	2.00	
Рос.	П.	80–270	80–255	3.37	3.18	3.10
	Ш.	110–270	90–230	2.45	2.55	
	К.	80–230	80–340	2.87	4.25	
Англ.	Д.	160–380	80–340	2.37	4.25	2.67
	В.	160–340	95–300	2.12	3.15	
	Х.	110–180	80–200	1.63	2.50	

Частотний діапазон фраз має чимало спільних рис. Він значно ширший, ніж діапазон мовлення дикторів через мовне вираження емоцій. Частотний діапазон англійських фраз найвужчий. В українських фразах він трохи ширший, ніж у російських фразах при вираженні іронії.

Початковий тональний рівень в основному трохи вищий ніж кінцевий тональний рівень. Наш матеріал показав, що диференціальною ознакою в структурі основного тону найбільш виділених слів є їх тональний рівень та ступінь крутизни його піднесення і спаду (табл. 3).

Таблиця 3

ХАРАКТЕРИСТИКА ТОНАЛЬНОГО КОНТУРУ ФРАЗ

Мова	Диктор	Швидкість підйому – спаду		Мова	Диктор	Швидкість підйому – спаду	
		Фраза 1	Фраза 2			Фраза 1	Фраза 2
Укр.	Р.	0.2–0.6	0.3–0.5	Рос.	Ш.	2.6–2.4	0.1–0.5
	Є.	0.1–0.2	1.3–2		К.	1.8–1.7	0.4–0.6
	З.	0.3–0.5	0.3–0.6				
Рос.	П.	0.2–0.3	0.5–1.2	Англ.	Д.	0.9–0.6	1.3–1.2
					В.	1.3–0.5	2.3–0.3
					Х.	0.6–0.1	1.5–0.3

Як показує таблиця, в переважній більшості прикладів російською мовою, в усіх прикладах українською мовою швидкість підйому рівня тонального контуру перевищує швидкість його падіння. На противагу цьому в англійській мові взаємини між даними показниками прямо протилежні. У таких випадках відбувається досить значний перепад тону, але при уповільненому темпі.

Акустичний аналіз темпоральних характеристик емоційного мовлення при вираженні іронії виявив їх варіювання. Висловлювання вимовляються в уповільненому середньому та прискореному темпі. Темп мовлення дикторів–англійців виявився швидшим, ніж у інших дикторів – репрезентантів російської та української мов.

ТЕМПОРАЛЬНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ФРАЗ

Мова	Диктор	Темп мовлення диктора М/сек.	Відносний час звучання						Відносний час паузи	
			складу фрази		складу вигуку		головного наголошеного складу			
			фр. 1	фр. 2	фр. 1	фр. 2	фр. 1	фр. 2	фр. 1	фр. 2
Укр.	Р.	214	1.03	0.83	1.22	1.22	0.93	1.40	4.79	2.24
	Є.	206	0.34	0.69	2.07	1.40	1.18	1.40	1.36	3.59
	З.	198	2.95	1.79	2.72	2.77	1.41	1.97	0.84	3.03
Рос.	П.	154	1.03	0.97	2.59	2.07	1.88	0.78	1.03	0.78
	Ш.	152	1.18	1.11	1.18	2.37	1.58	1.44	–	1.84
	К.	180	1.35	1.08	2.66	1.66	1.35	0.70	0.44	1.55
Англ.	Д.	155	1.52	0.92	1.48	2.06	1.23	1.03	1.41	1.23
	В.	150	1.90	1.34	1.53	3.8	2.4	1.38	–	1.06
	Х.	160	1.50	0.93	1.11	2.44	1.55	2.22	–	1.75

Темп українських вигуківих висловлювань найбільш повільний. Універсальною рисою іронічних фраз є уповільнення вимови вигуку, який входить у їх склад, що є засобом виділення більш важливого.

У наших прикладах акустичний аналіз показав наявність зв'язку між мелодійним, темпоральним і динамічним компонентами, оскільки збільшення інтенсивності пов'язане з підвищенням рівня тону та уповільненням вимови.

На матеріалі дослідження виявлено модифікацію динамічних характеристик вигуківих висловлювань (табл. 5). У вимові всіх дикторів амплітуда інтенсивності вигуку часто досягає досить високого рівня (97–110 мм) в основному перевищує максимальну амплітуду головного наголошеного складу та середню амплітуду інтенсивності складу у фразі, тобто динамічний компонент інтонації дуже активний при передачі іронії й відноситься до універсальних характеристик інтонації.

АМПЛІТУДА ІНТЕНСИВНОСТІ ФРАЗИ

Мова	Диктор	Максимальна амплітуда інтенсивності				Середня величина амплітуди інтенсивності у фразі	
		вигуку, мм		головного наголошеного складу		фраза 1	фраза 2
		фраза 1	фраза 2	фраза 1	фраза 2		
Укр.	Р.	58	47	87	108	52	38.2
	Є.	57	53	43	62	43	43
	З.	61	85	56	62	43.5	45.1
Рос.	П.	92	25	86	65	58.2	55.5
	Ш.	52	97	35	102	36.8	34
	К.	110	110	108	62	58.2	34.6
Англ.	Д.	66	42	42	28	35	13.7
	В.	90	56	32	29	38.2	23.5
	Х.	44	110	64	32	26.1	33.5

Отже, мелодійний, темпоральний і динамічний компоненти структури емоційної інтонації в передачі такого контекстуального значення емоційності, як іронія, на нашому матеріалі виявили як специфічні, так і універсальні ознаки.

Література

1. Андрієнко Т.П. Мовленнєвий акт іронії в англійській мові: Автореф. ... канд. філол. наук. – Харків, 2002. – 20 с.
2. Багмут А.Й., Борисюк І.В., Олійник Г.П. Інтонація як засіб мовної комунікації. – К.: Наукова думка, 1980. – 243 с.
3. Грибкова Ю.І. Концепція романтичної іронії єнської школи в українській духовній культурі: Автореф. ... канд. філос. наук. – Львів, 2003. – 20 с.
4. Карчажкіна В.А. Сопоставление интонационных средств выражения иронии в устной речи // Ритмическая и интонационная организация текста: Сб. научн. ст. – Вып.196. – М., 1982.
5. Колымба С.Н., Нушикян Э.А., Пирогова А.А. Акустические корреляты эмоционально-окрашенных фраз // Речь и эмоции: Материалы симпозиума. – Л., 1975.
6. Колымба С.Н. Акустические корреляты эмоциональной речи в современном английском языке в сопоставлении с украинским: Автореф. ... канд. філол. наук. – К., 1973. – 19 с.
7. Соловьева Е.В. Прагматико-игровая функция интонации (на материале иронических текстов) // Ритмическая и интонационная организация текста: Сб. научн. ст. – Вып. 196. – М., 1982.
8. Словник української мови: В 11-ти т. – К.: Наукова думка, 1970–1980 (СУМ). – Т.1. – 799 с.
9. Словник української мови: В 11-ти т. – К.: Наукова думка, 1970–1980. – Т.5. – 840 с.
10. Типологія інтонації мовлення. – К.: Наукова думка, 1977. – 495 с.
11. Федорів Я.Р. Соціокультурні аспекти просодичної організації висловлень – невдовольень: Автореф. ... канд. філол. наук. – К., 2000. – 20 с.

Заметки о концепте “душа” в русском фольклоре

Разветвленная система значений какого-либо слова создает определенный концепт. Концепт представляет собою обобщенное понятие о каком-либо явлении, связанное с философским и культурологическим аспектами, а также с личным опытом говорящих [1]. Концепт **душа** отражает весь духовный и социальный опыт людей. Широкая сочетаемость слова **душа** с глагольными и именными словоформами позволяет выразить разнообразные признаки человека [2]. В сочетании слова **душа** с глагольным сказуемым создается множество ярких, образных метафор, выражающих состояние человека (**душа взыграла, воспламенилась, запела, застыла...**), в сочетании с прилагательными выражается характеристика человека по профессии (**спортивная душа**), месту жительства или рождения (**столичная душа**), по национальности (**русская душа**), темпераменту (**чувствительная, взрывная душа, тихая, сонная...**), по бытовым склонностям (**картофельная, шоколадная душа**) и др. Слово **душа** употребляется в фольклоре, как и в литературном творчестве, в одинаковых значениях: человек (**туляки – стальные души**), жизнь (**Тише маши – не выбей души**) [6], внутренний мир человека (**в чужую душу не влезешь**),местилище чувств и состояния (**отлегло на душе**) [6], нечто материальное, отдельное от человека, способное самостоятельно что-то переживать (**душа болит, радуется, ноет...**) и др.

Слово душа широко используется в фольклоре (*пословицах, поговорках, былинах, песнях и др.*). В частности, в пословицах и поговорках оно употребляется при выражении общих характеристик и видов состояния человека, чаще с нравоучительным уклоном, применительно к типовым жизненным ситуациям. Это может быть:

1) совет, пожелание, поучение, наставление: Пьянство – душе потопление, семье разорение; худая грамота душе пагуба; душу вложишь – все сможешь; душа всему мера; не гляди на чуб, гляди на душу; не вороши души, коль руки нехороши и др. Ср. в исторической песне конкретное пожелание: “Подымайтесь, ветры буйные, выверните из князя душу, да вложите ее в камер-лакея” [8, с. 164].

2) характеристика какой-либо типовой ситуации, представленной образно: службу служить – душой не кривить; в кремне огонь не виден, как в человеке душа; оно и душе легче: отзвонил и с колокольни долой; с милым рай и в шалаше, как милый по душе и др. [6]. В этом плане характерна пословица о крепостничестве, отражающая принадлежность крестьянина одновременно трем хозяевам, что выражается иронически в расчлененности человека на три части: “Тело – государево, душа – божья, спина – барская”.

3) морально-психическое или физическое состояние человека: душа в пятки ушла; душа пузыри пускает; кабы не зубы, так бы и душа вон и др.

4) характеристика-оценка человека: чужая душа потемки; скупому (богатому) душа дешевле гроша; душа христианская, а совесть цыганская и др.

Оценка-характеристика человека нередко выражается через противопоставление внешнего и внутреннего (души) в человеке: кафтан золотой, а душа с полушку; хоть шуба овечья, да душа человеческая; личиком бел, а душой черен; повадки волчьи, а душа заячья; мощна пуста, да душа чиста; молодец красив, да на душу крив и др.

В пословицах нередко метонимическое обозначение человека (обладателя души): душа согрешила, а спина отвечаю; в богатстве сыто брюхо, да голодна душа; глазам стыдно, а душе отрадно и др. При этом слово **душа** обозначает психическое состояние человека, его психический мир, иногда – совесть.

В пословицах выражается понимание связи души прежде всего с телом, а также с умом: тело в кармане – душа в кульке; телу простор – душе теснота; душа телу спорица; грешное тело душу съело; взываю к душе и уму твоему и др.

Во фразеологизмах русского языка отражено также народное представление о связи души с умом и сердцем: от всей души и сердца (поздравляем); всей душой и сердцем (сочувствуем); (иметь) такую душу и сердце; умом, душой и сердцем (я ваш) и др. [7].

В русской фразеологии много речений со словом **душа**, отражающих состояние человека и его оценку.

– В чем (только) душа держится, душа в душу; душа вон, душа нараспашку, душа не лежит, душа не на месте, душа не принимает, душа перевернулась, душа разрывается, еле-еле душа в теле, заячья душа, чернильная душа, на душе ад кромешный, на душе камень, на душе кошки скребут, что (как, когда) душе угодно, не по душе, всеми фибрами души и мн. др. [7, с. 149–153].

В былинах и народных песнях широко употребительны эмоционально-оценочные словоформы с корнем душа (душечка, душенька, душка, душонка, душилка и др.), которые нередки в обращении к людям, иногда – к животным, а также в функции приложения к имени собственному или нарицательному. Эти обращения обычны в сочетании с наименованиями лиц женского пола, и, в основном, молодых. Сформировалось устойчивое сочетание “красна девица-душа” в разных словопорядковых вариантах. Слово **душа** входило в систему речевых средств народного этикета.

– Взяли, подхватили красну девицу-душу, стали они девушку расправлять [8, с. 123]. Не доехал, собака, он до князя Владимира, как до душечки ведь Марфы Митревны [8, с. 120]. Как у души у Марины дочь Игнатъены ... сидело два сизых голубя [8, с. 140]. Здравствуйте, Владимир князь и со душечкою со княгиню! [8, с. 152]. Женушка-душка любит мягкую подушку.

Из всех видов народных песен (исторических, разбойничьих, тюремных, бурлацких, ямщицких и др.) слово **душа** встретилось лишь в семейных и любовных.

– Сокрушила меня красна девица-душа [8, с. 71]. Разорился красный молодец от души ли красной девицы [8, с. 140]. Как сидела тут красна девица, душа Аннушка, полотно ткала [8, с. 153]. Девица, девица, красавица-душа, что же ты, девица, невесела сидишь... [8, с. 163]. Добрый молодец по улице похаживает, он душе красной девице голос подает [8, с. 172]. Красна девица-душа Авдотьюшка хороша [8, с. 157]. Ты не плачь, не плачь, девица-душа красная [8, с. 199]. Отметим, что народное обращение **“душа моя”**, будучи фольклорным и разговорным, употребляется в речи персонажей литературных героев. Так, в романе А.С. Пушкина “Евгений Онегин” оно употреблено неоднократно: в речи старой московской барыни (“Душа моя, уж никуда не годна я”), в речи старой няни (“Не гневайся, душа моя, ты знаешь, непонятна я”), и в авторской речи, по отношению к Татьяне (“Татьяна пред окном стояла, на стекла хладные дыша, задумавшись, моя душа”). Это может свидетельствовать о некоторых речевых народных традициях как в формулах русского этикета, так и в отношении к близким людям.

Обращение **душа** употребляется в фольклоре и к лицам мужского пола, но значительно реже. – “Ты, раздушечка, удалый добрый молодец...” [8, с. 164]. “... если любишь, душа, купишь золото колечко. – Ты носи, душа, колечко, не суши сердечко” [8, с. 141]. “У Курилки, у душилки, ножки маленькие” [8, с. 129]. “Ах ты, душечка Добрыня Никитич!” [8, с. 121]. “Ах ты, душечка удаленький молодчик, ты куда от меня, красной девицы, отъезжаешь?” [8, с. 115].

Встречается (единично) употребление слова **душа** в обращении к животному, в данном случае к коню, везущему раненого богатыря. – “Ах ты душечка, душаня добрый конь! Ты иди, душа, потихонечку, полегонечку!” [8, с. 118].

Отнесенность слова **душа** к мужчине наблюдается как в традиционном согласованном сочетании **душа моя**, так и в ситуативно скорректированном **душа мой** или просто **душа**: – “Не женись, душа Ванюша” [8, с. 161]. “Ай душа Добрынюшка Никитич! Скоро он скочил со добра коня” [8, с. 122]. “Ай душа Добрынюшка Никитич натягивает лук тугой разрывчатый” [8, с. 123]. “Что же ты, душа мой, ко мне не ходишь? – Я бы рад, душа, ходить, да мне нечего дарить” [8, с. 141]. “Чернобровый, черноглазый душа мой...” [8, с. 168]. “По конюшне душа моя гуляет, он душу красну девицу утешает” [8, с. 188]. “Ох, покинул, душа моя, меня ненадолго, а кажется на неделю” [8, с. 164]. “А ты встань, пробудись, молодец, пробудись, душа отецкий сын!” [8, с. 124].

Теплое и ласковое устойчивое выражение **“душа моя”**, адресованное в целом к человеку, иногда к животному, подчеркивает исконно заложенную в нем положительную эмоциональность, восходящую к вере в божественное происхождение души [3, с. 4].

Слово **душа** употребляется также в загадках, относясь к чему-то главному: – “Шел я мимо Петровска, видел дело таковско: головы разбиты,

брюхи вывалены, душу в рай несут, тело в край везут” (Снопы) [8]. “Голову отрежу, душу выну, дам пить – станет говорить” (процесс: очинить перо, обмакнуть в чернильницу, писать) [8].

Концепт **душа** в русском фольклоре отражает определённый период языкового развития, связь с анималистическим и, возможно, фитонимическим отношением к явлениям окружающей действительности. По аналогии с отнесенностью слова **душа** к животному, возможно представить аналогичное отношение к растению, важному для жизни человека (сравн. “рожь-матушка”). Определенная часть фольклорного материала имеет историко-познавательное значение, в частности, в отношении этикетной функции слова **душа**, но пословицы и поговорки, отражающие наблюдательность и народную мудрость, вечны.

В фольклоре, разнообразно отражающем жизнь человека, концепт **душа** занимает видное место. От слова **душа** в русском языке произведено много глаголов, существительных, прилагательных, выражающих качественную оценку человека, его состояния и действий. Приведем лишь некоторые: душегуб, душегубец, душегубник, душегубница, душегубка, душегубительный, душегубство, душегубствовать, душелюбивый, душепитатель, душепитательный, душеживитель, душеспаситель, душеспасительный, душеспасительство, душецелительный, душецелительство и др. [9, с. 504–506]. Разветвленность словообразовательной системы, многозначность, широкая употребительность и все растущее расширение сочетаемости слова **душа** [5], свидетельствует о том, что концепт **душа** является в русском языке в целом и, в частности, в русском фольклоре выразителем одной из граней русского менталитета.

Литература

1. Концептосфера русского языка: универсальное, национальное, индивидуальное; критерии и методы описания концептов // Русское слово в мировой культуре. Концептосфера русского языка. X Конгресс МАПРЯЛ. – Санкт-Петербург, 2003. – Раздел 2.
2. Арват Н.Н. О концепте душа в русском языке // Наукові записки НДПУ: Філологічні науки. – 2001. – С. 70–76.
3. Арват Н.Н. К вопросу о развитии концепта душа // Славянский мир на пороге III-го тысячелетия. – Гомель, 2001. – С. 178–179.
4. Брейдо О.Н. Концепт душа в церковнославянской и русской картинах мира // Там же. – С. 187–189.
5. Арват Н.Н. Концепт душа в лингвальном контексте // X Международная конференция по функциональной лингвистике. – Ялта, 2003. – С. 19–20.
6. Русские пословицы и поговорки. – М.: Худож. литература, 1988.
7. Фразеологический словарь русского языка / Под ред. А.И. Молоткова. – М., 1998.
8. Русский фольклор. – М.: Худож. литература, 1980.
9. Даль Вл. Толковый словарь: В 4 т. – М., 1956. – Т. 1.

Шут, или дурак (любовные мотивы в творчестве Н. Кукольника)

Любовь занимает в произведениях Н. Кукольника не последнее место, однако оценка этих произведений, даже таких, как стихотворение “Шотландский романс” (более известный как романс М. Глинки “Сомнение”) неоднозначна. Можно найти даже “научные” исследования о том, что Н. Кукольник не является автором этого стихотворения [1]. Встречаются утверждения, что Н. Кукольник вообще не был способен любить. Так, известный пушкиновед Н. Лернер в предисловии к неосуществленному изданию 1930 г. “Воспоминаний” М. Каменской писал: “...едва ли мог он, холодный и рассудочный, искренно увлечься кем бы то ни было” [2, с. 334]. Опровержением этому утверждению маститого ученого служит дневниковая запись самого Н. Кукольника: “Не в пример резонерам, что любить можно только единожды: я любил два раза, любил не безумно, не пламенно, конкретно, и признаюсь, любовь моя не погасла, впрочем, к одной первой” [3].

Среди произведений Н. Кукольника есть целый цикл стихотворений, посвященных таинственной Леноре. Он включает в себя примерно 12 стихотворений. В. Киселев-Сергенин по этому поводу пишет: “Облик человека с огромными претензиями и малыми возможностями проглядывает и в лирике Н. Кукольника. Многие его стихотворения 30-х годов – это как бы страницы одной интимной истории, внушаемые чувством к некоей таинственной особе. Лирический герой Кукольника нисколько не претендует на счастливый исход и довольствуется почтительным созерцанием своей избранницы. Но “банальность” этого мечтательного романа выдается за дерзость “героя” [4]. Здесь, похоже, повторена мысль П. Быкова, который в статье, посвященной 100-летию со дня рождения Кукольника, писал о нем: “Идеалист, долгое время бредивший искусством, он с энтузиазмом воспевал эпоху Возрождения с неизбежным культом *салонной любви*, выдвигая и восхваляя её идеалы пластики...” [5]. Повторение представляется неудачным, ибо тот же Киселев-Сергенин в комментариях указывает, что под именем Лены Кукольник подразумевает конкретного человека – Е.Т. Лазареву.

Письмо к Е.Т. Лазаревой сохранилось. Оно датировано 24 ноября 1835 г. Действительно, Н. Кукольник пишет (тоже в примечании к письму): “Посвящено Вам под псевдонимом “Леноры” [6]. Имеется в виду посвящение драмы “Джулио Мости”. Кстати, в этом же письме Н. Кукольник пишет о своей драматической фантазии “Мости” – “двадцать печатных листов самой свежей скуки...”. И далее уточняет: “В промежутках механического изготовления Мости я вздумал было пошутить рифмами, а для рифмы существует только один предмет и в природе и в искусстве: это любовь; почему и я избрал его для моих опытов”.

Примерно два года понадобилось, чтобы установить, кто же такая Ленора – Е.Т. Лазарева. Поиски увенчались успехом [7]. Удалось выяснить, что это Екатерина Тимофеевна Лазарева – жена адмирала М.П. Лазарева. Видимо, это обстоятельство стало причиной того, что в стихах Н. Кукольника Екатерина Тимофеевна Лазарева фигурирует как таинственная особа.

Так что для утверждений Н. Лернера нет никаких оснований. Но кто же вторая, а, точнее, первая любовь Кукольника? Это Мария Федоровна Каменская, дочь вице-президента Академии Художеств Ф.П. Толстого, троюродная сестра Л.Н. Толстого. Она сама пишет об этом в “Воспоминаниях”. Правда, в своих воспоминаниях она неопределенно говорит о причинах разрыва с Кукольниковым.

Знакомство Кукольника с Машенькой произошло примерно в 1834 году, когда ей еще не исполнилось 17 лет. Кукольник был частым гостем в доме Толстых, общительным, всеми уважаемым и любимым. И как вспоминает Мария Федоровна, “...я скоро познакомилась с Кукольниковым, подружилась с ним и потом – сама не знаю уж как – крепко полюбила его. ...Конечно, за другого человека отвечать трудно. Но я знала, чувствовала, что он также любит меня...” [2, с. 209]. Но некоторое время спустя взаимоотношения влюбленных изменились. Кукольник встретил Екатерину Тимофеевну. Об этом Мария Федоровна ничего не пишет, но в музее Л.Н. Толстого (Москва) хранится дневник Жиркевича, в котором есть фраза, объясняющая все: “В молодости Н.В. Кукольник был идеально влюблен в Екатерину Тимофеевну Фан дер-Флит, но, по застенчивости и нерешительности, очень долго собирался ей сделать предложение, несмотря на видимую взаимность со стороны Е.Т. Пока он собирался и изливал свои чувства во множестве страстных стихотворений, в доме Фан дер-Флитов явился известный контр-адмирал, герой Наваринский, Михаил Петрович Лазарев; влюбился и объяснился с родителями. Отец Е.Т. пришел в такой восторг от такой блестящей партии для своей дочери, что тут же дал слово, даже не спросив ее согласия” [8]. Произошло это примерно в 1835 году. Свое охлаждение к первой любви Кукольник объяснял просто:

“Друзья мои, “закон любви” прекрасен.

Но я постиг его несчастьем моим.

Молю Вас, странных слов умом не постигайте!

Без размышления идите в долгий путь.

Не думайте природу обмануть.

Живете? Так любите и страдайте!” [9].

И, как бы в подтверждение этой нормы “закона”, Н. Кукольник в своем “Посвящении Леноре”, которым снабжена драматическая фантазия “Джулио Мости”, и которую сразу после выхода в свет (1836) он выслал Е.Т. Лазаревой в Николаев, писал: “Струны! Святите ж без страха сердцем избранное имя! Труд мой любимый украсьте именем новой Леноры! Первый раз миру громко скажите: люблю! – и затихнув, Повесть любви и страданий мне одному доскажите” [10].

Хотелось бы обратить внимание на слова “Повесть любви и страданий мне одному доскажите”. Кукольник не хотел распространяться о любимой, называть ее имя. Безликая для всех – она оставалась абсолютно реальной для него и узкого круга друзей. Так случилось, что “имени новой Леноры” не явилось. Оно не украсило “труд” Кукольника. Правда, современники свидетельствовали: “О личности его ходили самые разнообразные слухи и всегда с примесью чего-нибудь поэтического. Говорили, что он красавец собой, что многие женщины и девы заочно влюблялись в него, и что он был героем самых романтических приключений” [11]. Об этом же свидетельствуют и другие воспоминания: “В последний раз на выставке один юноша привлек всё мое внимание. Очень высокий, очень худой, ни дурен, ни хорош, – сообщала В.П. Ганн со слов своей матери, писательницы Зинаиды Р-вой. – Но было в нем нечто особенное... Маленькое, бледное лицо; только черные большие глаза поразили меня необыкновенным выражением, да еще, что среди тысячи завитых голов его волосы, длинные, черные, свободно развивались вокруг головы” [12].

Есть, правда, воспоминания, где описывается ухаживание Н. Кукольника за Людмилой Петровной Корсаковой [13], но все же можно утверждать, что он практически сразу возвратился к своей первой любви – Машеньке Толстой, которая ответила ему однозначно – только уважение и дружба.

Любовь осталась на всю жизнь. Осталась и у него, и неё. В 1837 году Н. Кукольник опубликовал в журнале “Сын Отечества” (1837, ч. 183, отд. 1, с. 3) стихотворение “К Леноре”. Не надо повторяться, кому было адресовано в 1837 г. это стихотворение. Ленора была уже замужем. Замуж вышла в 1837 году и Машенька. Она стала женой писателя П. Каменского. На свадьбе произошел инцидент, который невеста описывает так: “Смутил меня тогда Нестор Васильевич Кукольник, который в начале вечера вел себя прилично, а тут вдруг, неизвестно почему и зачем, тихо, горько всхлипывая, начал ползать на коленях рядом с папенькой” [2, с. 268].

В 1839 году Н. Кукольник записал в своем Дневнике: “Я не могу ни наяву, ни во сне расстаться с нею; я в пылу собственных удовольствий тщетно пытаюсь заглушить неисповедимый укол сердца, нежели в самом деле внушать наслаждения. Теперь она мучительно холодна ко мне. В минуты, когда я же говорил с нею о прошедшем, она уверяла меня, что нельзя искоренить из сердца уважения, дружбы, поселенной минувшей любовью! Эти слова непонятны” [3].

В рукописях Кукольника, оставшихся после его смерти, сохранилось безымянное стихотворение, которое наследники передали для печати в журнал “Баян” [14]. Так оно и печатается как безымянное до сих пор. И никто почему-то не придал значения тому, что это есть нечто иное, как стихотворение “К Леноре”. Снято название, и изменены только два слова: вместо “Нет! Не хочу и этого названья” написано “Нет, не *дари* и этого названья” и вместо “Есть слезы у меня; твой образ *несравненный*...” написано “Есть слезы у меня, твой образ *вдохновенный*” [15]. Н. Кукольник своей жизнью подтвердил, что “любил два раза, любил не безумно, не

пламенно, конкретно”. И последнее стихотворение уже посвятил не Леноре, а той, что подарила ему имя “друга”, и которую он просит “не дарить” ему “этого названья”.

Н. Кукольник женился в 1843 году. Об этом браке данных практически нет. Известные люди своего времени Тургенев, Некрасов, Раевский, Панаев, Лонгинов, Дружинин пересмеивались, рассуждая о нем. Непонятно, чем был вызван этот смех, тем более, что о жене Кукольника сведения скудны. Кроме того, что она была женой Кукольника, хорошей хозяйкой, да некоторых упоминаний в письмах М. Глинки, ничего не известно.

Продолжая разговор о Машеньке Толстой, заметим, что, работая над “Воспоминаниями”, где так искренне описана ее первая любовь, она переживала все заново. “... Она смеялась и плакала, потом начались ночные кошмары, бессонница, – говорится во вступительном слове к изданию. – Сын и невестка следили за матерью с тревогой, и когда та начала заговариваться, категорически потребовали прекратить работу”. И далее делается вывод: “... чистоту и доброту не исказили ни возраст, ни пережитая, далеко не легкая и не щадившая автора жизнь” [16].

М. Каменская, описывая встречу нового 1835 года, так передает содержание состоявшегося между влюбленными разговора: “Мария Федоровна, не плачьте, не разрывайте мне душу, – говорил Кукольник. – Ведь я так же страдаю, как и Вы. Верьте мне, что во всем, что случилось, я не виноват. Как честный человек, я должен был поступить так, как я поступил. Молю Вас, не обвиняйте меня. Нашли, что мы с Вами оба еще молоды... Позже Вы узнаете все и сами скажете, что я не был виноват...” [2, с. 223].

Напомним, что Кукольнику было 26 лет, а Машеньке – всего 17 лет.

Видимо это обстоятельство, а также внезапный, скоропалительный брак Екатерины Тимофеевны, произошедший на Пасху 1835 года, заставили Кукольника серьезно задуматься о своем положении в обществе. Хотя он и происходил из древнего княжеского рода, но этот титул его предки потеряли в силу имевших место гонений на православных за их веру в 17 веке. Хотя как поэт он и пользовался вниманием общества, но он не мог кичиться своим древним дворянским происхождением, таким, например, как у А. Пушкина. Правда, Николай I, будучи еще Великим князем, предложил его отцу “похлопотать о возвращении титула”, но профессор В.Г. Кукольник ответил ему: “Что в титуле без княжества? Пусть лучше будет, как теперь” [17].

Тяготясь таким своим положением в обществе аристократов, Кукольник очень переживает. Он считал, что его воспринимают в обществе в качестве шута, который призван развлекать гостей хозяина чтением очередной своей фантазии или музицированием на фортепиано. Как отмечал исследователь творчества Н. Кукольника И. Черный, “писатель полагал, что ему никогда не простят его происхождения “выскочки”, “инородца”, каких бы усилий по достижению в высокого положения в обществе он ни сделал” [18]. Примерно с 1836 года он начал организовывать у себя “середы” – собрания литераторов, прообраз первой русской Богемы. А в 1837 году он задумал ряд драматических фантазий,

которые остались незавершенными. Отрывки из некоторых он напечатал. О других свидетельствуют только сохранившиеся планы. К последним относится и замысел трагедии “Дурак” (т.е. “Шут”, как расшифровывает сам автор). Трагедия является, судя по сохранившимся планам, отражением пережитых им любовных неудач с Екатериной Тимофеевной и Машенькой. Исследователь И. Черный, который разыскал планы в архиве [18, с. 68–69], раскрывает действие драмы, которое относится к 1492 году. Главный герой Пеппо, сын королевского шута, посмел влюбиться в высокородную даму, однако был выставлен на посмешище. Тогда он начал действовать иначе. Переодевшись рыцарем, Пеппо совершает подвиги на поле брани, участвуя в войне против мавров. Король жалует его в гранды, и Пеппо желает отомстить насмешникам. Король отдает ему руку прекрасной Розалии, но Пеппо подсыпает ей яд, который он достал у мавританской сивиллы.

Отравленная Розалия признается в любви к Пеппо, и он, понимая, что поспешил со своими действиями, пытается дать ей противоядие, чтобы спасти. Однако сивилла, также влюбленная в Пеппо, подменяет противоядие на яд. Розалия умирает. Сраженный этим, новоиспеченный гранд тоже принимает яд и умирает вслед за Розалией.

По сохранившемуся плану Пеппо не осуждает сивиллу. План заканчивается такой фразой: “Дон Пеппо ничем не мстит ей, он понимает, кто виноват в этой ужасной трагедии, и люди догадываются”. Другими словами, виновником трагедии является не сивилла, а придворная камарилья – толпа бездушных и пустых людей.

Это так в драме. А в жизни? Н. Кукольник поддерживал хорошие отношения с близкими Екатерины Тимофеевны – братом Федором Тимофеевичем Фан дер-Флитом, двоюродным братом адмирала А.В. Корниловым. В театральном сезоне 1853–1854 Кукольник поставил драму “Морской праздник в Севастополе”, где отдавалась дань памяти адмиралу Лазареву, воссоздавшему Черноморский флот и воспитавшему плеяду замечательных моряков. На премьеру он пригласил семейство покойного адмирала [19].

И, тем не менее, И. Черный, проанализировав планы (а их в рукописях Кукольника исследователь обнаружил два), сделал вывод: “Писатель, обладавший изрядной долей мнительности, вероятно, тяготился своим двусмысленным, по его мнению, положением в кругу аристократии. Он считал (кстати, без малейшего на то повода со стороны Толстой), что его воспринимают в качестве шута, развлекающего графское семейство чтением очередного опуса или игрой на фортепиано” [18, с. 69].

Исследователь имел повод это утверждать. В воспоминаниях М. Толстой (Каменской) описан случай, показывающий отношения к Кукольнику родственников Е. Фан дер-Флит:

“... Теткам он, казалось мне, не нравился... Может быть, потому что у них уже был свой любимчик; московский кузен тети Нади, граф Дмитрий Николаевич Толстой... Красавчик собой, две капли воды – лорд Байрон... grand geste с головы до пят; он заседал всегда около Анны Николаевны и потешал их своими остротами и великосветской любезностью. Я этого бомондного дядюшку не жаловала: во-первых, за то, что он трактовал

меня всегда как маленькую девочку [...]. Во-вторых, злилась я на него за то, что он хотя и был с Нестором Васильевичем на “ты”, но все-таки обращался с ним как-то свысока, точно хотел показать ему, что между ними есть большое расстояние...” [2, с. 210–211].

План пьесы “Дурак” не был реализован, но, судя по найденным в 1998 году в Московском театральном музее им. А.А. Бахрушина автором этой статьи материалам, Н. Кукольник не забывал о нем [20]. Наша находка представляла собой шесть писем Н. Кукольника к А. Верстовскому, относящихся к 1840–1850 гг. [21]. Письма содержат интересные для биографии Н. Кукольника сведения. Они не только проливают свет на взаимоотношения Кукольника и Верстовского, но и содержат сведения о продолжении истории с драмой “Шут” или “Дурак”. Ответные письма А. Верстовского к Н. Кукольнику пока не найдены,

Упоминание Кукольника о драме “Дурак” содержится и в письме без даты, относящегося, вероятно, к 1836–1838 годам. Именно в это время Н. Кукольник работал над рядом лиро-эпических драм. Как следует из письма к Верстовскому, он был занят и сюжетом драмы “Шут” или “Дурак”: *“Лето, – пишет он. – Все деревенничают, живут у черта на куличках. Я тоже на даче. Читаю испанские Истории и Географии; обдумываю план моего “Дурака”, обчитываю его историю и нравы его века. Работа не легкая, а между тем и с аборигенами невольно общаюсь, потому что мой “Дурак” очутился во время Колумба и завоевания Гренады”*.

Процесс работы над драмой “Дурак” недостаточно изучен. Исследователь И. Черный считает, что это – всего лишь “мгновенный порыв души” и “продолжать дальнейшую работу над ней он (Кукольник-А.Н.) не собирался”. Этот вывод вытекает из анализа замысла драм Н. Кукольника 1836–1840 годов и динамики работы над ними.

Письмо Кукольника к А. Верстовскому вносит в эти рассуждения серьезные уточнения. Судя по письму, А. Верстовский просил у него сюжет для оперы, и, перебрав многое, Н. Кукольник предлагает ему “Дурака”. Это подтверждается следующими строками: *“Вы, наверное, подумали дурно о истинно Вас уважающем человеке, того ради, что он как раз улизнул от Вас из Москвы, то и не откликнулся. Виноват не я, а скудость Петербургских материалов, которыми можно бы занять достойно достойного”*.

И далее в письме Н. Кукольника А. Верстовскому:

“Можно, ей-богу, можно создать довольно толковую оперу, но дайте написать “Дурака”. Опера легка, когда основательно изучен ее обман, нежели опера нечувственных нравов. Этактильоны оперы я пришлю к Вам еще в настоящем году; понравится – примете, пошел вперед; не понравится – скажете: пошел домой”.

План “Дурака” к этому времени (1838) у него уже сложился. Н. Кукольник, понимая, что в условиях, когда русская культура вплотную подошла к “Мертвым душам” и “Герою нашего времени”, выносить на суд читателя историю собственной неудачной любви, пусть романтизированной в виде драмы “Дурак”, весьма рискованно. И он решил пойти по пути создания

оперы, был готов продолжить работу над драмой именно в этом направлении.

Взаимный интерес Н. Кукольника и А. Верстовского вполне объясним. Их объединяло увлечение романтизмом. Так, Е.М. Брауде отмечает, что в творчестве Верстовского налицо явно романтический стиль [22]. Его отдельные оперы окрашены в русский мелодический колорит (“Вадим”, “Аскольдова могила”, “Громобой” и др.). В операх А. Верстовского фантастико-романтический элемент также играет большую роль. Видимо, этим и можно объяснить желание А. Верстовского получить либретто именно от Н. Кукольника, который в качестве такового предложил задуманную им драму “Дурак”. Почему именно к Кукольнику обратился Верстовский? Объяснение надо искать в музыкальных вкусах Н. Кукольника. Известно, что А. Пушкин обращался к Верстовскому с подобной просьбой, когда ему захотелось воплотить свои стихи в музыке. “Пушкин ко мне пристал, – писал Верстовский Шевыреву, – чтобы я написал музыку казака из Полтавы. Мысль пришла недурная выразить галопом всю музыку”. Это характерно для музыкальных вкусов Пушкина, отличных от Кукольника [23]. Отдавая должное преимуществу поэзии Пушкина перед поэзией Кукольника, Верстовский все же воспринимал Кукольника как личность, глубоко понимавшую музыку и умевшую откликаться на запросы музыканта, не диктуя ему условий. Видимо, это обстоятельство и послужило поводом Верстовскому обратиться к Кукольнику за либретто. Остается только пожалеть, что художественного содружества музыки Верстовского и поэзии Кукольника не получилось.

Литература

1. Рыбакова П. Глинка и Кукольник // Советская музыка. – 1957. – №2. – С. 61–64.
2. Каменская М. Воспоминания. – М., 1991.
3. ОР ИРЛИ, фонд 371.
4. Киселев-Сергенин А.С. Н.В. Кукольник. Биографический очерк // Поэты 1820–1830 годов. – М., 1972. – Т. 2. – С. 526–535.
5. Быков П. Н.В. Кукольник. К столетию со дня рождения // Нива. – 1909. – № 24. – С. 434.
6. ОР ИРЛИ, фонд 371, ед. хр. 102.
7. Николаенко А. О, Боже мой, как я ее люблю // Таганрогский курьер. – 1997. – № 21.
8. Сообщила Н.Г. Подлеских, внучка Жиркевича, о факте сватовства и замужестве. Е.Т. см. также: Островский, Лазарев. – М., 1966. – С. 160–169. (Серия ЖЗЛ).
9. Кукольник Н. Закон // Библиотека для Чтения. – 1837. – Т. XXV. – № 11. – Отд. 1. – С. 5.
10. Кукольник Н. Посвящение Леноре // Джулио Мости. – СПб., 1836.
11. Инсарский И.А. Записки // Русская старина, 1894. – Т. LXXXI. – Февраль. – С. 13–16.
12. Желиховская (Ганн). “1835–1842” // Русская старина. – 1887. – Т. 53. – С. 766.

13. Зотов В. Петербург в сороковых годах // Исторический вестник. – 1890. – Т. XXXIX. – Март. – С. 553.
14. Кукольник Н. Есть имена, твой образ вдохновенный... // Баян. – 1888. – № 10. – С. 95.
15. Николаенко А.И. Я стражду, я плачу... (К оценке любовной лирики Н. Кукольника) // Гуманитарные науки на грани тысячелетий. – К.: Кубанский государственный университет, 1998. – Вып. 3. – С. 83–88.
16. Бокова В.М. М.Ф.Каменская и ее воспоминания // Каменская М. Воспоминания. – М., 1991. – С. 15.
17. Кукольник Н.В. Мои воспоминания // Исторический Вестник. – 1891. – № 7. – С. 80.
18. Черный И.В. Драматургия Н.В. Кукольника. – Харьков: Майдан, 1997. Рукопись Н. Кукольника с планами трагедии “Дурак” см.: ИРЛИ, фонд 371, ед. хр. 6, рукопись 2.
19. Вольф А.И. Хроника петербургских театров с конца 1832 до начала 1881. – СПб., 1877. – Т. 1. – С. 166.
20. Центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина, фонд 53.
21. Алексей Николаевич Верстовский (1799–1862) – русский композитор и театральный деятель. Один из основоположников русской оперы. Написал несколько опер, в том числе “Аскольдову могилу”, “Тоску по Родине”, романсы, балладу “Черная шаль” и другие. 35 лет работал в московских театрах, в том числе и управляющим конторой Дирекции московских театров. Эти краткие сведения говорят, что у Н. Кукольника с А. Верстовским должны были быть контакты хотя бы как с управляющим Дирекции московских театров. Известно, что драмы Н. Кукольника неоднократно и с успехом ставились на московской сцене, в том числе и с участием любимца московской публики П.С. Мочалова.
22. Брауде Е.М. История русской музыки. – М., 1935. – С. 214.
23. Кузнецова К.А. Глинка и его современники. – М., 1926. – С. 42.

К.П. Ісаєнко

Проблема ейдологічної “присутності” М. Гоголя у творчості П. Куліша

Наслідком активної зацікавленості П. Куліша постаттю М. Гоголя стали його праці, що не вичерпуються самою тільки біографікою і виданням творів і листів. Метою даної статті є спроба визначити і окреслити особливості ейдологічної присутності М. Гоголя у художньому просторі П. Куліша.

Під *ейдологічною присутністю* (більш широке поняття, ніж власне образ, розширює межі символічного і знакового порядку) [1] насамперед розуміємо такий вид ускладненої багаторівневої рецепції постаті Гоголя у художньому вимірі П. Куліша, який витворює особливий дискурс на рівні авторської самоідентичності і утримує кілька векторів (чи напрямів)

розвитку: від запозичення псевдоніма до “реальної” присутності образу Гоголя у художніх і художньо-публіцистичних творах П. Куліша.

Самотворення ідентичності усвідомлюється письменником як своєрідна естетична практика – винахід нової (поетичної) мови, нового словника і фігур самопрезентації, зрештою, нового типу оповіді [2]. Ейдологічна присутність одного автора культурних текстів на рівні художнього матеріалу в іншого автора є найбільш відкритою для зовнішніх діалогів та інтерпретацій формою рецепції.

Виходячи з того, що існує два види рецепції – описова і продуктивна [3], на прикладі П. Куліша можемо спостерігати складний синтез обох видів:

перший рівень смислової презентації ейдосу М. Гоголя – робота над біографією і виданням творів, завдяки чому досягається статус біографа і, як наслідок, місце в літературознавстві в означеній іпостасі; другий рівень – продуктивний – це постійний, тривалий, ускладнений особистими творчими проектами і візіями, діалог вже не з власне постаттю Гоголя, а, скоріше, з “ейдологічним відбитком” його у художній свідомості Куліша, що витворює особливий вид нарративної манери письменника. На рівні пошуку нарративної стратегії у Куліша і Гоголя особливо продуктивним є прийом автореференційності, який виявився у кількох планах.

Продуктивна рецепція ейдосу Гоголя у Куліша супроводжується своєрідним “виробництвом”, чи “продукуванням” смислів [4]. Це близько до вказаного В. Топоровим розуміння рецепції як “постредагування”, тобто “пізньої корекції з боку сприймаючого й інтерпретуючого часовий ряд свідомості” [5].

Звернувшись до аналізу творчого (художнього і публіцистичного) доробку П. Куліша, можна говорити про присутність образу Гоголя на автобіографічному рівні, що є невід’ємним складником його творчого буття. “В певному сенсі “бути”, “ставати” собою для письменника та його персонажів означає постійно здобувати свою, граючи чужою, мову, “прописувати” себе нею в реальності культури як великого тексту. Прийняття чужої мови і образів для потреб самоозначення й самоопису було б пасткою і низкою “повторних поетик”, якби не потужна здатність креативного переосмислення в межах вже свого художнього простору” [6].

Внаслідок проведеного аналізу можна простежити, що ейдос Гоголя присутній у Куліша на наступних семантичних рівнях:

– рівень смислової орієнтації – такої установки автора на адресата, без якої не може бути глибокого розуміння повідомлення, вона формує особливі семантичні обертони художнього слова. Тут присутній і момент запозичення псевдоніма “Пасічник Рудий Панько” – у Гоголя, і “Панько-хуторянин”, “Панько-Небреха” – у Куліша;

– рівень прямої апеляції з безпосереднім називанням імені. Апеляцію наразі розуміємо, за В. Шмідом, як імпліцитно виражений заклик зайняти якусь відповідну по відношенню до автора позицію; апеляція вже сама по собі є формою означення певного інтертексту [7].

Особлива роль, як засвідчили текстуальні спостереження, відведена П. Кулішем постаті М. Гоголя у автобіографічних творах, до написання яких він звертається у різні періоди творчості, що дозволяє означити зміни

рецептивної позиції ейдосу Гоголя. Зокрема це твори: “Жизнь Куліша” (1868), “Куліш у пеклі (Небрешина поема Панькова)” (1890).

У автобіографії “*Жизнь Куліша*” образ Гоголя згадується у контексті Кулішевих студій його біографії і роботи над листами та творами: “Готовив Куліш у Баївщині книгу свою у двох томах “Записки о жизни Гоголя” [8, т. I, с. 257], “Року 1857 прохала Куліша Гоголева мати, щоб видав “Сочинения и письма” її славного сина. Принявсь Куліш за діло і зробив його у три місяці” [9, т. I, с. 259].

Поема “*Куліш у пеклі (Небрешина поема Панькова)*” з “*Дописками*” написана в пізній період творчості, має значний художньо-пізнавальний, історіософський зміст, містить багато цінних фактів і деталей автобіографічного характеру. Ця робота презентує і своєрідний авторський експеримент на рівні текстової організації. Куліш, який на той час особливого значення надавав позатекстовим коментарям як додатковому підкріпленню авторського задуму, звертається до створення супровідного до поеми тексту, поданого у дужках після назви – “Дописки”. Це своєрідний коментар-тлумач, “паралельний текст” виказаних у поемі думок. “Дописки” поділяються на дві частини, що мають назви: “Переднє словце до дописок” і частини під назвою “А се вже самі дописки”.

Таке введення дворівневого авторського коментаря як твору, що потребує паралельного читання з основною змістовною частиною, вимагає аналізу жанрової специфіки коментаря як різновиду авторського слова.

Основна функція авторського коментаря полягає у чіткому і спрямованому регулюванні сприйняття читача [10]. Автор допомагає читачу оцінити зображуване, повідомляє чи нагадує історичні, історико-культурні дані або уточнює ситуативне тло описуваних подій. Найважливіша ознака авторського коментаря у всіх його видах є не переривання розповіді, а залежність від інформації, яка коментується. За Ю. Лотманом, коментар допомагає розуміти текст, але не заміняє його [11]. Отже, коментар є комунікативною одиницею, яка поновлює комунікативну ситуацію безпосереднього спілкування автора з читачем.

Особливо важливим тут є специфіка коментаря, оскільки саме в ньому присутній автобіографічний сюжет, пов’язаний з постаттю Гоголя. У цьому ускладненому коментарі Куліш коментує наступну строфу з поеми:

Байдужен нам і Каменецький, Природний єзуїт-земляк, Підлиза-прасол
королевецький, Душею ласий потурнак [12, т. II, с. 460].

Читачеві, необізнаному з обставинами стосунків Куліша зі згаданим Каменецьким, не спало б на думку шукати зв’язку з постаттю Гоголя. Але коментар у “Дописках” подає таку інформацію: “Каменецький сей підлестивсь до Куліша ще в Києві. Осівшись у Петербурзі, Куліш виписав його туди та й зробив його своїм фактотумом: бо він так держав себе хитро й мудро невеличким коштом серед столишнього письменства, що Тургенєв казав про його: “Это диккенсовская личность”. Одлучившись безпечно Куліш застрягнув і звірившись у всьому “цій диккенсовській личності”, чує від неї, вернувшись, що “якось вельми поменшало примірників “Сочинений и писем” Гоголя”. – Як поменшало? – Да так, не знаю, де вони й подівались. – А покажи-но приходну книгу. – Я в книгу не записував. Ви ж ізвіряєтесь мені у

всьому, дак пощо його записувати?” Вбачаючи тоді, що смиренномудрий земляк убрав його в шори, Куліш перелічує примірники Гоголя... Не достає примірників аж на чотири тисячі рублів! А ці гроші він мусив послати Гоголевій матері. Що тут у такій скруті чинити? Не довго думавши, продає Куліш усі інші свої видання за 4 000 рублів, а їх було на дванадцять тисяч, коли б нормально продавати, да й посилає гроші в Полтаву” [13, т. II, с. 650].

Ми звернулись до розлогої цитати, оскільки вона яскраво презентує як загальну стилістику “Дописок”, так і особливий “задум” Кулішевого коментаря, який може містити наступні значення: присутність ейдосу Гоголя тут “працює” на Куліша: він подає себе як видавця, який ціною власних збитків виконує обов’язок перед родиною Гоголя; презентація реального епізоду стосунків з Каменецьким витворює широкий інтертекст автобіографічного значення.

Тут виникає головне питання – чи можливо при дослідженні особливостей літературної діяльності виходити з фактів особистого життя або творчої біографії письменника, тобто з елементів фактичних життєвих доль, літературно транспонованих?

Автобіографія задана основною вимогою жанру як текст, орієнтований на позатекстову дійсність. Основною категорією жанру є його достовірність. Тож автобіографію можна розглядати як своєрідну літературну форму, тематично визначену моментом самоусвідомлення. Тоді виходить, що жанр автобіографії повинен отримати своє підтвердження на прагматичному рівні, а інакше – “<...> в автобіографії дихотомія “вигадане-реальне” є неприйнятною, але вона – неунікненна, оскільки автор сам осмислює своє життя” [14].

Автобіографія (за Ф. Леженом) “є повістувальним текстом з ретроспективною установкою, завдяки чому реальна особистість розповідає про власне буття і при тому наголос робить на своєму житті, особливо історії становлення себе як особистості” [15]. Для автобіографії потрібна тотожність між автором, наратором і головним персонажем (протагоністом). Вона або є цілковита, або її немає.

Письменник, створюючи автобіографію, не лише оперує в межах багатства внутрішнього життя багатьма можливостями, він їх вибирає і моделює в ціле. Тож метод, яким автор користується в процесі вибудови власної психічної структури є методом, як зауважує Л. Гінзбург [16], аналогічним художньому. Літературу, таким чином, не можна інтерпретувати, беручи до уваги життєвий субстрат, матеріал, закорінений в емпіричному житті, житті автора твору чи житті прототипів персонажів, які з’являються у творі.

Автобіографічні твори П. Куліша подають своєрідну версію власної біографії письменника з літературною метою і, як зворотне явище, – “біографію-легенду, що свідчить про те, що письменник робить своє життя літературою, оформлюючи, таким чином, власну долю” [17]. Кулішевий автобіографічний підхід уформовує своєрідний “імперативний біографізм” тексту.

Знаковим і символічним у Кулішевій рецепції ейдосу М. Гоголя є вірш “Перед Гоголевим честенем”.

Перед Гоголевим честенем

*И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит
А.С. Пушкин*

Пророк пророкові приносить оправданне,
Мудрець премудрого вітає по заслугі:
Так і поезії божественне диханне
Вшановує поет, і муза другій музі
Заявлює вінком високе почитанне.
Земляче Гоголю!
Що ж над тобою склалось?
Хто чесно привітав твій честень мармуровий
Там, де твоя тиха колиска колихалась,
де відбував єси твій іскус науковий і світозарная зоря твоя займалась?
Кругом твого стовпа зібрались мертві душі,
Ті, що не встиг єси пером живописати:
Пани, попи, жиди, педанти довговуші,
Та й заходилися гуртом тебе вітати,
Мов председателя казенної палати.
Тарасе-брате! Де твоя тридцятострунна?
Нехай би земляка достойно привітала,
Нехай би голосно вона зарокотала,
Мов хвиля на морі кипить широкошумна,
Щоб осоромилась дрібнота слабоумна.

Твір було написано 1893 року, за чотири роки до смерті Куліша. Уперше надруковано у збірці “Дзвін”, до якої увійшло ще 99 віршів і поем, створених головним чином у 80-х – на початку 90-х років XIX століття [18, т. I, с. 280]. Первісна назва – “Перед Гоголевим бюстом у Ніжені” (пізніше “бюстом” замінено на “честенем”, “у Ніжені” – вилучено). Як епіграф взято рядки з вірша О. Пушкіна “Я памятник воздвиг себе нерукотворный”.

Вірш цікавий з точки зору знаковості рецептивної позиції пізнього Куліша за такими позиціями:

1. Оскільки вірш належить до пізнього періоду творчості, можемо говорити про зрілість і виваженість заявлених думок і оцінок;

2. В поезії витворено складний ейдологічний інтертекстуальний смисловий трикутник: досить прозора і промовиста “тріада пророків”: “Пророк (Куліш) пророкові (Гоголю) приносить оправданне / Мудрець премудрого вітає по заслугі” + третій “пророк” – Тарасе-брате!

3. На рівні семантики епіграфа – слова Пушкіна. Мабуть, тут наявні кілька смислів: а) представлений епіграф може бути проголошенням “собі пам’ятника” – постаті Гоголя для Куліша, що увічнив його; б) “и славен буду я” – особове “пушкінське” “Я” Куліш приміряє на себе, тоді як “пиит” – має мислитись Гоголь? Таким чином, звідси впливає: “я буду “славен”, доки буде слава поетова” (беремо на себе сміливість потрактувати задум Куліша у такому ракурсі, усвідомлюючи всю умовність можливих висновків);

4. У вірші зведено три постаті поетів (Пушкін, Гоголь, Шевченко), причому почергова з’ява їх у тексті співвідносна з хронологією реальності, а сам Куліш, таким чином, назвавшись відкрито пророком, є на час написання

вірша, по-перше, єдиним “живим пророком”, по-друге, вартує саме його заклик до всіх трьох, означених як “земляче”, “брате” і “поет”.

5. Окреслено опозицію “свого” і “чужого”: “привітання” Гоголя “чужими” (*Кругом твого стовпа зібрались мертві душі / Ті, що не встиг еси пером живописати*) протиставляється його маркуванню як земляка Шевченка (*Тарасе-брате! Де твоя тридцятострунна? / Нехай би земляка достойно привітала*).

Цей вірш є єдиним у творчому доробку П. Куліша прямим публічним оприсутненням-зверненням (принаймні, відстеженим нами) до ейдосу Гоголя, в якому автор себе ставить у один ряд із згаданими вище постатями. Загалом вірш є показовим для рецептивної позиції пізнього Куліша і є презентацією сукупності смислів-символів. Означені рівні ейдологічної присутності М. Гоголя у художньо-автобіографічному вимірі П. Куліша витворюють своєрідний смисловий дискурс. М. Бахтін у своїй металігвістичній типології художнього слова відносить подібну ейдологічну знаковість одного письменника в творчості іншого до “активного типу двоголосого слова, або слова з установкою на “чуже слово”, <...> тобто таке, в якому одночасно відчутні дві смислові позиції. На відміну від пасивного типу “двоголосого слова”, де чуже слово лишається об’єктом у руках оперуючого ним наратора, в активному типі воно впливає на мову наратора, “примушує його відповідним чином змінюватись під його впливом” [19].

Ще одним *продуктивним видом рецепції* Куліша ейдосу Гоголя є пошук наративної стратегії. Поняття авторської наративної структури включає в себе три рівні: естетичний, знаковий і мовленнєвий. Авторська наративна структура визначається належністю письменника до певного літературного напрямку чи течії, а також біографічними даними, пов’язаними з конкретними соціально-історичними обставинами, в яких здійснюється літературна діяльність автора. Естетичні принципи письменника втілюються у творі через наратора-оповідача. Наративну стратегію ми розглядаємо як сукупність оповідних операцій, яких дотримуються автори, або засобів, що використовуються для досягнення певної мети у репрезентації задуманих смислів [20].

Українська література другої половини XIX століття відзначається особливим типом нарації у межах розгорнутого романтичного українофільства і позитивістського народництва, що є основою формування національної нарації як такої. Йдеться тут насамперед про таку оповідь, яка у своїх концептуальних вимірах відображає ідеологію складання, формування і утвердження нації. “Такий тип нарації зумовлюється скерованістю на національну ідентичність, тобто розгортає соціокультурну реальність під кутом зору уявної спільноти, що мислиться як нація” [21].

Творчість Гоголя і Куліша розглядаємо умовно поділивши її на періоди і головної уваги приділяючи категорії автора, як постаті, що продукує нарацію.

Обом письменникам притаманна близькість творчого розвитку на рівні етапів, причому визначальним, з огляду на хронологічну розмежованість, є принцип модифікованого наслідування Кулішем творчої поведінки Гоголя, таким чином – шлях Гоголя може розглядатись Кулішем як власний

попередній досвід. Прикметним є те, що Куліш практично йде слідами Гоголя, на кожен його “творчий крок” – “творча відповідь” Куліша.

У творчому розвитку обох письменників можна виділити такі етапи: *Етнографічний етап*: і Гоголь, і Куліш починають свій “діалог з читацькою аудиторією”, входження до літератури з народних оповідань (Гоголь – “Вечера на хуторі близ Диканьки”, Куліш – “Украинские рассказы”). Перші літературні спроби обох – російськомовні. У Куліша тут загалом на першому місці – момент наслідування Гоголя як на рівні тематики, так і на рівні стилістичному. Але якщо у Гоголя – наратором–оповідачем є Пасічник Рудий Панько, то у Куліша – пряме реальне авторство (хоча в автобіографічних творах цього часу він називає себе “Панько-хуторний”), автор титульний відповідає реальній постаті.

Етнографічно-історичний етап – тут вже виявляється інтерес до історії і як до художнього матеріалу, і як до форми “свого” слова – тобто відбувається пошук тих векторів розвитку оповіді, які б могли забезпечити автору більш авторитетний змістовно-тематичний рівень, а отже – і якісно новий статус самого автора. У Гоголя історичні роботи скоріше можна розглядати як початки предметного історичного українського дискурсу, де ще, власне, і не постулюється топос “України” (зокрема тут показовою є збірка “Арабески” 1835, якій притаманна фрагментарність і початкова стадія розвитку історичної нарації (“О малороссийских песнях”, “Взгляд на составление Малороссии”, “О преподавании всеобщей истории”). У Куліша – історичні роботи “История Воссоединения Руси”, історико-етнографічні “Записки о Южной Руси” – заявка на свій історичний сюжет-дискурс, особливої ролі вже надано постаті титульного автора, який висуває своє бачення історичного розвитку, а отже – бере на себе роль “тлумача” попередніх відбулих подій.

Історично-художній етап – у Гоголя це “Тарас Бульба”, як “відповідник” у Куліша – “Чорна Рада”, з полемічною відкритою передмовою-зверненням, в якій розгортається відкрита дискусія з попередниками у висвітленні історичних подій в Україні і безпосередньо із самим Гоголем.

“Філософський” – найбільш неоднозначний і складний етап для обох письменників (головними є пророчі інтенції, вихід на нові нарративні позиції, пошук слова з новими семантичним реєстрами. У Гоголя це найбільшою мірою виявлено у “Вибраних місцях із листування з друзями”, у Куліша це “Хуторская философия и удаленная от света поэзия”).

Поділ творчості Гоголя і Куліша на умовні вказані етапи дозволяє говорити про присутність своєрідного *принципу автореференційності*. У вузькому значенні слова автореференційність – це такий літературно-художній прийом метатекстуальності, в якому автор і його поетика стають постійним предметом власного тексту. Автореференційність є своєрідною формою автометатекстуальності, тобто усвідомлення власного тексту, або “самоусвідомлення” тексту [22]. У Куліша принцип автореференційності яскраво виражений, він постійно звертається до своїх попередніх ідей і не відмовляється від висловленого раніше, а мотивує своєрідність розуміння того чи іншого явища. Автореференційність виділяється поетична (діалог автора зі своїми творами) і біографічна (коли в центрі уваги – текст життя

автора). У Гоголя – синтез персональної і художньої автореференційності, у Куліша – поєднання персональної, есеїстично-наукової, художньої автореференційності. Постійне звернення до власних і чужих ідей формує специфічний вид наративного пошуку, що виявляється на визначених вище рівнях.

Окреслення особливостей пошуку наративної стратегії М. Гоголя і П. Куліша з акцентуванням на категоріях автореференційності та точки зору як знаку формування національної нарації є виявом продуктивної рецепції ейдосу Гоголя. З огляду на ідеологічну і хронологічну різницю епох, індивідуальних особливостей та належності мисленників до різних етапів розвитку художньої свідомості, тип наративної стратегії кожного має свої яскраво виражені вектори розгортання. У Гоголя це перевага індивідуальних, особистісних інтенцій з домінантою дотримання пророчого пафосу і претендування на слово з відповідними семантичним спрямуванням, учительне слово, з перевагою монологічно-пророчого виду наративної манери, тоді як у Куліша це якісно інший тип нарації, зумовлений скерованістю на національну ідентичність.

Література

1. Корман Б. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Корман Б. Избранные труды по теории и истории литературы. – Ижевск, 1992.
2. Мамардашвили М. Литературная критика как акт чтения // Мамардашвили М. Как я понимаю философию. – М.: Прогресс, 1992.
3. Червінська О. Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади: Навчальний посібник. – Чернівці: Видавництво “Рута” ЧДУ, 2001.
4. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1991.
5. Топоров В.Н. Бедная Лиза Карамзина. Опыт прочтения. – М.: РГГУ, 1995. – С. 25.
6. Корольова А.В. Типология наративных кодов интимизации в художественном тексте. – К.: Вид центр КНЛУ, 2002. – С. 182.
7. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – С. 39.
8. Куліш П. Твори: В 2 т. – 2-е вид. – К.: Наук. думка, 1998. – Т. 1.: Прозові твори. Переспіви та переклади / Вступ. стаття / Упоряд. і приміт. Є.К. Нахліка. – 752 с.; Т. 2.: Поеми. Драматичні твори / Упоряд. і приміт. В.М. Івашкова. – 768 с.
9. Там же.
10. Шмид В. Цит. праця.
11. Лотман Ю. Структура художественного текста. – М., 1970.
12. Куліш П. Твори: В 2 т.
13. Там же.
14. Медарич М. Автобіографія / Автобіографізм // Автоінтерпретація: Сб. статей. – СПб.: Изд-во С.-Петербургу. ун-та, 1998. – С. 114.
15. Лежен Ф. Автобіографія як факт. – Париж, 1975. – С. 59.
16. Гінзбург Л.О психологической прозе. – Л., 1977. – С. 14.
17. Томашевский Б. Литература и биография // Книга и революция. 1923. – С. 46.
18. Куліш П. Твори: В 2 т.
19. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Статьи разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 145.

20. Гундорова Т. Проявления слова: Дискурс раннего украинского модернизму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997.

21. Там же. – С. 233.

22. Дубравка Ораич Толич. Автореференциальность как форма метатекстуальности // Автоинтерпретация: Сб. статей. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1998.

А.В. Чоботько

В. Розанов о личности Н. Гоголя

В начале прошлого столетия в русской культуре заметно оживился интерес к литературе, публицистике, критической мысли XIX века. Имя Гоголя заняло одно из центральных мест в литературной полемике того времени. Представители различных школ и направлений русской эстетико-культурологической мысли были втянуты в развернувшуюся “битву за Гоголя”. Но, несмотря на широкое интерпретационное разнообразие художественного наследия Гоголя, трактовка его личности и творчества Розановым заняла явно особое место в этом ряду. Она была оппозиционной не только по отношению к культурной традиции XIX века, но и ко взглядам, утвердившимся в 1890–1910-е годы.

Явление Гоголя, его земная миссия все время варьировались в оценочных суждениях Розанова. Но наиболее распространенными в его высказываниях о личности писателя были характеристики его либо как колдуна, мага, обладавшего невиданной, гипнотически-притягательной силой, либо как дьявола, демона, материально персонифицировавшегося в Гоголе и поэтому чувственно осязаемого представителя злых потусторонних сил. Именно с таких мифо-сказочных позиций Розанов неоднократно высказывался о природе гоголевской гениальности, все время характеризуя содержательную сторону его творчества как предельно вредоносную, сыгравшую в российской истории сугубо отрицательную роль [1].

Претензии подобного рода к Гоголю были впервые сформулированы Розановым уже в начале 1890-х годов, когда в статье “Пушкин и Гоголь” он обвинил автора “Мертвых душ” в целенаправленном и спланированном “растлении” русского общества: “Его воображение... растлило наши души и разорвало жизнь, исполнив то и другое глубочайшего страдания” [2]. Пагубность для людей земного существования Гоголя усиливается еще и потому, что тот, по розановской теории, совершал свои загадочные для других поступки осознанно и продуманно, поскольку имел совершенно четкое представление о губительности своей гениальности для общества. Розанов считал, что “злые” гении были способны посредством своих произведений проникать, воздействовать на максимально широкий круг людей, на различные общественные слои, “растворяясь” в них своим “психологическим составом”, и, тем самым, задавая исходную доминанту их дальнейшего поведения и способа жизни, определяя, таким образом, их личностный поведенческий комплекс. Одним из последствий губительности

такого воздействия на широкий круг людей талантливых личностей была “потеря (людьми – А.Ч.) чувства действительности, начало... отвращения к ней” [3]. Эта мысль подтверждается Розановым ссылкой на пагубность содержательно-тематической стороны гоголевских произведений и неоднократными указаниями на предельную уникальность, неповторимость созданных им образов, что вело, в свою очередь, к максимально продуктивному запоминанию читателями написанного. Такому эффективному запоминанию также способствовал и язык произведений Гоголя. Для Розанова он был “восковым”, состоящим из “мертвой ткани”, “которая какою введена была в душу читателя, таковую в ней и останется навсегда” [4].

Наиболее критическим в своих оценках гоголевского творчества Розанов был в середине 1910-х годов. В это время Розанов начнет утверждать, что “...все русские прошли через Гоголя, – это надо помнить. Это самое главное в деле. Не кто-нибудь, не некоторые, но все мы, всякий из нас – Вася, Митя, Катя... Толпа. Народ. Великое “ВСЕ”” [5]. Такому широкому тотальному распространению творчества Гоголя максимально благоприятно способствовало его изучение в различных образовательных учреждениях и, прежде всего, в школе. Изучение творчества Гоголя в школе для Розанова абсолютно недопустимый факт, поскольку школа ассоциируется у него с местом, где учащиеся получают первый неизгладимый заряд духовных впечатлений, которые во многом являются доминирующими в сознании долгое время, а то и всю жизнь. Творчество Гоголя поэтому является одним из составных элементов формирующегося детского мировоззрения, неся в себе только злобу и отрицательные эмоции. Такое положение вещей усугубляется еще и превратной учительской трактовкой гоголевских произведений, поскольку представления о родине, чести, долге и т.п. будут ассоциироваться у детей со взяточничеством, мздоимством, пошлостью, мерзостью и прочими подобными качествами. Это резюме было сделано Розановым после того, как он сам столкнулся с таким эффектом от изучения гоголевских произведений на собственных детях, за воспитание которых он нес прямую ответственность: “Лизочка и Коля: вам девять лет и вам в классе читают, “как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем”. Смешно. Везде смешно. Это вам кажется, что у вас “папа и мама”. Это не главное и случай: они чиновники с “чин чина почитай”, и взяточники...

Учитель тоже ничего не понимает, когда он в классе истолковывает Гоголя... Боже, – в классе, куда пришли “научиться добру” и “увидеть светлое...” [6].

Постоянное отрицание Розановым общественной пользы от произведений Гоголя еще более усугубляло негативные характеристики его творчества. Все время акцентируя читательское внимание на его общественной вредности, Розанов в некоторых случаях прибегает к конкретизации и уточнению, детализирует свое понимание: “Ничего праведного, любящего, трогательного, глубокого не пошло от Гоголя. От него именно пошла одна мерзость. Вот это – пошло. И залило собою Русь” [7]. Одним из наиболее страшных и, следовательно, наиболее губительных составляющих элементов гоголевской вредности было для Розанова

полное искажение, субъективное истолкование им российской истории, негативное воздействие на возможности ее беспристрастного изучения: “Гоголь страшным могуществом отрицательного изображения отбил память прошлого, сделал почти невозможным вкус к прошлому... Он сделал почти позорным этот вкус к былому, к изжитому; и кроме, кажется, Герцена, да декабристов, стало неприличным чем-нибудь интересоваться в прошлом, или говорить о чем-нибудь без усмешки, без иронии, без высокомерия... “ [8]. Гоголевское творчество стало непреодолимой преградой на пути духовно-идейного развития русского общества, поскольку, в силу особенного своего положения в литературном процессе и общественном сознании, оно выступило также в качестве некоего мерилла ценностей для значительного числа людей: Гоголь “...ничего не имел по части идей.., под давлением /же/ его авторитета общество страшно идейно понизилось, измельчало, в то же время вечно возясь с книгами и занимаясь с книжными темами, чтобы не походить на Чичикова” [9].

Довольно близко к пониманию Розановым истоков гоголевского смеха стоит также его утверждение о дьявольской, демонической природе происхождения самого автора “Миргорода”, разделившего своей жизнедеятельностью, своим приходом в мир людей русскую историю на две качественно разные половины. Само появление Гоголя в земном мире напрямую увязывается Розановым с предельной активностью inferнальных сил, избравших именно его и его талант в качестве орудия своего вмешательства в поступательно-планомерное течение земной жизни. Разумеется, что в таком же ракурсе Розанов передает и сам момент появления Гоголя в русском обществе: “Тихая, покойная, глубокая ночь. Прозрачен воздух, небо блещет... Дьявол вдруг помешал палочкой дно: и со дна пошли токи мути, болотных пузырьков... Это пришел Гоголь. За Гоголем все” [10].

В другом месте смех Гоголя напрямую отождествляется Розановым с демоническим, дьявольским: “...пришел Гоголь и стал хихикать. Пришел дьявол. Без добродетели. Но нельзя отрицать, что в его смехе была основательность” [11]. А наиболее эффективным орудием воздействия на читательское сознание была пьеса “Ревизор”, поскольку эффект от ее прочтения значительно усиливался после ее визуального, сценического восприятия: “Демон смеялся. Бездушный демон... Публика повалила: – Ха-ха-ха... Го-го-го... – Хи! хи! – пискнул Гоголь” [12]. “Мертвые души” при подобной расстановке акцентов получают характеристику “похоронного марша”, “великого “Miserere” Россини” [13]. Это произведение Гоголя, в котором губительный смех писателя проявляется с наибольшей силой и полнотой: “Дьявол улыбался. – Ну, пойте же, пойте свои старые песни... Раскрылись рты: не поется. Голоса нет. Вырвался стон и волчий вой... Дьявол смеялся” [14].

К характеристике Гоголя как “дьявола”, “демона” Розанов обращается также в моменты наивысшего эмоционально-экспрессивного накала, во время признания собственного бессилия, невозможности ничего противопоставить против всеохватывающе-всеобъемлющего его влияния: “ – Фу, дьявол! Фу, какой ты дьявол!! Проклятая колдунья с черным пятном в душе, вся мертвая и вся ледяная, вся стеклянная и вся прозрачная... в

которой вообще нет ничего! Ничего!!! Нигилизм! – Сгинь, нечистый! Старческим лицом он смеется из гроба: – Да и меня нет, не было! Я только показался.., – Оборотень проклятый! Сгинь же ты, сгинь! сгинь!” [15]. Невозможность, с точки зрения Розанова четкой, и однозначной трактовки религиозных воззрений Гоголя также давала ему возможность характеризовать личность писателя как такую, что имела прямую связь с потусторонним миром и обладала сверхъестественными чертами. Именно еще и поэтому Гоголь для него “...демон, хватающийся боязливо за крест” [16], а смех его “был преступен в нем как в христианине” [17].

Наличие у Гоголя гипнотических возможностей стало видимым Розанову благодаря уникальности и неповторимости формы художественных произведений автора “Мертвых душ”. Но даже в этом случае форма художественных произведений сама по себе, без наличия у их автора целого набора черт сверхъестественного характера не могла оказать такого сильного, губительного воздействия на историю страны: “Перестаешь верить действительности, читая Гоголя. Свет искусства, льющийся из него, заливают все. Теряешь осязание, зрение и веришь только ему” [18]. Но Гоголь в конструируемой Розановым схеме представляется не одиноким посланцем сил зла, а прямым продолжателем дела колдунов, магов, чародеев, “вещунов”, вершинным звеном в непрекращающейся цепи необъяснимых с логико-рационалистических позиций явлений, имеющих свое начало в древнерабовладельческих обществах: “...он (Гоголь) писал вдохновенно и малороссийски-народно, но без ведома своего, дивным гением или атавизмом своим перенесся в центральные таинства Египта, Ассирии и Ирана, и даже... просто разгадал эти таинства!..” [19]. Для Розанова черная магия всех времен и народов нашла свое вершинное воплощение как раз именно в фигуре Гоголя, поскольку в нем максимально эффективно соединились возможности колдунов и чародеев различных эпох. Именно поэтому Гоголь получает в розановской интерпретации характеристику “универза”, то есть личности, сумевшей сконцентрировать в себе весь возможный для одного лица земного мира античеловеческий негатив: “...Гоголь – универз. Он сам и не знал (а может и знал?) о себе, что он – универз, что около него ничего другого не растет, что около него все умирает, чахнет, как около Мертвого озера в Ханаане” [20].

Неоднократно в подобной розановской схеме характеристики Гоголя как волшебника, но такого волшебника, который способен был применять свою силу только в мире иллюзорном, им же самим созданном, не имеющим никакого отношения к реалиям своего времени, к действительности: “Гоголь был волшебником микрокосма.., мира, какого-то пришибленного, раздавленного, плоского, и даже только линейного, совершенно невозможного и фантастического, ужасного и никогда не бывшего!” [21]. Но все же наиболее частотными в подобных розановских схемах являются сравнения Гоголя с колдуном, такие его характеристики, которые находятся в тесном соседстве с народными представлениями о колдовстве.

Розанов неоднократно прибегает к сравнению Гоголя, о чем уже говорилось выше, с образом старика-колдуна из повести “Страшная месть”,

в котором, по его мнению, нашли отражение естественные для автора в жизни поступки, поведение и образ мыслей. К подобным сравнениям Розанов прибегал постоянно, но только в статье “Магическая страница у Гоголя” он охарактеризовал образ старика-колдуна как автобиографический, мотивировав это тем, что более никак нельзя было так реалистически воссоздать этапы и атрибуты колдовства, не имея практических навыков и опыта в этом деле: “Разительную сторону рассказа составляет разительная его верность, подлинность” [22]; “(Язык колдуна) – язык Гоголя, его частный, личный язык...” [23]. Следует отметить, что в “Магической странице у Гоголя” подобное мнение нашло наиболее полное свое выражение, аккумулировав в себе более ранние розановские умозаключения по этому вопросу: “...нельзя отделаться от впечатления, что Гоголь уж слишком по-родственному, а не по-авторски только знал бабушку Катерины...” [24]; “...как Гоголя... в его литературных превращениях, во всей судьбе, странствиях, не сблизить с этим казаком, который на глазах публики из весельчака превращается в старого горбуна и который сокровенно есть колдун...” [25].

Очень точно охарактеризовал колдовское воздействие личности Гоголя на русского читателя В.Ш. Кривонос: “Не художник, а маг, не искусство, а магическая игра, разрушающая границу между действительностью и миром, существующим только в гоголевском воображении” [26]. Как видим, розановское представление о земной миссии Гоголя развивалось в сказочном русле. Такая позиция Розанова определялась устоявшимся представлением о громадной силе негативного влияния гоголевского творчества, отразившегося на развитии страны. Поскольку невозможность такого влияния на общественные процессы со стороны человека, не обладавшего сверхъестественными способностями, ставилась Розановым под сомнение, виделась ему нереальной, то он и не представлял себе других способов объяснения этого феномена, кроме рассмотренного нами выше.

Для Розанова Гоголь был внутренне не изменявшейся, статичной личностью, абсолютно никем из биографов и современников непознанной и неразгаданной. Биографические описания гоголевской жизни для Розанова были всего лишь фиксацией внешней, поведенческой стороны личности писателя, простой констатацией и перечислением фактов из жизни художника: “Биографы гадают и, по всему вероятно никогда не разгадают Гоголя. А есть что разгадывать” [27]. Гоголь для него – предельно замкнутая, затаенная личность, постоянно скрывавшая глубинные, настоящие причины своего поведения и поступков. Он отрицает какую бы то ни было личностную эволюцию писателя, какое бы то ни было его развитие. Развитие Гоголя как личности сводится им к простому, механическому, не имеющему никакого отношения к развитию умственному, нравственному: “Гоголь никогда не менялся, не перестраивался. Он был всегда таким, каким родился, – и только рос. Рос в странное уединение свое, в безумие свое, в тоску свою – увы, слишком явную!” [28]; “Поразительно, что Гоголь и сам не развивался; в нем не перестраивалась душа, не менялись убеждения” [29].

Фигура Гоголя мыслится Розанову обладающей магически-притягательной энергией, огромным силовым полем, поскольку загадочность и его произведений, и большинства его поступков, не поддающихся строгому логико-рационалистическому объяснению, так и не получила других убедительных вариантов своей интерпретации: "...он весь остается... темен для нас, совершенно непроницаем. Никто и ничего о нем не знает, не понимает... Факты – все видны; суть фактов – темна для всех. Именно нет ключа к разгадке Гоголя" [30]. Более того, Розановым воинственно воспринимаются всякие попытки логического объяснения гоголевских поступков, все время трактуемых им как "метафизически безумные", истоки которых, находятся в совершенно иных сферах, не там, где проходит жизнь подавляющего большинства людей: "И все же... Гоголь остается темен и темен. ...чем понятнее и "разумнее", тем дальше от действительности, которая заключается именно в неразумности, тьме, в смутном" [31]. Поэтому Розанов склонен призывать к выработке совершенно иных канонов при подходе к объяснению и мотивации гоголевских поступков. Эти каноны находятся в "бессодержательных" для большинства людей сферах, сферах, "...где миры здешний и "тамошний" странно перепутываются, взаимодействуют, человеку открываются "небеса"..." [32]. Такое состояние гоголевской души получает в розановской интерпретации объяснение "метафизического безумия", у Гоголя уже изначально врожденного, все время разраставшегося, переполнявшего писателя и послужившего главной причиной его смерти. Гоголь все время был на грани разумного и безумного, "...ему вообще знакома была стихия безумия..." [33]. Такая раздвоенность была характерна и для личности писателя.

Гоголь для Розанова многолик: с одной стороны, он праведник, "Гоголь "Переписки с друзьями".., друг Толстых" [34], с другой – он колдун, предельно выразительно отразивший свои личностные чувства и черты в образе колдуна из "Страшной мести", Гоголь писем к старцам Оптиной пустыни, непрерывно просивший их молиться о спасении его души. "Метафизически" постигнутому иные миры Гоголю этот земной мир казался скучным, серым, невзрачным, лишенным поэзии. Именно так Розановым объясняется склонность Гоголя к перемене мест, к непрерывным путешествиям: "Гоголю везде было скучно. Всегда было скучно. От скуки он уехал в Рим, потом в Иерусалим; да и в России он не мог долго оставаться на одном месте, и все странствовал и странствовал..." [35]. Гармонический, хотя и иллюзорный, гоголевский мир вступал в жесткие противоречия с миром обыденности и реалий. Поэтому одна из тайн его "безумия" была "в совершенной неодолимости всего, что он говорил в унижительном направлении, мнущем, раздавливающем, дробящем..." [36]. Этим он как бы противопоставлял реальности известные только ему одному иные миры. Внешний, неведомый и онтологически не осязаемый другими мир получил отражение в произведениях Гоголя еще и потому, что он носил его "в субъекте своем", который был проекцией реального мира, интуитивно Гоголем ощущаемым, богоданной ему возможностью видения невидимого другими. Именно так и объясняется Розановым творческий метод Гоголя и такой подход к отражению действительности с его стороны: желание

писателя противопоставить земной, человеческий мир миру гармоническому, идеально устроенному. Таким представляется один из возможных вариантов ответа на вопрос о том, “почему острая грань гоголевского гения повернулась к миру так, а не иначе” [37], почему по содержанию его писательское мастерство было “пустым и бессмысленным” [38].

Из подобного розановского подхода к объяснению секретов личности Гоголя и его творчества вытекает и ответ на многие другие вопросы. Гоголь строил свое поведение и отношения с другими людьми, учитывая свою уникальность, богоизбранность или избранность его другими, запредельными мирами. Розанов перечисляет множество личностных черт Гоголя, которые в его интерпретации получают отрицательные характеристики.

Гоголь – озлобленный на людей и мир человек, который “...ничего во всей природе // Благословить... не хотел” [39]. Он высокомерен и снисходителен в отношении с другими людьми, прежде всего с почитателями его таланта, людьми, не занимающими значительных мест в чиновничьей иерархии [40]. Напротив, если Гоголь вступал в отношения с людьми, занимавшими высокие государственно-административные должности, его поведение сразу же менялось на противоположное. Тогда высокомерие и снисходительность отходили на задний план, он становился угодливым, заискивающим, преследующим свои мелкие, корыстные цели: “...главная забота, откуда бы получить денежек, через Жуковского исходатайствовать от Двора; и где бы повиднее стать, – в профессору...” [41].

Склонность Гоголя к поучениям и наставлениям наиболее ярко проявилась в его отношении к родным (матери и сестрам). Его письма наполнены беспрерывными поучениями, рекомендациями, которые высказаны в тоне, не терпящем возражений: “Да: еще – кому бы прочесть рацею. Даже мамаше еще учеником уездного училища писал поучительные письма” [42]; “Как не пусты уже его юношеские письма, напр., к матери! Это – послушник в стихаре, вообще какой-то член церковной службы, коего речь постоянно сбивается на поученье” [43]. Еще одной из черт личности писателя, выделяемой Розановым, является высокомерие: “Сам же Гоголь был очень высокомерен... Как очень высокомерна всегда и гогочущая толпа...” [44].

Для Розанова Гоголь был искренним только в творчестве. И если кто-то хочет постичь какую-то из его тайн, то должен, в первую очередь, обращаться к произведениям Гоголя. Розанов отказывает Гоголю в научной состоятельности, полностью отрицает наличие у него преподавательских и научных способностей: “Очень хорош был, как профессор. Подвязывал щеку и говорил, что зубы болят, не зная, как читать и о чем читать” [45]; “Известно, что Гоголь был жалким профессором истории. Он и не знал ее...” [46]. Гоголь – предельно затаенная, замкнутая личность, страдающая, к тому же, разного рода нравственными заболеваниями. Он впечатлителен и слаб, поддающийся влиянию более сильных в этом отношении людей.

Одной из наиболее загадочных и интересных для Розанова проблем была загадка половой тайны Гоголя. В розановской интерпретации она получает весьма оригинальное решение. Заметно утрируя факты, в отдельных случаях даже сознательно искажая их (Розанов никогда не придер-

живался точности в отношении к любым фактам, если они не укладывались в конструируемые им концепции), он обвинил его в некрофилии, в пристрастии к мертвым. Нравственный идеал Гоголя у Розанова ассоциируется с образом Улиньки из второго тома “Мертвых душ”, которая была для него похожа на покойницу (“бледна, прозрачна, почти не говорит, и только плачет”) [47]. Розанов характеризует те описания в гоголевских произведениях, которые касаются мертвых (колдунья в гробу (“Вий”), мертвецы (“Страшная месть”), Ганна (“Майская ночь”)) как предельно выразительные, живописные, составляющие лучшие страницы гоголевских произведений. Живые и мертвые в них как бы меняются местами, своими функциями, поскольку живые персонажи типичны, схематичны, что для Розанова было значительным недостатком в литературе, а мертвые – “прекрасны и индивидуально интересны” [48].

В “Мимолетном” Розанов напрямую констатирует это свое убеждение: “(Гоголю) нравились лишь “упокойнички” и непременно барышни (мужчины – ни одного)...” [49]. Здесь, как и во втором коробе “Опавших листьев” (“Поразительно, что ведь ни одного мужского покойника он не описал, точно мужчины не умирают. Но они, конечно, умирают, а только Гоголь несколько ими не интересовался”) [50], Розанов полностью отвергает факты. Об этом говорит и Вик.Ерофеев [51].

Занимала Розанова также тайна смерти Гоголя. Он и в этом случае довольно снисходительно относится к свидетельствам биографов и современников Гоголя, говоривших о разгадке ее действительных причин. Смерть лишь помогла Розанову разглядеть настоящее лицо Гоголя, его истинный облик. Игра и притворство, сопровождавшие Гоголя всю его жизнь, ушли в сторону, “...в гробу... он показался “как есть”, в этом загробном и страшном, противоестественном своем образе...” [52].

В качестве возможных причин смерти Гоголя Розанов выделяет, по крайней мере, две. Во-первых, он применяет к разгадке тайны смерти Гоголя свою мысль о ее “метафизическом” характере. Гоголь не мог выдержать разительного контраста между идеалом (который у Розанова ассоциируется с античностью) и христианской действительностью: Гоголь – “...любитель Рима, – да какой любитель, певец Аннунциаты! – буквально вместил в себя всю эллино-христианскую распря и так конкретно, лично, поименно; и вдруг: – “Отрекись от Пушкина”. Конечно, грудь его разорвалась от отчаяния” [53]. Во-вторых, осознанность того, что вся его писательская деятельность принесла непоправимый вред России, имела завораживающий характер огромной негативной силы и привела к тому, что Гоголь “...почувствовал в себе такой ад, такой “грех”, такое неискупимое преступление перед родной землей, которые его и толкнули к судорогам последних лет...” [54].

Как видим, осмысление Розановым личности Гоголя протекало в том же русле, что и представление о его творчестве. Но неизменно повторяющимся элементом при подходе Розанова к характеристике личности писателя было утверждение о его необычности, уникальности, исключительности. Его совсем не устраивали существовавшие литературоведческие работы по творчеству Гоголя и много раз переизданные биографии

писателя. Для Розанова лишь один факт представляется неоспоримым: ни настоящее исследование творчества писателя, ни настоящая его биография еще не написаны, еще не выработаны критерии, с которыми надо подходить к великому русскому писателю.

Литература

1. См.: Кривонос В.Ш. "Демон-Гоголь": Гоголь глазами Розанова // Российский литературоведческий журнал. – 1994. – №5–6. – С. 155–176.
2. Розанов В.В. Пушкин и Гоголь // Розанов В.В. Собр. соч.: Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. – М.: Республика, 1996. – С. 142.
3. Там же. – С. 141.
4. Там же. – С. 139.
5. Розанов В.В. Мимолетное: 1915 год // Розанов В.В. Собр. соч.: Мимолетное. – М.: Республика, 1994. – С. 40.
6. Там же. – С. 41.
7. Там же. – С. 319.
8. Розанов В.В. Гений формы // Розанов В.В. Собр. соч.: О писательстве и писателях. – М.: Республика, 1995. – С. 351–352.
9. Там же. – С. 352.
10. Розанов В.В. Опавшие листья: Короб 1-й // Розанов В.В. Уединенное. – М.: Республика, 1990. – С. 152.
11. Розанов В.В. Мимолетное: 1915 год // Указ. ист. – С. 17.
12. Там же. – С. 17.
13. Там же. – С. 114.
14. Там же. – С. 114.
15. Розанов В.В. Опавшие листья: Короб 1-й // Указ. ист. – С. 118.
16. Там же. – С. 161.
17. Розанов В.В. О Сладчайшем Иисусе и горьких плодах мира // Розанов В.В. Собр. соч.: В темных религиозных лучах. – М.: Республика, 1994. – С. 419.
18. Розанов В.В. Опавшие листья: Короб 2-й и последний // Розанов В.В. Уединенное. – М.: Республика, 1990. – С. 220.
19. Розанов В.В. Магическая страница у Гоголя // Розанов В.В. Собр. соч.: О писательстве и писателях. – М.: Республика, 1995. – С. 417.
20. Розанов В.В. Мимолетное: 1915 год // Указ. ист. – С. 40.
21. Розанов В.В. На закате дней: К 55-летию литературной деятельности Л.Н. Толстого // Розанов В.В. Собр. соч.: О писательстве и писателях. – М.: Республика, 1995. – С. 226.
22. Розанов В.В. Магическая страница у Гоголя // Указ. ист. – С. 402.
23. Там же. – С. 403.
24. Розанов В.В. Лермонтов: К 60-летию кончины // Розанов В.В. Собр. соч.: О писательстве и писателях. – М.: Республика, 1995. – С. 73–74.
25. Розанов В.В. Загадки Гоголя... // Розанов В.В. Собр. соч.: О писательстве и писателях. – М.: Республика, 1995. – С. 336–337; См. так же: Розанов В.В. Мимолетное: 1915 год // Указ. ист. – С. 41, 113; Розанов В.В. Магическая страница у Гоголя // Указ. ист. – С. 401, 413.
26. Кривонос В.Ш. Демон-Гоголь: Гоголь глазами Розанова // Указ. ист. – С. 176.
27. Розанов В.В. Гоголь // Розанов В.В. Собр. соч.: О писательстве и писателях. – М.: Республика, 1995. – С. 122.

28. Розанов В.В. Отчего не удался памятник Гоголю? // Розанов В.В. Собр. соч.: Среди художников. – М.: Республика, 1994. – С. 306.
29. Розанов В.В. Опавшие листья: Короб 2-й и последний // Указ. ист. – С. 317.
30. Розанов В.В. Загадки Гоголя... // Указ. ист. – С. 338.
31. Там же. – С. 344.
32. Розанов В.В. Отчего не удался памятник Гоголю? // Указ. ист. – С. 305.
33. Розанов В.В. Загадки Гоголя...// Указ. ист. – С. 344–345.
34. Там же. – С. 339.
35. Там же. – С. 340.
36. Розанов В.В. Отчего не удался памятник Гоголю? // Указ. ист. – С. 308.
37. Розанов В.В. Загадки Гоголя... // Указ. ист. – С. 340.
38. Розанов В.В. Опавшие листья: Короб 1-й // Указ. ист. – С. 118.
39. Там же. – С. 161.
40. См.: Розанов В.В. Опавшие листья: Короб 2-й и последний // Указ. ист. – С. 272.
41. Там же. – С. 272.
42. Там же. – С. 272.
43. Розанов В.В. Заметка о Пушкине // Розанов В.В. Собр. соч.: Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. – М.: Республика, 1996. – С. 420.
44. Розанов В.В. Мимолетное: 1915 год // Указ. ист. – С. 117.
45. Розанов В.В. Опавшие листья: Короб 2-й и последний // Указ. ист. – С. 272.
46. Розанов В.В. Загадки Гоголя... // Указ. ист. – С. 341.
47. Розанов В.В. Опавшие листья: Короб 2-й и последний // Указ. ист. – С. 262.
48. Там же. – С. 262.
49. Розанов В.В. Мимолетное: 1915 год // Указ. ист. – С. 17.
50. Розанов В.В. Опавшие листья: Короб 2-й и последний // Указ. ист. – С. 262.
51. Ерофеев В.В. Розанов против Гоголя // Ерофеев В.В. В лабиринте проклятых вопросов. – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 127.
52. Розанов В.В. Загадки Гоголя... // Указ. ист. – С. 336.
53. Розанов В.В. Небесное и земное // Розанов В.В. Собр. соч.: Около церковных стен. – М.: Республика, 1995. – С. 168.
54. Розанов В.В. Загадки Гоголя... // Указ. ист. – С. 344.

Т.В. Михед

Семантика концепту страху в українських повістях Миколи Гоголя та оповіданнях Вашингтона Ірвінга і Натаніеля Готорна

1. У страсі скінчив ніч і в страсі день почав.

М. Вінграновський

Звично знайомий людині емоційний стан, що від початків розумівся як “негативна емоція, яка виникає в результаті реальної чи уявної небезпеки, що загрожує життю організму людини...” [4, с. 665], в літературі здавна і

міцно окупував позицію одного з базових культурних концептів. Категорія страху утримує в собі не тільки загальнолюдське, те, що властиве людській природі і психіці як такій, але й те, що притаманне певній етнічній спільноті і має відповідний денотат у мові. Такий модус функціонування категорії страху в локусі культурного концепту уможливорює його структурування в координатах загальноетичних (християнська парадигма), естетичних (романтичний дискурс) і національних (українська та американська моделі узусу). Об'єктом нашої уваги є аналіз пізнавально-творчої структури концепту страху в гоголівських "Вечерах.." і оповіданнях В. Ірвінга та Н. Готорна. Приналежність митців до романтичної стихії, близькість у часі написання творів, частотність аналогічних мотивів чи їх компонентів у континуумі сюжетів робить запропоноване компаративне дослідження не лише релевантним, але, здається, і певною мірою плідним.

2. Страх Господній – навчання премудрості ...

Пр. 15:33

У Святому Письмі концепт страху є одним із найбільш частотних. Він, з одного боку, маркує субстанціальність взаємостосунків людини і Бога (Господь навіює страх і трепет перед вами – Вт. 2:25; І прийшов весь народ у великий страх перед Господом – 1 Цар. 12:18; Накинь, Господи, пострах на них, – нехай знають народи, що вони тільки люди! – Пс. 9:21; напав страх Господень на народ – 1 Пар. 11:7; ось, страх Господній є істинна премудрість – Йов, 28:28; укріпи серце моє в страсі імені Твого – Пс. 85:11 і т.п.), а з іншого – прокреслює вербалізовану С.К'єркегором екзистенційність страху метафізичного. Страх–сум (нім. Angst), передчуття-усвідомлення неминучої і неunikної кінченості земного буття Біблія компенсує парним концептом "надія": "У Господньому страхові – сильна надія, і Він пристановище дітям своїм. Страх Господній – криниця життя, щоб віддалялись від пасток смерті" [Пр. 14:26]. У першому посланні ап. Павла до коринтян "надія" називається серед трьох головних добродієностей, розуміння і усвідомлене плекання яких дозволить вийти за межі "частинного" знання і пророцтва і стати шляхом до можливого спасіння: "Отож, тепер бачимо ми ніби у дзеркалі, у загадці, але потім – обличчям в обличчя; тепер розумію частинно, а потім пізнаю, як і пізнаний я: А тепер залишаються віра, надія, любов, – оці три" [1 Кор. 13: 12–13]. Так категорія страху, постійно інтенсифікована вербальним мікроконтекстом, у Святому Письмі імпліцитно поєднується з концепцією "спасіння", медіативну функцію стосовно якої виконує поняття "надія": "Надією бо ми спаслися". Але сама ця категорія є досить мінливою і невизначеною, оскільки зберігає рудиментний сегмент страху як очікування невідомого і невизначено можливого: "Надія ж, коли бачить, не є надія, бо хто що бачить, чому б того надіявся?" [Рим. 8: 24]. Саме ця невизначеність категорії, на думку С. Аверінцева, "утримує в собі ніби-то володіння "спасінням" ще до його володіння, хоч... надія за сутністю своєю належить до ще не даного, не виявленого" [1, 79]. Плинність форми і стадіальність процесу очікування з не прогнозованим кінцевим результатом стає, як це не парадоксально, гарантом терпіння і терплячості:

“А коли сподіваємось, чого не бачимо, то очікуємо того з терпеливістю” [Рим. 8:25].

Категорія страху в біблійському тексті розгортається найчастіше у площині інтенсифікуючого контексту, смислоприрошуючись на макроконтекстуальному рівні за рахунок асоціативних конотацій ключових християнських понять “надія” і “спасіння”.

3. Ужас оковал всех ...

Н. Гоголь

Форманта страху в гоголівському художньому універсумі неодноразово була предметом аналізу і дослідження вітчизняного літературознавства [3]. Спектр її вияву – від глибинно іманентного до експліцитно визивного – спонукає до нових наукових студій і рефлексій.

Страхом просякнуте, за Гоголем, саме існування патріархального українського села, в якому навіть “каганец, дрова и вспыхивая, как бы пугаясь чего, светил... в хате” [2, с. 100]. Джерелом страху стають оповідки, які традиційно вечорами розповідають старі люди і яких потребують слухачі: “ни дивные речи про давнюю старину, про наезды запорожцев, про ляхов, про молодецкие дела Подковы, Полтора-Кожуха и Сагайдачного не занимали нас так, как рассказы про какое-нибудь старинное чудное дело, от которых всегда дрожь проходила по телу и волосы ерошились на голове” [2, с. 100].

Гоголь дуже точно означив дві головні форми екзистенції страху як фобії національного масштабу: “Украина – земля страха”. Перша – це емоції, що породжуються реальним життям: “что-то страшное рассказывали про этот дом” [2, с. 115]; “Выпуча глаза и разинув рты, не смея пошевелинуть усом, стояли казаки, будто вкопанные в землю. Такой страх навело на них это диво” [2, с. 110]. Це найчастіше жах зовнішній, достовірність вияву якого підтримується за допомогою побутових деталей і пролонгуванням наслідків дії ліричною інтимністю нарації та конкретикою топосу: “Вот теперь на этом самом месте, где стоит село наше, кажись, все спокойно; а ведь еще не так давно, еще покойный отец мой и я запомню, как мимо развалившегося шинка, который нечистое племя долго после того поправляло на свой счет, доброму человеку пройти нельзя было” [2, с. 111]; “Я хорошо знаю эту землю: после того нанимали ее у батька под баштан соседние казаки” [2, с. 245]. Ці варіанти страху були властиві і знайомі широким колам населення, на них грали оповідачі, апелюючи у “Вечерах...” не стільки до образів чорта або відьми, скільки до традицією закріпленої рецепції “неправильного” – “заколдованного места”. Таким, спотвореним злою силою, простором найчастіше є корчма чи дорога: “Родная тетка моего деда, содержавшая в то время шинок по нынешней Опошнянской дороге, в котором часто разгульничал Басаврюк, так называли этого бесовского человека, именно говорила, что ни за какие благополучия в свете не согласилась бы принять от него подарков” [2, с. 101]; “Страх, однако ж, напал на него посреди дороги, когда конь, не слушаясь ни крику, ни поводов, скакал через провалы и болота” [2, с. 143]; “Сначала страшно стало Вакуле, когда поднялся он от земли на такую высоту, что ничего уже

не мог видеть внизу” [2, с. 174]. Найбільш zdeформованим, власне локусом буття страху, постає ліс – місце злочину Петра з “Вечера накануне Ивана Купала”, сюди приходять герої “Пропавшей грамоты”: “Однако ж, что-то подирало его по коже, когда вступил он в такую глухую ночь в лес” [2, с. 140]. Навіть опосередковано присутній, заледве згадуваний – “Вот минул и плетень, и низенький дубовый лес” [2, с. 243], – топос лісу задіюється як потужний фактор формування українського страху: “Со страхом оборотился он: Боже ты мой, какая ночь! Ни звезд, ни месяца; вокруг провалы...” [2, с. 244]. Цей страх долається комізмом самої ситуації, як у “Сорочинской ярмарке” чи “Заколдованном месте”, або всеперемагаючою вітальністю і життєствердним оптимізмом народу (“Деда, несмотря на страх весь, смех напал...” [2, с. 141]). Доказом цього, серед іншого, слугує відоме змалювання Гоголем чорта, зображеного ковалем Вакулою: “намалевал Вакула черта в аду, такого гадкого, что все плевали, когда проходили мимо; а бабы, как только расплакивалось у них дитя на руках, подносили его к картине и говорили: он *бачь, яка така намалевана* и дитя, удерживая слезинки, косилось на картину и жалось к груди своей матери” [2, с. 184].

Попри постійне згадування Бога, християнська рецепція страху Божого заледве означена в художньому просторі “Вечеров...”. Язичницько-архаїчне, а скоріше, фольклорне начало домінує, визначаючи і пояснюючи можливу конвенціональність стосунків людинності з нечистою як джерелом страху. Страх Господній стає домінантною формантою власне тільки у “Страшной мести”, елімінуючи як можливість сміху, так і надії на спасіння: “Страшна казнь, тобою выдуманная, человече! – сказал Бог. – Пусть будет все так, как ты сказал, но и ты сиди вечно там на коне своем, и не будет тебе царствия небесного, покамест ты будешь сидеть на коне своем!” [2, с. 216].

Інший вияв страху, безпосередньо пов’язаний з емоційним станом, що тривожив уяву Гоголя, – це дослідження території людського серця чи душі, що зазнала або прагнула зазнати його дії. Це не стільки страх за іншого, та жалість, що співвідноситься з християнською любов’ю до ближнього (навіть любляча Підорка боїться більше за себе, ніж за Петра: “Страшно ей было оставаться сперва одной в хате; да после свыклась бедняжка с своим горем” або “Вдруг весь задрожал, как на плахе; волосы поднялись горою... и он засмеялся таким хохотом, что страх врезался в сердце Пидорки” [2, с. 109]), скільки, за Г. Джеймсом, “синдром жаху при сонячному світлі”.

Персонажі Гоголя за власним волевиявленням обирають дорогу, яка веде до порушення встановлених моральних табу, наслідком чого стає руйнація статуарно визначеного Богом простору, що провокує страх. Занурення у вихор “неправильного”, зрушеного простору найчастіше супроводжується темрявою – і як явища природи, і як стану душі: “Примеркает, примеркает и – смерклось” [2, с. 104]; “Оглянулся: ночь казалась перед ним еще блистательней” [2, с. 130]; “Казакки наши ехали бы, может, и далее, если бы не обволокло всего неба ночью, словно черным рядом, и в поле не стало так же темно, как под овчинным тулупом” [2, с. 138]; “Левко стал замечать, что тело ее не так светилось, как у остальных: внутри его виднелось что-то черное” [2, с. 132].

Неуникна і постійна присутність джерела страху у повсякденному житті героями Гоголя сприймається як іманентна даність. Жахливо-демонічне відверто заявляє про себе, не полишаючи сумніву стосовно своєї природи: “Окно брякнуло с шумом; стекла, звеня, вылетели вон, и страшная свинья рожа выставилась, поводя очами, как будто спрашивая: а что вы тут делаете, добрые люди?” [2, с. 90]; “Вот и померещилось, еще бы ничего, если бы одному, а то именно всем, что баран поднял голову, блудящие глаза его ожили и засветились, и миг появившиеся черные щетинистые усы значительно заморгали на присутствующих. Все тотчас узнали на бараньей голове рожу Басаврюка...” [2, с. 110]. Як слушно зазначив Ж.-П. Сартр: “Щоб об’єкт виступив як дійсно *страшний*, потрібно, щоб він реалізувався як безпосередня і магічна присутність *перед* свідомістю”(курсив авт. – Т.М.) [9, с. 33].

Зло українського світу є звичним, зрозумілим, здоланим, як, найчастіше, і провокований ним страх. Страх-Рах, згадуваний у давньоруських замовляннях [5, с. 162], із страшної демонічної істоти трансформувався в українському просторі у зрозумілого змія. Гоголь пішов ще далі, подолавши стереотип узвичаєного і звівши шаблон страху до гротескового шаржування: “будто хороши мои черные косы? Ух! Их можно испугаться вечером: они, как длинные змеи, перевилились и обвилились вокруг моей головы” [2, с. 154].

На справедливу думку Ж.-П. Сартра: “Жахливе може з’явитись тільки в такому світі, де все існуюче було б магічним за своєю природою і де можливі засоби протидії цьому існуючому теж були б магічними” [9, с. 42]. Свідома цього, Підорка звертається до Бога, до віри, замолюючи наслідки гріховного спілкування з нечистою силою: “...видел в Лавре монахиню, всю высохшую, как скелет, и беспрестанно молящуюся, в которой земляки, по всем приметам, узнали Пидорку” [2, с. 110]. Та й Вакула, скориставшись послугами чорта, “схвативши хворостину, отвесил... ему три удара...”. А потім ще і зобразив відповідним чином у церкві. “Итак, вместо того, чтобы проведеть, соблазнить и одурачить других, враг человеческого рода сам был одурачен” [2, с. 182].

Так, покладаючись на Бога і на себе, герої Гоголевих “Вечеров..” живуть у гармонійному, збалансованому світі, в якому страх не виходить за межі означеного локусу, якщо православний тримається християнських догматів. Катастрофізм у цьому випадку не є обов’язковим наслідком переживання страху: “И через несколько минут все уже уснуло на селе; один только месяц так же блистательно и чудно плыл в необъятных пустынях роскошного украинского неба. Так же торжественно дышало в вышине, и ночь, божественная ночь, величественно догорала” [2, с. 135].

4. She fears him, and will always ask What fated her to choose him ...

Edwin A. Robinson

Американський світ, що починався з завоювання/освоєння невідомого чужого простору, від початків прегнантно небезпекою, а отже, експектацією страху, чітко маркувався фронтиром на християнський, більш-

менш “приручений”, що постійно межував з “диким” – ліс, прерія тощо. Тож метафора “ліс” у пуританській свідомості новоанглійців, окрім традиційно християнського смислонаповнення як опозиції упорядкованому Едему, що зближує американський концепт з його українським відповідником, має додаткову ампліфікацію, породжену обставинами реального життя. Цей дійсний фактор страху – присутність ворожого тубільного населення, індіанців, локусом яких полишався ліс, ще не освоєний піонерами фронтиру. Так у національній свідомості відбулась інтерференція двох концептів страху: метафізичного, християнського, сакрального та емпіричного, буденного, профанного. Як наслідок, література американського романтизму зафіксувала кілька парадигм страху, серед яких головними є жах перед неминучим Судним Днем, випробуванням у передчуванні якого є спокуси диявола, а також всіляко акцентований страх перед жінкою, що тероризує чоловіка і цим своєрідно гартує його волю і мужність. Реакцією на страх і засобом його подолання стає тотальний сміх, стихія якого пронизує всю емоційну площину текстів перших американських романтиків – від іронічного ставлення до всесильного диявола до досить байдужого і навіть скептично-цинічного сприйняття смерті свого подружжя.

Література американського романтизму, художньо відтворюючи процес формування національного варіанту страху як першої і природної реакції на входження у ворожий і незнаний світ, закономірно обирає місцем дії ліс як звичне і поширене середовище буття. Ліс для Ірвінґового Тома Вокера (*The Devil and Tom Walker*) є, перш за все, оманливо зрадливим (*treacherous forest*) [7, с. 158]. Молодий праведник Браун з однойменної новели Н. Готорна (*Young Goodman Brown*), простуючи лісом, завважує, що у його самотині “є та особливість, що подорожній не знає, чи не причаївся хтось за незчислимыми стовбурами у сплетенні грубих гілляк і він, можливо, проходить крізь невидимий натовп. “Тут за кожним деревом може ховатись проклятуший індіанець (дослівно а *devilish Indian* – Т.М.), – сказав собі праведник Браун; він боязко (*fearfully*) озирнувся і додав: “А що, коли сам диявол іде поруч зі мною?” [6, с. 170]. У лісі, на тому місці, яке дияволу “присвятили червоношкірі і де на його честь вони час від часу підсмажували білошкірих” [7, с. 158], на Тома Вокера очікує “чорний дроворуб”. Безпосередня зустріч із дияволом, як це не дивно, не викликає страху в героїв літератури американського романтизму: “Том був хлопцем сміливим, який важко піддавався страху... / Tom was a hard-minded fellow, not easily daunted” [7, с. 158]; “Але він (Браун – Т.М.) сам був уособленням жаху (*the chief horror*) і ніщо не могло його злякати” [6, с. 186].

Страх не з’являється і тоді, коли виникає необхідність зробити свій вибір – пристати на пропозицію диявола чи відкинути її, – тобто розкрити свою приховану сутність, оприятити свій модус перебування у світі. При позірній, здавалось би, протилежності поведінки героїв Ірвінґа і Готорна, вони чинять, власне, за однією поведінковою схемою. Том Вокер “був не від того, щоби продати душу дияволу / *However Tom might have felt disposed to sell himself to the devil*”, але не робить цього з духу протиріччя, всупереч настоюванню жінки / *he flatly refused, out of the mere spirit of contradiction* [7, с. 159]. Така інверсія поведінки персонажу навряд чи є вповні ефективною,

оскільки вона веде лише до призупинення дії і мотивується емоцією неґації, що спровокована іншою людиною. Цей неґативізм Тома Вокера є певною мірою тією емоційною реакцією, що пов'язана зі страхом дії, а отже, своєрідною першою спробою втечі з ситуації, прегнантною майбутнім неунікним страхом.

Готорнів праведник Браун, на відміну від Тома Вокера, свідомо уникаючи остаточної ідентифікації подорожнього зі зміїним посохом, змушений перед кінцевим вибором закликати дружину звернутися “до неба і опиратися злу / look up to heaven, and resist the wicked one” [6, с. 194], зрештою “ховається” у сон чи марення, у такий спосіб долаючи страх здійсненого (а чи все ж таки ні?) вибору знищенням-зникненням самої ситуації.

В обох випадках засобом подолання страху перед вибором, наслідком якого має стати остаточне самовизначення в християнському просторі, стає, за терміном П.Жане, “втеча із ситуації”.

Цей же імпульс, хоч спровокований іншим страхом – перед сварливою жінкою, веде Ріпа Ван Вінкля до лісу, де на нього чигає справжній жах – його окликають на ймення. Ім'я, дане при хрещенні, вирізняє людину з-поміж людності, маркує її окремішність, свідчить про її приналежність до християнської громади, воно є сакральним і zarazом інтимно-приватним для новоанглійських пуритан, бо саме за іменем ідентифікуватимуть спасених і проклятих у Судний День. “Неясний страх, що закрався в серце” Ріпа Ван Вінкля при зустрічі з незнайомцем, Ірвінг інтенсифікує уточненням “жах / awe”, підтримуючи його синонімічним рядом “with fear and trembling, dread, dismay” [8; с. 82, 88, 92]. Сутнісність незнайомця так і залишається непроясненою, тому-то й страх – “неясний”, на відміну від української визначеності джерела страху.

Його іронічним аналогом у “прирученому” американцями просторі стає страх перед жінкою, що, як страх емпіричний, виявляється набагато потужнішим за страх метафізичний. Тому Том Вокер і не боявся диявола, “бо довго жив із сварливою жінкою / he had lived so long with a termagant wife that he did not even fear the devil” [7, с. 158]. Від подібної жінки (a termagant wife) [8, с. 70] тікає у ліс Ріп Ван Вінкль. Як іронічно зауважує, коментуючи зустріч дружини Вокера з дияволом, наратор: “вона, певно, намагалася поводитись із чорним чоловіком так, як звикла зі своїм власним, але хоч сварливу жінку вважають за достойну пару дияволіві, здається, у цьому випадку їй було непереливки. Вона програла, але і... старому чортяці було важкувато!” [7, с. 160].

Підкреслена іронічність у зображенні сімейних стосунків стає найпотужнішим засобом подолання страху екзистенційного: “комічне входить у життя саме тоді, коли суспільство та індивідуум, звільнившись від необхідності піклуватися про самовиживання, починають дивитися на себе, як на витвір мистецтва” (А. Бергсон). Комічне, входячи до наративної стратегії як один із домінантних концептів маркування емпіричного життя, тим не менш, виконує радше допоміжну функцію в системі американського романтичного простору, оскільки обмежується локусом контекстуального тла.

Страх визначає узагальнений вектор розвитку сюжету і, конденсуючись, вирішальним чином впливає на катастрофізм фіналу. Том Вокер жахно очікує розплати за укладання угоди з дияволом, намагаючись підкресленою побожністю і читанням Біблії уникнути визначеної і усвідомленої ним розв'язки: "Tom had a lurking dread that the devil, after all, would have his due" [7, с. 161]. Втім навіть наближення до диявола (це зовсім не той вередливий коханець, яким видається чорт гоголівській Солосі) викликає непогамований жах, який полонить і переповнює душу Готорнова праведника Брауна, що стає "суворим, похмуро роздумливим, зневіреном у людях" [7, с. 196].

В літературі американського романтизму, на етапі її становлення, страх в основному функціонує у двох площинах: це страх екзистенційний, генерований безпосереднім спілкуванням із дияволом, що виявляється реальнішим і значно небезпечнішим за індіанця, і страх емпіричний, провокований стосунками у подружньому житті, що вирішується засобами комічного. Персонажі Ірвінга та Готорна зображуються не стільки у індивідуально людському вимірі, скільки як своєрідні маски (праведник Браун, нероба і такий собі простак Ріп, принциповий скупердяй Том), що діють відповідно до обраного амплуа. Тому індивідуальне почуття є несутнім: гнів, любов, ненависть чи муки совісті зображено зредуковано. Лише страх залишається увиразненою, рельєфною емоцією, що об'єднує персонажів, як, до речі, і комічне, що було універсальним і ефективним засобом звільнення від страху.

5. На письмі розмову слід викладати товщиною у кілька про-шарків.

Г.Д. Торо

Концепт страху, багатовимірний за своєю природою, експлікується у різних площинах романтичного текстуального простору, слугуючи одним із структуроформних конструктів національної моделі світу. Страх Господній, значущо екзистенційний для Православ'я і гоголівських персонажів як його носіїв, у новоанглійських пуритан був дистанційований на невизначений, але неминучий і неунікний термін Судного Дня. Драматизм буття новоанглійського пуританина був від початку обумовлений як його становищем чужого, завойовника, що освоює незнайому і ворожу землю, так і проклятої істоти, яка, згідно Кальвіну, несе тягар вічного прокляття і під цим тягарем змушена самоідентифікуватись, шукаючи спасіння у приналежності до обраних. Цей жах таврування наперед визначеним Божим прокляттям долається в американському романтизмі комізмом повсякденного, що, до всього, стає одним із засобів гармонізації особистості.

Страх український і страх у його американській редакції, збігаючись у основних параметрах, назагал осмислюються національною свідомістю як іманентна субстанція універсуму. Його рецепція і обов'язкове подолання диктуються специфікою національної, історичної та духовної традиції. У такий спосіб, всупереч локально топографічним та етнографічним відмінностям, реалізується здеклароване Р.В. Емерсоном устремління "людської душі долати визначені їй межі, завжди утверджуючи оптимізм і ніколи – песимізм".

Література

1. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М., 1997.
2. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем. – Т. 1. – М., 2001.
3. Ковальчук О.Г. Страх як проблема українського буття (гоголівська проекція) // Гоголезнавчі студії. – Вип.10. – Ніжин, 2002; Якубина Ю.В. К истокам страха у Гоголя (нежинский период) // Гоголезнавчі студії. – Вип. 7. – Ніжин, 2001. – С. 27–34.
4. Страх // Философский энциклопедический словарь. – М., 1983.
5. Успенский Б.А. Филологические разыскания в области славянских древностей. – М., 1982.
6. Hawthorne N. Young Goodman Brown // American Romantic Tales. – М., Raduga Publishers, 1984. – P. 168–198.
7. Irving W. The Devil and Tom Walker // United States in Literature. Glenview, Illinois, 1979. – P. 156–162.
8. Irving W. Rip Van Winkle // American Romantic Tales. – М., Raduga Publishers, 1984. – P. 66–105.
9. Sartre J.P. Esquisse d'une theorie des emotions. Paris, 1948.

А.В. Ролик

Воссоздание образа Украины в немецких переводах произведений Н.В. Гоголя

Как известно, вопрос о передаче национального своеобразия подлинника, его особой окраски, связанной с национальной средой, относится к числу тех основных проблем теории перевода, от которых зависит и ответ на вопрос о переводимости. Наиболее яркими выразителями национального колорита являются реалии, под которыми понимаются “слова, называющие объекты, характерные для жизни (быта, культуры, социального и исторического развития) одного народа и чуждые другому” [1, с. 47].

Вопрос о подаче и осмыслении реалий очень важен для переводчика, потому что введение реалии обусловлено, с одной стороны, ее местом в подлиннике и, соответственно, ее осмыслением автором, а, с другой, средствами, которыми воспользуется переводчик для раскрытия ее содержания. Поскольку реалии, как правило, не имеют эквивалентов в других языках из-за отсутствия у носителей этого языка обозначаемого реалией объекта, и вследствие необходимости передать наряду с предметным значением (семантикой) и колорит (коннотацию), то их перевод требует особого подхода.

Общая схема приемов передачи реалий в художественном тексте имеет следующий вид: 1. Транскрипция. 2. Перевод (замены). 3. Приблизительный перевод. 4. Контекстуальный перевод [1].

“Украинские” произведения Н.В.Гоголя могут служить ярким примером мастерства введения реалий в оригинальную литературу. Объектом нашего исследования стали украинские реалии в повести Н.В. Гоголя “Ночь перед Рождеством” и способы их передачи в немецком переводе [4]. В качестве исходного материала был взят “словарик украинских слов”, который Гоголь

привел во вступительном слове Рудого Панька в первой и во второй части “Вечеров на хуторе близ Диканьки” [2, с. 11–13, 94–96].

Предметная классификация украинских реалий предложенного Гоголем словарика включает в себя названия: 1) пищи, напитков: варенуха, галушки, киши, паляница; 2) утвари: миска, скриня; 3) одежды, обуви: видлога, кобеняк, кожух, намитка, плахта, свитка, кунтуш, черевики; 4) денег: пивкопы; 5) обычаев и праздников: голодная кутья, колядовать.

Судя по анализируемому нами переводу, чаще, чем любой другой прием, переводчиком применялся приблизительный перевод украинских реалий, включающий: а) родо-видовые замены (варенуха – Beerenbranntwein), б) использование функционального аналога (свитка – Kosakenkittel, намитка – Kopftuch), в) описание, объяснение, толкование (голодная кутья – Fasten, пивкопы – 25 Kopeken).

Приблизительный перевод, как говорит само название, позволяет, хотя и не очень точно, передать предметное содержание реалии, а что касается национального колорита, то он почти всегда теряется, так как происходит замена ожидаемого коннотативного эквивалента нейтральным по стилю.

“Немецкий язык наименее гостеприимен к реалиям”, отмечают С. Влахов и С. Флорин [1]. В известной степени это обусловлено наличием в нем очень удобного средства передачи реалий путем словосложения. Это объясняет небольшой процент чужих реалий в немецких переводах.

Вместе с тем использование переводчиком исключительно средств своего языка при передаче украинских реалий привело к исчезновению того, что специфично для Украины, т.е. потере колорита.

Кроме украинских реалий в тексте имеется также и большое количество вкраплений на украинском языке, напр.: “Брешут сучи бабы” [2, с. 108], “Та вси, батько!” [2, с. 131], “Та спасибі, мамо!”, “Як же, мамо!” [2, с. 133], “Мені с жінкою не возиться”, песня щедровка “Щедрик, ведрик! / Дайте вареник, / Грудочку кашки, / Кільце ковбаски!” [2, с. 115].

Перевести на немецкий язык, оставляя украинские слова, невозможно, однако утрату колорита могли бы в некоторой степени компенсировать объяснительные фразы автора, напр.: “говорил, перемешивая русские слова с украинскими” или “запел по-украински”.

На наш взгляд, подобное “невнимание” переводчика к украинским реалиям и вкраплениям можно объяснить, проанализировав то место оригинала, где запорожцы беседуют с кузнецом и царицей:

“ – Что ж, земляк, – сказал, приосанясь, запорожец и желая показать, что он может говорить и по-русски...” [2, с. 128–129].

“Nicht wahr, Landsmann”, bemerkte der Kosak, der zeigen wollte, dass er auch die Schriftsprache beherrschte, ...” [4, с. 74].

Итак, в оригинале по-русски, а в переводе – на литературном языке. Общеизвестно, что украинский язык в Российской империи считался не языком, а “грубым, мужицким наречием”, что и подчеркнул Н.В. Гоголь в цитируемом ниже отрывке:

“ – Як же, мамо! Ведь человеку, сама знаешь, без жинки нельзя жить, – отвечал тот самый запорожец, который разговаривал с кузнецом, и кузнец удивился, слыша, что этот запорожец, говорит с царицею, как будто

нарочно, самым грубым, обыкновенно называемым мужицким наречием” [2, с. 133].

По всей видимости, именно этой точкой зрения руководствовался и немецкий переводчик при передаче украинских реалий и, в особенности, вкраплений.

Помимо украинских реалий и вкраплений, указанных Гоголем в “словарике”, в повести имеется еще несколько слов с ярко выраженной, на наш взгляд, украинской окрашенностью, а именно Запорожье, запорожцы, Сечь. При переводе этих исторических реалий переводчик опять-таки прибегнул к помощи описательного, объяснительного перевода. Так Запорожье это “Lager des Kosakenheeres unterhalb der Stromschnellen des Dnjepr”, запорожцы – “Kosaken aus dem Lager am Dnjepr”, настоящий запорожец – “Lagerkosak”, запорожское войско – “Kosakenheer”, Сечь – “Lager am Dnjepr”.

Переводчику нужно довольно точно знать, что из общей культуры и истории той страны, с языка которой делается перевод, знает его читатель в отличие от читателя подлинника. Если для русского читателя понятия “Запорожье”, “запорожец”, “Сечь” являются общеизвестными, то, наверное, среднему немецкому читателю необходимо было бы разъяснить, что речь идет именно об украинских козаках. Ведь даже в основополагающих словарях немецкого языка, таких как “Duden Universalwörterbuch” [3] и “Wahrig Deutsches Wörterbuch” [5] о козаках говорится как о членах военным образом организованной группы населения, которая в царской России использовалась для охраны границ [3, с. 887]. Из словаря под ред. Варига можно узнать, что козак (Kosak) это живший с 15 в. в южных и юго-восточных пограничных территориях России свободный крестьянский воин-всадник, ранее крепостной [5, с. 784].

Вместе с тем переводчик не обратил внимания на один весьма существенный, как нам кажется, момент, а именно на то, что в немецких словарях написание слова козак соответствует его написанию в польском и украинском языках, т.е. Kosak, а не Kasak, как в русском языке. Это свидетельствует о том, что немцы гораздо раньше познакомились с украинскими козаками, нежели русскими казаками. И не случайно Гоголь писал козак, чтобы подчеркнуть, что речь идет об украинских козаках, а не о донских или терекских казаках. Данное обстоятельство дает основание рассматривать слово козак в качестве скрытой украинской реалии. Сюда же можно отнести и слово гетьман, которое в словаре под ред. Варига определяется следующим образом: “Hetman (im Konigreich Polen und in der Ukraine) Oberbefehlshaber” [5, с. 643].

Исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод, что от украинского колорита повести Н.В. Гоголя “Ночь перед Рождеством” в немецком переводе практически ничего не осталось, кроме единственного указания в аннотации, что действие повести разворачивается на фоне родной Гоголю украинской природы.

Причины подобных погрешностей немецкого переводчика объясняются, по всей видимости, особенностями исторического прошлого Украины, когда само слово Украина было лишено права на существование и

заменено термином Малороссия, который в массовом западном сознании ассоциировался с южными окраинами России.

Литература

1. Влахов С., Флорин С. Непереваемое в переводе. – М.: Междунар. отношения, 1980.
2. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 7-ми т. – Т.1. Вечера на хуторе близ Диканьки. – М.: Худож. лит., 1976.
3. Duden Deutsches Universalwörterbuch. Mannheim; Wien; Zurich: Dudenverl., 1989.
4. Gogol Nikolai W. Die Nacht vor Weihnachten. – Insel taschenbuch 584.
5. Wahrig Deutsches Wörterbuch. Mosaik Verlag. – München, 1987.

Г.В. Самойленко

А.А. Фадеев и А.Н. Толстой (К проблеме контактных и творческих связей)

Личное знакомство А. Фадеева и А. Толстого относится к 20-м годам. Они бывали вместе на различных писательских собраниях, встречах. Их сближению способствовал Максим Горький, на квартире у которого часто встречались писатели. Правда, эти встречи носили еще частный кратковременный характер, ведь А. Фадеев и А. Толстой принадлежали к различным литературным кругам. Однако сама жизнь способствовала тому, что контакты между двумя крупными представителями советской литературы росли с каждым годом.

К началу 30-х годов относится их деловая переписка, связанная с публикацией в журнале “Красная новь” повести “Записки Масолова”. Как известно, А. Толстой иногда создавал свои произведения в соавторстве. По заказу Дома Красной Армии писатель начал работать вместе с П.С. Сухотиным над пьесой “Это будет”, в основу которой были положены факты гражданской войны, и, в частности, связанные с борьбой с колчаковщиной. Пьеса не была написана, и тогда авторы решили использовать материал в повести “Записки Масолова”, предложив ее журналу “Красная новь”, редактором которого был А. Фадеев. “Пожалуйста! Будем очень рады!” – ответил по телефону А. Фадеев, весьма высоко ценивший творчество А. Толстого”. Александр Александрович поспешил обрадовать Всеволода Иванова, члена редколлегии, ведавшего отделом прозы, – вспоминал ответственный секретарь журнала Н. Анов. – Помню, в тот же день Всеволод сказал мне: “Надо полагать, Толстой даст хорошую повесть. Его тема. Талантливый писатель!”

Когда соавтор А. Толстого Павел Сухотин привес в редакцию рукопись первых глав повести, Всеволод прочитал и процедил сквозь зубы:

– Н-да, влипли мы с этой вещью. Мороженная халтура!

Рукопись прочитали Фадеев, Леонид Леонов и другие члены редколлегии. Первые главы никого не привели в восторг, но повесть печатать начали с майской книжки” [1].

Поначалу рукопись поступала своевременно, а затем авторы начали затягивать её подачу. Редколлегия неоднократно напоминала об этом П. Сухотину, который жил в Москве, и А. Толстому, который жил в Детском Селе под Ленинградом. В адрес последнего полетели телеграммы. А. Толстой направил в редакцию журнала раздражительное письмо: “Дорогой товарищ, литература создается не для очередного №-а журнала. Литература в социалистическом государстве создается для высших культурных потребностей пролетариата всего мира, наша пролетарская литература, к которой я имею счастье и честь принадлежать (невзирая на мнения различных группировок), – должна быть светочем для человечества, рождающего новые формы бытия. Так и только так я смотрю на советскую литературу” [2]. Обвинив руководителей журнала “Красная новь” во всех грехах, А. Толстой заявил, что не сможет представить рукопись в назначенный срок.

А. Фадеев, ознакомившись с письмом, сразу же продиктовал машинистке ответ, в котором откровенно заявил, что “Записки Масолова” написаны – “Вы сами это знаете – чрезвычайно неряшливо, бегло, безыдейно, читать ее можно с любого конца. Но ... не нам судить Вас – старого опытного писателя... Журнал наш, где совсем недавно сменилась редакция, находится в таком положении, что не может пока что печатать только такой материал, который ему нравится и который действительно находится на высоте, – материала, попросту говоря, не хватает. Поэтому мы согласились на Ваше предложение и приняли “Записки Масолова”. Зачем же громкие и фальшивые слова о пролетарской художественной литературе и т.п.? Благодарите бога, что я (вопреки моим привычкам) ограничиваюсь только этим письмом, но стоило бы Вас высмеять на весь Союз Советских Республик” [3].

История с публикацией повести “Записки Масолова” не повлияла на взаимоотношения писателей. “Алексей Толстой через два месяца встретился в Ленинграде с Фадеевым и, как ни в чем не бывало, бросился к нему с объятьями.

– Саша, милый, не сердись! Уверен, недоразумение с “Записками Масолова” и твое письмо не отразятся на нашей дружбе, прости, моя вина, честно сознаюсь: заработался тогда до обалдения. Одна редакция торопит, другая торопит. Что мне, на части разорваться, что ли? Голова кругом шла. А тут еще Анов со своим письмом и телеграммой. Должно быть, в своем письме я ему много ерунды написал. Правда?... Понимаешь, Сухотин подвел. Ей-богу!” [4].

Дружеские связи А. Фадеева и А. Толстого не прервались, они продолжали крепнуть. В 1932 году окончательно из-за границы возвратился А.М. Горький. К этому времени появилось постановление ЦК ВКП(б) “О перестройке литературно-художественных организаций”. Был создан Оргкомитет по подготовке Первого Всесоюзного съезда советских писателей, который возглавил А.М. Горький и в который вошли А. Фадеев и А. Толстой.

А. Фадеев был избран заместителем председателя Оргкомитета. А. Толстому поручили подготовить доклад о драматургии. С этой целью А. Толстой приехал в Москву, познакомился со многими пьесами и интенсивно готовился к выступлению на съезде, который должен был состояться в сентябре 1933 года (позже был перенесен на август 1934 г.).

А. Фадеев встречался с А. Толстым в это время у Горького, а также у И.М. Гронского, который до Горького был председателем Оргкомитета. Во время этих встреч А. Толстой читал новые главы романа “Петр Первый”, над которым продолжал работать. Этот период был очень напряженным в жизни А. Толстого. Необходимо было завершить вторую книгу романа, написать пьесу “Петр Первый” для художественного театра, создать кино-сценарий. Значительное время отняла у А. Толстого поездка на север для участия в подъеме парохода “Садко”, который затонул в Кандалашском заливе еще до революции. Поэтому А. Толстой немного отошел от дел Оргкомитета. Подготовка доклада требовала много дополнительных усилий, а это выбивало А. Толстого из ритма работы над “Петром Первым”. В письме к члену Оргкомитета В. Кирпотину от 5 июля 1933 года А. Толстой сообщал: “Дорогой Кирпотин, простите, что долго не отвечал на Ваши письма. Не отвечал, потому что нечего было ответить. Теперь у меня, более или менее, – урывками, среди работы над Петром, – сложилось то, о чем я мог бы написать и что можно прочесть на съезде. Прежде всего это статья, а не доклад и не реферат, и статья дискуссионная...” [5]. А. Толстой считал, что задачей предшествующего съезда должно быть “пробуждение великого брожения искусства, творческое возбуждение умов и поиска форм социалистического реализма”. В драматургии, театре “социалистический реализм осуществляется только тогда, – писал А. Толстой, – когда драматург включает в свой творческий процесс зрителя. Причем – зрителя не абстрактного, – вне времени и пространства, а конкретного, вырастающего на новой материальной базе социализма”.

И в конце письма А. Толстой подчеркивал: “Статью я напишу и пришлю Вам в начале августа. Но, по-видимому, сам ее читать на съезде не смогу, т.к. к 10 сентября не вернусь с Урала (где я должен быть для собирания матерьялов)”.

21 мая 1933 года за подписью зампреда Оргкомитета писателей А. Фадеева А. Толстому была направлена телеграмма: “Телеграфируйте согласие выезд Среднюю Азию и Казахстан проведения предсъездовской конференции писателей. Точный срок телеграфируем дополнительно” [6].

Отказ в работе писательской бригады, а затем и отказ выступить на съезде с докладом вынудило А. Фадеева обратиться к А. Толстому с письмом (от 3 августа 1933 г.), в котором сообщалось: “Президиум Оргкомитета самым решительным образом возражает против того, чтобы Вы не участвовали на съезде. Ваша фамилия, как содокладчика, опубликована на весь Союз. Вы – писатель известный и за рубежом. Выйдет нехорошо” [7]. А. Фадеева огорчило и то, что А. Толстой отошел от подготовки к съезду. “Ведь ты же не только формально, – подчеркивал Фадеев, – но и по существу многим сможешь нам помочь. Я очень прошу тебя скорее дать

статью для сборника и вообще не только не снижать, а повысить в ближайшее время свою общественную активность”.

Несмотря на большую занятость, А. Толстой смог подготовить содержательный доклад о драматургии и выступить на съезде писателей. Кроме того, в предсъездовский период он принял участие в некоторых дискуссиях по вопросам развития литературы, опубликовал ряд статей

В 1933–1934 годах увидела свет вторая книга “Петра Первого”. Первая книга, опубликованная в 1929–1930 гг., вызвала противоречивые оценки. О ней высоко отозвался Максим Горький, заявив, что “у нас создан подлинный и высокохудожественный исторический роман, и молодые наши художники слова получили хорошие образцы, на которых можно учиться писать”. И здесь же подчеркнул, что это “первый в нашей литературе настоящий исторический роман” [8]. Рапповцы, наоборот, выступили с резкой и несправедливой критикой “Петра Первого”. Неверную оценку дал роману и А. Фадеев, о чем свидетельствует его более позднее признание. Спорные мысли о романе высказывали критики и после публикации второй книги, вспомним дискуссии о романе в журнале “Октябрь” [9] и в Доме советских писателей [10].

Познакомившись со второй книгой романа, А. Фадеев в письме к В. Ермилову (от 23 октября 1934 года) сообщал из Дальнего Востока: “За время путешествия прочел вторую книгу “Петра I” и в свете ее перечитал первую. Вижу, что в оценке этого произведения – ошибся. Вещь – замечательная, полнокровная, блестящая по языку. Петр и многие другие фигуры как отлитые, – хороши мужики, хотя им не так-то много уделено внимания (это, конечно, недостаток), – читается с увлечением. Я чувствовал просто уважение к старику, – он прямо в расцвете своего дарования. Даже зависть берет” [3, т. 7, с. 82].

С этого времени А. Фадеев будет еще неоднократно обращаться к оценке “Петра Первого”, углубляя ее. Наиболее развернутую характеристику романа он дал в своем докладе “История и литература” (3 марта 1937 года). Характеризуя произведение А. Толстого и отмечая, что в печати уже опубликовано немало статей, в том числе и ругательных, А. Фадеев подчеркивал: “Самое главное достоинство романа А. Толстого состоит в том, что какие бы у него ни были частные ошибки, он объективно соответствует исторической правде. Он, с одной стороны, показывает прогрессивную роль Петра для становления русского государства, конечно, государства купцов и помещиков, но все же национального государства. С другой стороны, он показывает, что это происходит на крови и костях народа, на обнищании народа, показывает, что царь Петр не перестает быть царем-эксплуататором. С третьей стороны, он, как раз, находит ту меру показа действительной отсталости и дикости страны, и в то же время величайшего уважения и понимания русского народа, что дает ему возможность согреть этот роман и, в частности, образ Петра, как прогрессивное начало, известной теплотой” [11].

Как видим, здесь шире, чем раньше, получает развитие мысль о народе, о сложностях взаимоотношений Петра и народа, о прогрессивном характере деятельности Петра. А. Фадеев очень точно определил нова-

торский характер романа. Сравнивая его с другими произведениями на историческую тематику, А. Фадеев постоянно подчеркивал, что в романе А. Толстого правильно решаются исторические события. “Роман дает правильную картину того, что происходило в то время в России, прогрессивность Петра и то, что он делал это на костях народа, и в чьих интересах все это шло” [12]. Толстой “нашел правильную линию”, указывал А. Фадеев и в выступлении 1939 года. Здесь же он подчеркнул, что во второй серии фильма появился ненужный нажим, когда Петр становится слишком народным царем, в этом не было точности, особенно в заключительной сцене. Известно, что “Петр по своим манерам, выражаясь современным языком, демократ, но он мог убить и уничтожить огромное количество народа и построить этот город на народных костях, но он азиатскими средствами, как говорил Ленин, выжимал азиатчину из России” [13].

В годы Великой Отечественной войны А. Фадеев вновь обратился к роману А. Толстого. На одном из совещаний, где шла речь о развитии исторического романа, он обратил внимание на то, что в последнее время глубже стал осмысляться художниками слова исторический материал. Правильно оценить то или другое историческое событие, увидеть в нем прогрессивные силы помогало советским писателям. На это указывал и А. Толстой. Вспоминая свою работу над романом, он говорил: “На “Петра Первого” я нацеливался давно, – еще с начала февральской революции. Я видел все пятна на его камзоле, – но Петр все же торчал загадкой в историческом тумане. Начало работы над романом совпадает с началом осуществления пятилетнего плана. Работа над “Петром” прежде всего вхождение в историю через современность...” [14].

И это “вхождение в историю через современность” дало писателям возможность увидеть в историческом прошлом многие прогрессивные моменты, которые ранее трактовались по-другому. Происходил процесс пересмотра уже принятых оценок. “Величайшей заслугой наших исторических романистов, – говорил А. Фадеев, – является то, что многие из них эти проблемы поняли и поставили тогда, когда еще в более или менее широких кругах интеллигенции это не было ясно. И многие из них свои произведения создали и утвердили не без общественной борьбы и не без того, чтобы их не били за это” [15]. И он вспомнил, какие трудности пришлось преодолевать писателям в процессе подготовки к печати книг “Петр Первый”, “Емельян Пугачев”, “Великий Моурави” и других [16].

Серьезное внимание обращал А. Фадеев и на язык произведения. Известно, что писатели и критики неоднократно поднимали вопрос о языке исторических произведений, о его специфике. Образцом такого языка А. Фадеев считал язык в романе А. Толстого “Петр Первый” [17].

В 30-е годы А. Фадеев и А. Толстой еще ближе сходятся. Этому способствовали их совместные выезды за границу. Так, в 1935 году они в составе делегации советских писателей посетили Чехословакию, а в 1937 году были участниками Второго Международного антифашистского конгресса писателей. Об этих двух поездках были опубликованы А. Фадеевым и А. Толстым многие публицистические статьи, очерки, интервью.

Статьи и очерки, присланные из Испании, дают возможность представить ту напряженность, которая царила на Втором Международном антифашистском конгрессе писателей, заседания которого проходили в Валенсии, Мадриде, Париже. Очень тепло делегаты конгресса встречали советских писателей Вс. Вишневского, автора фильма “Мы из Кронштадта”, который к этому времени завоевал сердца зрителей, А. Фадеева – его роман “Разгром” читали бойцы сражающейся Испании, М. Кольцова, И. Эренбурга, которые уже сроднились с испанским народом, так как были вместе с ним с самого начала их борьбы за свободу. А. Толстой, В. Ставский, И. Микитенко, В. Финк, А. Барто и другие члены советской делегации были всегда в центре внимания. “Иначе и быть не могло: вместе с нами в зал заседаний всегда входил престиж нашей страны” [18], – вспоминал В. Финк.

“Второй антифашистский конгресс писателей, – отметил тогда А. Фадеев в своей записной книжке, – не похож на обычные съезды этого рода. Героический Мадрид под обстрелом. Писатели, книги которых читает весь мир, заседают вместе с бойцами, не успевшими отряхнуть пыль окопов со своих одежд... весь конгресс на фронтах” [3, т. 6, с. 428].

Все то, что пережили советские писатели в Испании, они хорошо раскрыли в своих статьях, корреспонденциях, опубликованных в советской периодике. Читатели с нетерпением ждали этой информации. Но, наверное, самым впечатляющим был “Испанский дневник” М. Кольцова. Это была “книга о рабочих, крестьянах, солдатах, детях, молодежи, женщинах Испании, – замечательном народе, первым отразившем удар соединенных черных сил фашизма, о народе, который начал борьбу с вооруженным до зубов врагом человечества голыми руками, в процессе борьбы организовался, вырос, вооружился, устоял в борьбе и не сломлен” [3, т. 5, с. 271], – писали А. Фадеев и А. Толстой в совместной рецензии на книгу. “Испанский дневник” – “великолепная, страстная, мужественная и поэтическая книга”, которая, по мнению рецензентов, рассказывала об интернациональной солидарности, любви к родине, к человеку, книга о новом гуманизме, знамя которого рдеет над страной в смертельной борьбе со звериными и страшными силами фашизма. Антивоенная публицистика А. Фадеева и А. Толстого заняла важное место в борьбе против поджигателей войны, против мирового фашизма.

Вплоть до 1938 года А. Толстой жил под Ленинградом, поэтому с А. Фадеевым он встречался не так часто. С переездом А. Толстого в Москву их связи становятся более тесными, творческими. Приходилось решать важные вопросы работы Союза писателей, в деятельности которого было немало недостатков. После смерти М. Горького генеральным секретарем Союза писателей СССР был избран В. Ставский. Не все устраивало писателей в работе Союза. А.С. Макаренко выступил в печати со статьей “Больше коллективности”, а группа писателей (А. Толстой, А. Фадеев,

А. Корнейчук, В. Катаев, А. Караваева) обратились с письмом в “Правду” (26 янв. 1938 г.) с просьбой более широко обсудить работу Союза писателей, мысли, высказанные ими в документе, были поддержаны другими художниками слова. Началось обсуждение работы Союза писателей в печати, творческих организациях, а также в секретариате ЦК ВКП(б). В архиве А. Толстого сохранились письма, телеграммы А. Фадеева, В. Ставского, которые связаны с проведением совещания в Кремле и участием в нем писателя. Все это завершилось тем, что в феврале 1939 года состоялось заседание президиума Правления советских писателей СССР с участием широкого писательского актива, на котором секретарем правления Союза писателей СССР был избран А. Фадеев.

В этот период (1938–1939) А. Толстой работал над пьесой “Чертов мост”, посвященной современным событиям, которые происходили на Западе и раскрывали омерзительное лицо фашизма.

Однако пьеса не удалась. Появились критические статьи. А. Фадеев оберегал имя А. Толстого от ненужной нервозности, неоправданных субъективных суждений, которые не помогали, а, наоборот, мешали писателю работать над новыми произведениями.

Много внимания А. Толстой уделял работе Союза писателей, где ведал иностранной комиссией. Хотя следует заметить, что А. Фадеев привлекал его и к ряду других важных дел, организованных правлением Союза. Это был период, когда по всей стране, часто при поддержке и инициативе А. Фадеева, были широко отмечены юбилеи писателей, величайших памятников литературы прошлого: 750-летие “Витязя в тигровой шкуре” Шота Руставели, 1000-летие “Давида Сасунского”, 500-летие калмыцкого народного эпоса “Джангар”, 125-летие со дня рождения Т. Шевченко [19], 80-летие со дня рождения Коста Хатагурова, 80-летие – Шолом Алейхема и т.д. А. Фадеев и А. Толстой вместе бывали на многих юбилеях, выступали со вступительным словом или докладами.

А. Фадеев привлекал А. Толстого к подготовке юбилейных празднеств в последующие годы. 5 июля 1943 года он направил А. Толстому письмо:

“Дорогой Алексей Николаевич!

14-го июля исполняется 200 лет со дня рождения Державина, Правление Союза советских писателей СССР устраивает в этот день в одной из крупнейших аудиторий Москвы большой литературный вечер, посвященный Державину. Доклад о творчестве Державина, предположительно, делает профессор Бродский. Намечается ряд выступлений наших поэтов: Асеев, Антокольский и др.

Большая просьба к тебе взять на себя председательствование на этом вечере и сделать вступительное слово. Крепко жму руку. А. Фадеев” [20].

Известна интенсивная деятельность А. Толстого в годы войны. Он создает великолепные статьи, очерки, рассказы о мужестве и стойкости советских людей в борьбе против фашистов. А. Фадеев один из первых

высоко оценил художественную публицистику А. Толстого военных лет. Он отмечал, что его статьи доходят до сердца народа, что в них глубоко раскрыт русский национальный характер. “Весь народ читает, слушает по радио выступления Алексея Толстого, – подчеркивал А.Фадеев. – Его статьи и очерки написаны на живом, конкретном материале, проникнуты страстной любовью к русскому народу, к его славному про-шлому, к его героическим делам в наше время” [3, т. 5, с. 375]. За годы войны А. Толстой написал более сотни статей, текстов для выступлений по радио и на митингах. Популярность и весомость его слова в читательской массе была огромной, поэтому А. Фадеев в ноябре 1942 года обращается к нему с письмом:

“Дорогой Алексей Николаевич!

Союз ведет сейчас большую работу по привлечению писателей к сотрудничеству в газетах освобожденных районов через Прессбюро ТАСС. Недочетом ее, как указывал вам Отдел печати ЦК ВКП(б), является совершенно недостаточное участие в ней крупных писателей. Необходимо подкрепить работу местной печати в освобожденных районах выступлениями писателей, известных стране. Вот почему Президиум считает настоятельно необходимым, чтобы Вы время от времени выступали с небольшими (примерно, в 2–2 1/2 странички) статьями в газетах освобожденных районов через Прессбюро ТАСС ...

Секретарь Президиума ССП СССР А. Фадеев” [21].

Десятки статей А. Толстого увидели свет в областных и периферийных газетах, укреплявших в душах советских людей веру в скорую победу над врагом.

Анализируя произведения военных лет, А. Фадеев отмечал немало таких, в которых хорошо передан национальный характер и любовь советских людей к родине. К ним он относил и “Родину” А. Толстого, “один из наиболее широких по обобщающей мысли и один из наиболее сердечных по выраженному чувству очерков”, в котором писатель вложил в “священное для каждого советского человека понятие всю силу и страсть своего глубоко русского таланта” [3, т. 5, с. 374].

При этом А. Фадеев не забывал подчеркнуть, что “только подлинно национальное, то есть выражающее самый дух народа в его историческом прогрессивном развитии становится интернациональным, общечеловеческим” [3, т. 5, с. 415]. Эту мысль А. Фадеев подтвердил многими примерами, истории, в том числе и романом А. Толстого “Хождение по мукам”. “Этот роман, – говорил А. Фадеев, – глубоко русский роман ... но значение его интернационально. Народ борется не для того, чтобы лишь национально утвердить себя. Дело в том, что наш народ первый порвал цепь угнетения, он выполняет огромную историческую освободительную миссию. Отсюда русский национальный мотив звучит в романе как мировой, и это перекликается с нашим временем” [3, т. 5, с. 387].

А. Фадеев, в своем выступлении на заседании Президиума Правления ССП СССР (17 мая 1943 г.) дал очень глубокий анализ романа А. Толстого “Хождение по мукам”, раскрыл мастерство писателя. А. Фадеев признавался, что после книг Горького он не читал другого произведения, которое вызвало бы в нем такое глубокое и длительное раздумье, как роман А. Толстого. А. Фадеева взволновало то, как писатель сумел основательно раскрыть “хождение по мукам” не только основных героев, а показать, как “ходит по мукам” Россия, народ. А. Фадеев подчеркнул, что в процессе “Хождения по мукам” героев произведения шло и становление самого автора, ибо в первой части – “Сестры” – Толстой еще не вполне осознал, чего он хочет. И только при дальнейшей работе над произведением, “по мере развития главных действующих лиц, все больше и больше вступает в роман народных героев”. А в этом, замечает он, заключено историческое начало, ибо только народ является подлинным носителем “победоносного исторического начала”.

Познакомившись с романом “Хождение по мукам”, А. Фадеев призадумался и о своем творчестве. Произведение А. Толстого было тем эталоном, образчиком, по которому хотелось соизмерять все написанное ранее не только у себя, но и у других. “Я должен сказать, что роман А. Толстого принадлежит к произведениям такого типа, читая которые хочется писать самому. Это произведение бесстрашное” [3, т. 5, с. 389].

Обращался А. Фадеев к роману “Хождение по мукам” и позже, когда размышлял о социалистическом реализме, о монументальной форме, которая интересовала его давно и к которой он присматривался, когда писал романы “Последний из удэге” и “Черная металлургия”. По мнению А. Фадеева, для монументальных произведений характерна широта охвата народной жизни, большие исторические события, дающие возможность показать представителей различных слоев, человеческие судьбы на протяжении большого времени, его философское осмысление. Все это он видел в “Жизни Клима Самгина” Максима Горького, в “Хождении по мукам” А. Толстого, “Тихом Доне” Н. Шолохова, “Абае” М. Ауэзова, “Земле зеленой” и “Просвете в тучах” А. Упита.

Для А. Фадеева А. Толстой, автор “Петра I” и “Хождения по мукам”, был “классиком русского народа и крупнейшим советским писателем, приумножившим мировую славу советской литературы” [3, т. 7, с. 163]. Отсюда и его такое пристальное внимание к наследию выдающегося художника слова.

Отдельные высказывания А. Фадеева о творчестве А. Толстого, его личные контакты дают возможность в целом более четко представить их взаимосвязи, увидеть, насколько они были глубоки, определить значимость их деятельности для развития русской литературы XX века. Многие факты нами опущены, а отдельные проблемы только намечены. Поэтому тема может еще углубляться и расширяться.

Литература

1. Анов Н. На литературных перекрестках. – Алма-Ата: Жазушы, С. 73.
2. Там же. – С. 74.
3. Фадеев А.А. Собр. соч.: В 7-ми т. – М.: Худож. лит. 1969–1971. – Т.7. – С. 51–52. В дальнейшем цитаты даются по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте.
4. Анов Н. На литературных перекрестках. – С. 76.
5. Цит. по ст.: В. Кирпотин. У истоков // Новый мир. – 1984. – №8. – С. 211.
6. ИМЛИ, фонд А.Н. Толстого, № 1835.
7. Фадеев А.А. Письма 1916–1956. – М.: Сов. пис., 1973. – С. 113.
8. Горький А.М. Собр. соч.: В 30-ти т. – М.: Гослитиздат, 1949–1955. – Т.25. – С. 254.
9. Октябрь, 1934. – №7. – С. 195–224.
10. Литературный критик. – 1935. – №2. – С. 130–150.
11. РЦГАЛИ, ф. 1628. оп.1, ед. хр. 286.
12. Там же, ф. 631, оп. 15, ед. хр. 359.
13. Там же.
14. Толстой А. Публицистика. – М.: Сов. Россия, 1975. – С. 205.
15. Фадеев А. Материалы и исследования. – М.: Худож. лит., 1977. – С. 121.
16. ЦГАЛИ, ф. 631, оп. 15, ед. хр. 635.
17. Литература и искусство, 1943. – 16 окт. – С. 2.
18. Воспоминания об А.Н. Толстом: Сб. – М.: Сов. пис, 1973. – С. 319.
19. Об этом см. нашу статью “Роль Александра Фадеева и Алексея Толстого в организации и проведении Шевченковского юбилея 1939 года // Література та культура Полісся. – Вип. 27. – Ніжин, 2004. – С. 14–20.
20. ИМЛИ, фонд А.Н. Толстого, №2251.
21. Там же. – №1847.

О.М. Уривалкін, Ю.В. Кузьменко

Історико-легендарний образ Ніжина

Ніжин відомий з XI століття як “Неятин”, “Нежатина Нива”, а з XII століття – як “Нежатин”, “Унеж”, “Уненеж”. За результатами сучасних археологічних досліджень появу міста Ніжина можна віднести до кінця X століття, а аналіз літописів дозволяє пов’язати його виникнення з діяльністю князя Володимира Святославовича.

Питання про історико-легендарний образ Ніжина досі залишається мало дослідженим. Цією проблематикою займалися лише М. Бережков на початку XX століття та Г. Васильківський, який у 70–80-х роках XX століття в руслі радянської ідеології досліджував даний аспект історії міста. Цікавилися цим питанням не лише історики, а й видатні письменники XIX століття, що навчалися у Ніжині, – М. Гоголь та Є. Гребінка. Останній навіть присвятив свою віршовану баладу одній з ніжинських легенд.

Будь-яке стародавнє місто славиться своїми легендами та історичними переказами. Отже, не є винятком і Ніжин, перекази й легенди якого нині тісно увійшли у свідомість ніжинців. Часто навіть важко визначити, чи легенда це, чи історична дійсність. Однак перше витікає із другого, оскільки легенда або історичний переказ є народним віддзеркаленням справжньої історії, що передає всю сутність і колорит певної епохи або історичного процесу. Легенда – це не просто фантастичне або героїчне оповідання про минулі часи, що передається від покоління до покоління і сприймається народом як достовірне, вона є носієм суспільних, релігійних, а іноді й політичних поглядів народу та відіграє в суспільстві відведену їй роль.

Чому ж виникають легенди? Яка їх природа?

У міру того, як народ ставав уважнішим до своєї історичної долі, він відчував потребу запам’ятовувати найважливіші події, що залишили слід у його житті, або знайти відповіді на питання, які його цікавлять. Тоді справжня історія, переходячи із вуст в уста і передаючись від покоління до покоління, починає інтерпретуватися з кожним разом по-різному й “обростає” все новими і новими фактами, що часто не відповідають історичній дійсності.

Так і ніжинці, намагаючись пояснити або знайти відповіді на питання, які ставлять перед собою мешканці будь-якого міста, тобто про його виникнення та походження назви, починали складати легенди, які давали відповіді на ці запитання.

Коли саме з’явилися перші легенди і яка з них містить більше історії, ніж домислу, сьогодні сказати дуже важко.

Першими, на нашу думку, виникали саме топонімічні легенди міста, проаналізувавши які, можна виділити такі особливості:

- усі легенди містять відомості про стародавній Нежатин або Нежатину Ниву, але в жодній з них не згадується інший топонім – Уненеж. Це говорить про те, що виникали вони на лівому березі Остра, де значно раніше за правобережний Городок (Уненеж) і виникло поселення;

- у трьох топонімічних легендах виникнення Ніжина пов'язується з іменем князя Ізяслава. Ймовірно, народна пам'ять зберегла історію про перемогу Ізяслава над Олегом і Борисом (1078 рік), виходячи з важливості цієї події, та пов'язала її з виникненням міста, що не відповідає історичним реаліям, оскільки: по-перше, Ізяслав фізично не міг заснувати місто після перемоги над своїми небожами, бо загинув у цій битві; по-друге, на рік битви (1078) місто вже існувало, що засвідчено в Повісті временних літ у зв'язку з містобудівельною діяльністю Володимира.

Таким чином, перші топонімічні легенди, найімовірніше, почали виникати у період феодальної роздробленості Русі, що засвідчено також мовознавчим аналізом [6, 4].

Однією з найдавніших ніжинських легенд є **легенда про Ніжин – озеро**. Це озеро справді існувало, але називалось НЕЖЕНЪ або НЪЖЕНО. Його існування засвідчено в праці О. Шафонського, а також у купчій грамоті II-ої половини XV століття [9, 78].

Ніжин – озеро знаходилося у південній частині Мигалівки, яка раніше називалася Шекеро-Гринівкою. Воно було глибоке і ніколи не висихало, поповнюючись джерельними водами, але для купання ніколи не використовувалося.

За легендою, тут спочатку було засновано місто Ніжин, але він затонув (провалився під землю) під час навали монголо-татар і на його місці виникло Ніжин – озеро [2, 4].

Ця легенда за своїм змістом дуже подібна до легенди про місто Кітеж, яке нібито опустилося на дно озера Світлояр (Донбас) і таким чином уникнуло розорення татарами. За переказами, в тиху погоду можна почути дзвони церков, а на глибині озера – побачити будівлі затопленого міста.

Очевидно, обидві легенди несуть у собі спільне ідеологічне навантаження, яке полягає у тому, що хоча давнє місто і зникло під водою, але воно не віддало на розграбування монголо-татарами своїх святинь і зберегло їх під водою, як нагадування про славне минуле міста. Отже, легенда про Ніжин-озеро тісно пов'язана з подіями 1239 року, тобто зруйнуванням Ніжина загонами Менгу-хана.

Можна зробити припущення, що місцеві жителі створили легенду про стародавнє озеро, яке існувало ще за часів Київської Русі, з однією лише метою: вона ставала ніби заклик до відродження міста після його нищівного зруйнування, а озеро ставало символом історичної спадкоємності Ніжина з давнім Нежатином.

Основні зрушення у формуванні історичних та легендарних уявлень про Ніжин як самих ніжинців, так і приїжджих та гостей міста відбулося після підписання **Деулінського перемир'я 1618 року** і відходу Ніжина до шляхетської Польщі.

На нашу думку, можна виділити кілька причин відновлення цього процесу, що мають не лише місцевий, а й загальноукраїнський характер:

1. У XVI – першій половині XVII ст. польська культура переживала особливий розквіт. Опинившись в результаті Деулінського перемир'я під владою Польщі, українці досить суттєво відчували її вплив. Складалася своєрідна ситуація в польсько-українських зв'язках: по суті, зіткнулися розвинена державницька міць і культура та схована в глибинах культурної традиції та духу пригноблена сила. У цьому суперництві польський елемент безсумнівно мав перевагу в державницькому плані. В цьому українська позиція була значно слабша. Тим паче, необхідний був тривалий шлях для загоєння заподіяних у попередні століття ран. Однак, таке суперництво все більше спонукало українців до відновлення ідей незалежності, особливо зважаючи на національне, культурне та релігійне пригнічення українського народу польським.

Для України то був, можливо, найвирішальніший момент її історії, коли мало стати зрозумілим – бути чи не бути власному національному імені та культурі. Адже, справді, тенденція культурних та конфесійних переорієнтацій мала свої згубні наслідки.

2. Друга причина активізації формування історико-легендарного образу Ніжина у даний період носить місцевий характер, але є прямим наслідком першої.

Козацькі повстання 20–30-х років XVII століття, а потім і Визвольна війна під проводом Богдана Хмельницького показали, що значною силою і впливом у Ніжині користувалося козацтво, яке найчастіше і ставало носієм автономістських та самостійницьких ідей. До того ж, 25 березня 1625 року Сигізмунд III надав Ніжину Магдебурзьке право, за яким ніжинці отримували значні права та привілеї, передусім, торгівельні та економічні, а також право на самоврядування [1, 128]. Магдебурзьке право сприяло економічному розвитку Ніжина та відновленню його колишньої ролі торгівельного міста, що у сукупності із козацьким фактором зумовлювало значне пожвавлення у процесі формування ніжинцями історико-легендарного образу міста.

Козацький фактор вплинув на видозміну легенди про Ніжин-Озеро, майже повністю змінивши її зміст і соціально-політичне забарвлення.

Під час навчання в Ніжинській гімназії вищих наук відомий український письменник *Є. Гребінка* використав цю легенду і створив віршовану баладу “**Нежин-Озеро**”, але в дещо іншому аспекті. Ніжин змальовується Гребінкою як сильне козацьке православне місто, що не зганьбило себе підданством полякам, які в цей час безчинствували у місті, і не прийняло католицької віри.

За баладою *Є. Гребінки*, в Ніжині існував уніатський монастир, який у день “Воскресіння Христа” провалився в Ніжин-озеро. Як бачимо, друга легенда суттєво відрізняється від першої.

Слід сказати, що *Є. Гребінка* написав цю баладу на основі “малороссийского предания”, отже, вона не є простою вигадкою автора, а базується на історичному переказі. Тоді чому ж легенда так суттєво видозмінилася?

Відповідь слід шукати в датуванні цієї легенди. Найвірогідніше, що вона виникла після 1618 року (Деулінське перемир'я), коли в Ніжині і на всій Лівобережній Україні починається шляхетсько-польське засилля, поло-

нізація й окатоличення релігійного життя. На противагу цього процесу, в Ніжині, де величезну силу мало саме козацтво та православ'я, і виникає, точніше видозмінюється, легенда про Ніжин-озеро, яке нібито потопило католицький монастир.

Характерно те, що в цей період у народу з'являється нове розуміння озер і ставків. Видатний етнограф *Г. Булашев* уважав, що озера і ставки тепер розуміються як такі, що утворюються здебільшого там, де були скоєні колись великі злочини і кричущі беззаконня.

Таким чином, під впливом значних суспільно-політичних змін змінюється і сама легенда про Ніжин-озеро, яка тепер відіграє роль заклику до народного протистояння політиці зкатоличення.

Отже, можна припустити, що легенда про Ніжин-озеро виникла у XIII столітті, але змінила свою суть – у XVII столітті. Але і після монголо-татарської навали, і під час польського гніту ця легенда виступала як символ непокори місцевого населення іноземцям.

На основі козацьких оповідей, також виникла і легенда про вінчання Богдана Хмельницького з Ганною Золотаренко в ніжинському Миколаївському соборі. Ніжин справді цікавив Хмельницького, але перш за все з військово-політичної та економічної позицій. Ніжин займав вигідне військово-стратегічне положення на північно-східних кордонах України. Крім того, через Ніжин пролягав основний суходільний торговий шлях із заходу на схід і навпаки.

У 1651 році Богдан Хмельницький одружився втретє з сестрою майбутнього ніжинського полковника Івана Золотаренка – Ганною Золотаренко, яка була вдовою полковника Пилипа (прізвище невідоме). Це була жінка поважна, хороша господиня, користувалася загальною повагою в оточенні гетьмана; зберігся навіть універсал, який вона видала від свого імені на зразок гетьманських [5, 58]. Бувала вона і в Ніжині та разом зі своїми братами надавала гроші на будівництво храму.

По суті, родина Золотаренків внесла найбільше коштів на будівництво Миколаївського храму, який фактично став собором сім'ї Золотаренків.

Всі ці обставини і сприяли виникненню легенди про вінчання **Богдана Хмельницького з Ганною Золотаренко** в Ніжинському Миколаївському соборі в 1651 році.

Однак нині доведено, що всі народні припущення – не більше ніж легенда. Архівні матеріали офіційно фіксують одруження Б. Хмельницького з Г. Золотаренко у 1651 році, але не в Ніжині, а на батьківщині Золотаренків – в місті Корсуні [3, 4].

Таким чином, ніжинці пов'язали вінчання меценатки та найвидатнішого українського гетьмана з Ніжинським Миколаївським собором. Тому ця легенда особливо близька серцям і патріотичним почуттям ніжинців.

Події 1709 року, які стали чи не найважливішими в історії Російської імперії у XVIII столітті, залишили слід і в історії та легендах Ніжина. Легенда про те, як ніжинські козачки врятували місто від шведів, мабуть, найпопулярніша в Ніжині та й поза його межами.

У цій легенді, точніше в історичному переказі, тісно переплелась історія з народною вигадкою і сьогодні остаточно відокремити одне від іншого майже неможливо.

Першим дослідником цього історичного переказу був викладач Ніжинської гімназії вищих наук князя Безбородька, письменник *Кулжинський Іван Григорович* (1803–1884), учитель М.В. Гоголя. У “*Дамському журналі*” за серпень 1829 року (видавець – князь Шаліков) була випущена невелика повість Кулжинського “*Козацькі шапки*”. У примітках було вказано, що “сія повесть доставлена изъ предания, которое ходит в Малороссии” [9, 220]. Патріотичний подвиг ніжинських козачок Кулжинський змальовує в романтично – надмірному тоні. Усюди в повісті панують бурхливі почуття, які володіють героями.

Подвиг ніжинських козачок XVIII століття хвилював не лише ніжинців. Під впливом патріотичного піднесення, яке було викликане війною 1812 року, а потім і Кримською війною 1853–1856 років, з’являються драми письменника *О.В. Тупалова* під назвою “Геройский подвиг нежинских козачек времён императора Петра Великого в 1709 году”. Драма з’являється у 1873 році в Петербурзі, і в основу її покладено оповідання Кулжинського. Але з твору видно, що автор використав ще якісь народні перекази. Найважливішим у творі є те, що Тупалов більше ніж Кулжинський приділяє увагу “жалуваній грамоті” Петра I, яку цар подарував ніжинським козачкам, як нагороду за їх героїчний вчинок у битві зі шведами. Але, на жаль, автор не згадує джерел інформації про дану грамоту.

У “Русском инвалиде” за 1903 рік була надрукована стаття *В. Перцова* “Геройський захист Ніжина козачками в 1709 році. Історична легенда”. (№104 від 14 травня).

У ній йдеться про те, що після наказу Петра I ніжинський полк вийшов з міста. У ньому залишилася тільки сотня козаків на чолі з молодим сотником. Цією обставиною вирішили скористатися шведи й захопити Ніжин, в якому були склади з продовольством і фуражем. Дізнавшись про наближення ворога, ніжинці зміцнили місто земляними валами й підпалили всі дерев’яні споруди біля них.

Сотник прийняв рішення відправити всіх жінок і дітей у ліс і на болота, де б вони були в безпеці. Але Одарка, дочка старости, запропонувала обдурити шведів, показавши їм, що в Ніжин прийшло підкріплення, і поки шведи обстрілювали ніжинську фортецю з пушок, жінки, одягнувши жупани й високі козацькі шапки, взявши зброю, вийшли на вал: козаки стояли в першому ряду, а переодягнуті козачки – другому і третьому. Шведи здивувалися, побачивши велику кількість козаків, і штурм фортеці відклали до наступного дня. Увечері козаки зробили вилазку проти шведів. Вона була успішною, “мутные струи Остра обагрились кровью и спелись от падающих трупов”. Шведи втекли, покидавши гармати і зброю.

Коли Петро I дізнався про цей випадок, то він спеціальним указом дозволив ніжинським жінкам носити козацькі шапки. А після Полтавської битви заїхав у Ніжин і потрапив на весілля до Одарки, подарувавши хоробрій і кмітливій козачці 100 рублів, а місту пожалував грамоту на різні пільги та привілеї [9, 221].

Як бачимо, це теж літературний варіант, який обріс іще більшими подробицями, що не відповідають дійсності (йдеться про приїзд Петра I до Ніжина).

Ще один варіант історичної легенди написав ніжинський краєзнавець *Г. Васильківський*. Його він чув від Новицького, відомого дослідника творчості Т. Шевченка й уродженця Ніжина [4, 4]. Але і цей варіант відзначається літературністю, відсутністю наукового аналізу.

14 вересня 1909 року на щорічній конференції Ніжинського наукового товариства при інституті князя Безбородька з роботою „Ніжинські легенди, що відносяться до 1709, Полтавського року”, виступив історик *М. Бережков*, який на основі аналізу існуючих літературних варіантів історичного переказу зробив спробу визначити моменти, що могли б відповідати історичній дійсності.

Історичною основою цієї легенди став той факт, що в 1709 році до Ніжинської фортеці справді підступав загін шведів, але потерпів поразку. Імовірно, *М. Бережков* правильно зробив висновок про те, що це була невелика група шведів, можливо, фуражистів, що дозволяли собі насилля над мирними жителями.

Але коли саме цей факт мав місце – не відомо. Можливі такі варіанти:

- листопад-грудень 1708 року, коли Ніжинський полк у складі російської армії діяв під Стародубом і на півночі Чернігівщини;
- наприкінці травня – початку червня 1709 року, коли полк рушив на південь до Полтави;

В інші часи в місті знаходилися не тільки козаки, а й великий контингент російських військ і частина – гетьмана Скоропадського.

Дискусія про грамоту Петра I ніжинським козачкам з дозволом носити жінкам козацькі шапки ще не є завершеною, але те, що Петро I ніколи не був у Ніжині, – це факт.

Цей історичний переказ є справжньою гордістю ніжинців, але задля справедливості слід сказати, що легенда про ніжинських козачок, які врятували місто від шведів, не є унікальною в своєму роді. Така легенда належить до числа переказів, що ходили по Україні у XVIII столітті. Подібні історії стосуються оборони Севастополя 1853–1856 років і навіть подій у Полтаві 1709 року, коли на земляні вали оточеної шведами Полтави виходили жінки допомагати козакам і солдатам під командуванням коменданта Келліна.

Історія зі шведами на Ніжинщині й Полтавщині 1709 року залишила глибокий слід у пам'яті багатьох поколінь ніжинців. Не лише у формі легенд, а й у формі архітектурних пам'яток вона досі живе в народі.

Прикладом тому є Ніжинський Благовіщенський чоловічий монастир, котрий, як уже зазначалося вище, був присвячений Стефаном Яворським перемозі під Полтавою. На Україні таких пам'ятників тільки два – в Полтаві і в Ніжині.

Благовіщенський монастир стоїть у центрі багатьох легенд та історичних переказів. Ніжинці часто відзначали те, що монастир лише за XVIII сторіччя тричі горів – у 1750, 1757 і 1797 роках. У народних легендах ці

лихоліття Благовіщенського монастиря часто пояснювалися прокляттями, що лягали на нього в результаті гріховних діянь ніжинського духовенства.

Перша з таких легенд пов'язана з двома видатними діячами України – Стефаном Яворським та Іваном Мазепою. Існує припущення, що в будівництві храму Стефану Яворському допомагав гетьман Іван Мазепа, який давав значні кошти на цю богоугодну справу [7, 48].

Але, коли Петро I проголосив Мазепу зрадником Батьківщини і по всіх церквах почали лунати прокльони зрадникові Мазепі, Стефан Яворський, вірний Петру I, теж піддав Івана Мазепу анафемі. Про накладання Стефаном Яворським анафемі на гетьмана є свідчення у „**Ніжинському літописі**” М. Сперанського [8].

Отже, ніжинці вбачали всі нещастя чоловічого монастиря у тому, що гетьман-меценат був підданий анафемі в тому ж соборі, на побудову якого він давав гроші.

У XVIII столітті виникає новий тип оповідей, а саме церковні, що мали за мету привернути увагу парафіян до церкви – творця легенди. Найяскравішим прикладом такого типу є міф про Святителя Михаїла, що нетлінно почив у Благовіщенському соборі. Він містив у собі певне забарвлення з метою підвищення популярності монастиря, який дещо її втратив серед пастви у другій половині XVIII століття.

Таким чином, формування історико-легендарного образу Ніжина починається ще за часів Київської Русі (легенда про виникнення Нежатиної Ниви) та монголо-татарської навали (легенда про Ніжин-озеро). Але кульмінацією в цьому процесі ми вважаємо II половину XVII–XVIII століття, коли під впливом загальнодержавних подій (за часів князівської доби), а потім і загальноімперських формується основний масив історичних переказів і легенд про Ніжин.

Проаналізувавши ніжинські легенди, можна зробити висновок, що вони є достатньо різnorodними за своїм походженням і суттю, але спільним для всіх них є високий патріотизм і любов до рідного міста. Особливо важливим є те, що вивчення легенд та їх аналіз у комплексі з архівними документами та матеріалами дає змогу „пролити світло” на прогалини в історії Ніжина.

Отже, процес формування історико-легендарного образу Ніжина відбувався протягом тривалого часу у нерозривному зв'язку з найрізноманітнішими суспільно-політичними, релігійними і культурними сферами життя міста, і тому, на нашу думку, вивчення даної проблематики заслуговує на чільне місце в історичному краєзнавстві Ніжина.

Література

1. Бантыш-Каменский Д. История Малой России. – К., 1993.
2. Васильківський Г. Ніжинські озера // Під прапором Леніна. – 1981. – 21 січня.
3. Васильківський Г. Богдан Хмельницький і Ніжин // Під прапором Леніна. – 1980. – 18 лютого.
4. Васильківський Г. Як ніжинські козачки місто від шведів врятували // Під прапором Леніна. – 1983. – 24 червня.
5. Крип'якевич І. П. Богдан Хмельницький. – Львів, 1990.

6. Німчук В., Зінченко С. Походження та історія урбоніма “Ніжин” // Київська старовина. – 1998. – № 3.

7. Самойленко Г. В., Самойленко С. Г. Забудова Ніжина та архітектурні пам'ятки XVII–XX століть. – Ніжин, 1998.

8. Сперанский М. Описание рукописей библиотеки историко-филологического института кн.. Безбородька в Нежине. XVII–XIX вв. – Нежин, 1900–1901.

9. Уривалкін О.М. Сторінки історії Ніжинщини (з найдавніших часів до середини XVII ст.). – Ніжин, 1998.

І.С. Кедун

До питання уточнення історичної топографії Новгорода-Сіверського: історіографічні реалії та проблеми

Новгород-Сіверський – місто, що виникло на території східнослов'янського племені сіверян, із часом стало центром удільного князівства. Це і пояснює його історичну значимість, що прямо пропорційна кількості його літописних згадок.

Уперше в літописі місто згадується під 1078 роком у “Повчанні Володимира Мономаха”. Новгород-Сіверський згадується у зв'язку з перемогою князівських військ половецького хана Белкатгіна: “А на ту зиму попустошили половці Стародуб весь, і я, пішовши з чернігівцями і з половцями, на Десні захопив князів Асадука і Саука, а дружину їх ми перебили. А на завтра за Новим городом розігнали ми сильне військо Белкатгіна, а сеймичів і здобич усю одібрали” [1].

Що ж до питання хронології виникнення міста, то тут ми маємо лише узагальнену фразу літопису “І став Володимир городи зводити по Десні і по Сейму і по Трубежу і по Сулі” [2], яка при аналізі археологічних джерел дає підстави саме з цього моменту рахувати історію міста. Щоправда, місцевий краєзнавець С.С. Воїнов спираючись на роботи Д.Я. Самоквасова, робить висновок про заснування міста у IX столітті [3]. А у 988 році, на його думку, за наказом Володимира місто було лише зміцнене. На користь своєї теорії автор наводить місцеву легенду про існування поряд з дитинцем язичницького капища [4]. Проте, на нашу думку, таке трактування проблеми є дискусійним, принаймні на сучасному етапі, оскільки перші відкриті укріплення міста датуються кінцем X ст.

За результатами Любецького з'їзду 1097 року Новгород-Сіверський став центром удільного князівства, і вже під 1141 роком ми зустрічаємо літописне підтвердження цього факту: “І пішов Святослав до Курська, а сидів він і в Новгород-Сіверськiм”.

Чергова літописна фраза про Новгород-Сіверській належить до 1097-1098 років, коли Володимир розбив половецькій загін біля міста [5]. Ряд дослідників називають її першою достовірною літописною згадкою. Проте, на нашу думку, ідентифікація назв “Новгород” і “Новий город” не викликає

сумнівів. Саме тому першим літописним свідченням існування міста слід вважати 1078 рік.

Наступну згадку цілком можна вважати першим літописним описом, що безпосередньо стосується топографічної структури міста. “І рушили вони до Новгороду, і стали біля переспи, і звідти пішли до града, до воріт Чернігівських..., і пішли до курських воріт..., і велика стуга була городянам, і вперли їх у ворота острожні” [6]. Далі літописець, змальовуючи масштаби біди новгородців, подає нам уривчасті данні про міську округу: “тож пішли вони на Ігореве сільце, де ото він поставив був добрий двір. Тут було готовизни багато у бертянецях і в погребях..., а потім звеліли запалити двір і церкву святого Георгія...” [7]. Під цим же роком є й інші свідчення про Новгородську округу: “Билися вони аж до вечора, а звідти пішовши, стали в селі Мелтекові. ... Загарбали вони Ігореві та Святославові стада в лісі по Рахні – кобил стадних три тисячі, а коней тисячу. Пославши їх по селах, вони попалили хліба і двори” [7].

Надалі Новгород досить часто з’являється на сторінках літопису у зв’язку з іншими подіями.

Так острожні ворота знаходимо в літописі під 1152 роком при описі взяття острога: “И ту начаша ся бити в города оу острожных ворот и тако вбодоша в град и острог в них взяша” [8].

Ще одне свідчення про спалення острогу зафіксоване в літописі під 1176 роком, коли дружини Святослава і Ярослава прийшли до Новгороду: “оутече князь в город, а дружину его изимаша а другю посекошу а острог пожьгоша” [9].

Наступна згадка, під 1179 роком, у зв’язку з похованням Олега Святославовича у церкві святого Михайла є досить спірною [10]. Зважаючи на відкриття експедицією А.В. Кузи залишків давньоруської плінфи на території дитинця, можна припустити, що вона знаходилася на південно-західному краю замка Новгороду-Сіверського. Проте заперечення цій тезі ми знаходимо в більш пізніх джерелах. Так, зокрема І. Самчевський у вступній статті “Матеріалів до історико-статистичного опису Новгород-Сіверського” наводить цитату невідомого автора: “В 1179 году скончался князь Новгород-Северский Олег Святославич и погребён при церкви Михаила Архангела.... Церковь сия была внутри монастыря и на месте оной построена после церковь Успения Богоматери” [11]. До цієї думки схиляється і місцевий краєзнавець С. Воїнов [12].

Підсумовуючи вище зазначене, ми можемо стверджувати, що за літописними даними нам відомо, що в місто вели троє воріт, воно було оточено острогом, і на території міста, можливо, була розташована церква святого Михайла. Також літопис згадує декілька сіл, зокрема Ігореве сільце та Мелтекове село, це дає нам підстави припустити, що місто мало значні околиці, які також виконували економічну і військову функції.

Окрім “Повісті минулих літ”, відомий також літопис Полікарпа, котрий, як вважає Б.О. Рибаків, був хроністом князя Святослава Ольговича, а після його смерті служив княжим дітям. Він охоплює події приблизно з 1141 до 1171 року [13].

Розглядаючи літописні джерела, важко обійтися без огляду ономастичних джерел, які допомагають правильно зрозуміти текст літопису й особливо поєднати часто суперечливі данні різних видів джерел.

Так, зокрема значна інформація міститься в самих топонімах, таких як “Замкова гора”, “Ярославова криниця”, “Зубрицький рів” та інші. Саме ономастика і дає пояснення назві міста – “Нове місто на землі сіверян”.

На початку ХІХ століття Новгород-Сіверський періодично з’являється на сторінках збірок археологічних з’їздів, що засвідчує увагу археологів до цього міста. Так, типовим прикладом є стаття Міллера “Из истории Новгород-Северского” [15], проте, на жаль, основна увага в них приділена пізньосередньовічному періоду його історії.

Окрім описів у письмових джерелах, місто не одноразово досліджували археологи, починаючи з кінця ХІХ ст. Наприкінці ХІХ (Д.Я. Самоквасов) – поч. ХХ ст. (С.А. Гатцук) проводяться перші спроби археологічного обстеження Новгород-Сіверських старожитностей, а в 1910 р. навіть робиться спроба організації в місті археологічних розкопок членом Київського відділення Імператорського Російського Воєнно-історичного товариства В.С. Стеллецьким.

Археологічному дослідженню міста сприяли і реставраційні роботи на території Спасо-Преображенського монастиря, що знаходиться на території сучасного міста. Так, під час проведення реставраційних робіт у Спасо-Преображенському монастирі архітектор Н.І. Холостенко провів невеликі розкопки перед Спасо-Преображенським собором. А в 1959–1962 роках співробітник Чернігівського історичного музею І.І. Єдомаха провів розвідувальні роботи. Він зафіксував залишки давніх валів, і частково дослідив декілька садиб [16]. Проте археологічні дослідження монастиря проводяться і досі (А.Л. Казаков, 1996–1998; О.Є. Черненко, 2003).

Комплексні археологічні дослідження Новгорода-Сіверського були проведені спільною експедицією Інститутів археології АН СРСР та АН УРСР і Чернігівського історичного музею під керівництвом А.В. Кузи, що охопили всі частини давньоруського міста. Під час роботи цієї експедиції досліджувалися дитинець, посад і монастир. Роботи на замковій горі (дитинець) відкрили погреб–медушу, що підтвердило розташування тут князівського двору, а супутній матеріал, зокрема заповнення залишків валу, дав підстави підтвердити літописну фразу та віднести виникнення міста до кінця Х століття.

Дослідження Новгород-Сіверського посада (1979 р. – А.П. Моця, Р.С. Орлов, А.В. Григор’єв, Є. Шинаков; 1980 р. – Є. Шинаков, А.П. Моця; 1982–1983 рр. – В.П. Коваленко) дозволили уточнити топографію міста давньоруського періоду, завдяки чому ми маємо певне уявлення про розвиток міста, межі, планування. В ході досліджень Спасо-Преображенського монастиря було повністю досліджено давній фундамент собору, датованого ХІІ ст, що дало матеріали для реконструкції його зовнішнього вигляду.

Наступним комплексом письмових джерел, що торкаються топографії Новгорода-Сіверського, є статистичні описи О. Шафонського, А.А. Русова та

М. Маркова. Проте все ж праці Шафонського та Маркова є фрагментарними з даного питання.

На нашу думку, найбільш доцільним, зважаючи на розташування значного на той час кам'яного собору в місті, буде використання церковних джерел, а саме Історико статистичного опису Чернігівської Єпархії. Де описуються всі на той час відомі храми Чернігівської Єпархії та місцевість, в якій вони розташовані. Так, це джерело згадує поселення давньоруського періоду, біля сучасних сіл Машево, Леньково, Риково та ін. [17].

Свідчення про розвиток міста на окремих етапах його розвитку можна зустріти в різних джерелах: матеріалах археологічних розкопок, мемуарах, статистичних описах, працях істориків, краєзнавців, та на жаль, це все уривчасті дані, свідчення, оскільки самі ці роботи як правило присвячені не конкретно місту, а регіону. Немає жодної роботи, де б узагальнювалися питання історичної топографії міста. Більше того – ці свідчення не дозволяють створити цілісної картини його історичного розвитку.

Одним з перших, хто звернувся до історії міст Чернігово-Сіверської землі, був О. Шафонський [18]. Його робота являє собою опис населених пунктів Чернігівщини і містить відомості про топографію і планування пам'яток. Деякі з них вчені досить впевнено ототожнюють з літописними містами князівства. Проте, на жаль, історії власне Новгороду він торкається лише епізодично, оскільки місто в цей період не входило до складу чернігівського намісництва. Натомість альтернативою Шафонського є "Описание Черниговской Губернии" Русова, який вказує нам на оборонний характер міста та його округи. – "Господарські та князівські землі були у Мгліне, Стародубі, Гомелі..., Чернігові, Острі, Новгороді і Путивлі, тобто лежали за 100 миль один від одного, решта поселень досить часто розселені були лише в подесенні" [19].

Значною для свого часу стала робота Д.Я. Самоквасова "Древние города России" [20]. Відомий історик, розглянувши існуючі на той час теорії, навів переконливі докази на користь житлового і військово-оборонного характеру городищ; він один з перших провів розкопки в Новгороді-Сіверському.

Значний інтерес має робота М.Є.Маркова, в якій основна увага приділяється локалізації міст, опису їх історії [21]. Спеціальне місце відводиться топографії, в деяких випадках вказується площа, яку займало місто, описуються укріплення і стан пам'яток, це повною мірою стосується й об'єкта нашого дослідження.

Із досліджень ХІХ ст. потрібно відзначити працю М.П. Погодіна, присвячену Чернігівському князівству [22]. Автор розглядає літописні події, починаючи з середини ХІ ст. до монгольської навали. Разом з тим, вивчення історії Чернігівських міст обмежується їх літописним описанням.

Історії військово-оборонного будівництва Південної Русі були присвячені роботи П.А. Раппопорта [23]. Уперше на широкому історичному тлі автор розглянув особливості укріплень десятків міст, значна частина яких була їм особисто обстежена. Дослідник запропонував свою типологію цих пам'яток й обґрунтував хронологічну періодизацію змін у плануванні оборонних споруд.

Питання історичної топографії Новгород-Сіверського зачіпав у своїх роботах і А.В. Куза [24], якій узагальнив і проаналізував значну кількість археологічних джерел, на основі цих даних виділив певну специфіку окремих регіонів та додав нові аспекти до класифікації і функціонального навантаження міських поселень і соціально-топографічної структури міст. Розглядаючи питання історіографії міста, на нашу думку, не можна не згадати друковані твори чернігівських археологів В.П. Коваленка, А.Л. Казакова, О.Є. Черненко, які, крім того, що опублікували свої археологічні матеріали з історії міста (безпосередньо декілька років присвятили проведенню розкопок у місті), постійно згадують його як приклад у своїх узагальнюючих працях, проте, на жаль, даним історичної топографії міста вони не приділяли значної уваги.

Питання історичної топографії Новгород-Сіверського є практично не досліджені. Хоча не можна відкидати досягнення краєзнавців, які внесли вагомий доробок у висвітлення історії міста. Серед них Ркліцкій, Логвин [25]. До краєзнавців сучасності варто віднести колишнього директора Новгород-Сіверського краєзнавчого музею С.С. Воїнова, що є автором серії статей і праці з історії міста "Новгород-Сіверський" [26], де фрагментарно торкається і питання його історичної топографії. Але жодної систематизованої праці з цієї проблеми поки що не видано.

Незважаючи на досить детальне висвітлення історії міста в письмових та археологічних джерелах, в історіографії залишається цілий ряд нерозв'язаних питань.

Так, зокрема нам точно відомо, що місто виникло на території колишнього сіверянського поселення приблизно в кінці X століття. На його території, імовірно, знаходилася невідома кам'яна будівля та собор, побудований у кінці XII століття [27] (датування за матеріалами залишків фундаменту). Але ці данні одразу тягнуть за собою два спірні моменти: по-перше, з'ясування призначення та місця розташування цієї будівлі; по-друге, можливості включення території монастиря до міської черти. На сучасному етапі більшість дослідників пов'язують цю будівлю з літописною згадкою під 1179 роком у зв'язку з похованням Олега Святославовича у церкві святого Михайла [28] і припускають, що вона знаходилася на південно-західному краю дитинця Новгород-Сіверського, щоправда, краєзнавець С.С. Воїнов припускає її місцезнаходження на території монастиря.

Наступною проблемою є районування міста. У літописних джерелах згадується град та острог. Додаючи до цих даних сучасні археологічні джерела, на нашу думку, можна стверджувати про наявність типової двохчасної забудови міста, зокрема дитинець, острог або град і незахищене окольне місто. Проте таке твердження, як ми вважаємо, не може бути остаточним у зв'язку з відсутністю в історіографії єдиної класифікації типології забудови давньоруських міст.

Література

1. Полное собрание русских летописей, т. I, стб. 248.
2. ПСРЛ, т. I, стб. 121.
3. Воїнов С.С. Новгород-Сіверський // Сіверянський літопис. – 1998. – № 1. – С. 7.

4. Там само. – С. 8.
5. ПСРЛ, т. I, стб. 248.
6. ПСРЛ, т. II, стб. 331.
7. ПСРЛ, т. II, стб. 332.
8. ПСРЛ, т. II, стб. 333.
9. ПСРЛ., т. 2, стб. 459–460.
10. ПСРЛ., т. 2, стб. 613.
11. Материалы для историко-статистического описания города Новгорода-Северского // Вступ. статья И. Самчевского. – К., 1953. – С. 10.
12. Воїнов С. Новгород-Сіверський // Сіверянський літопис. – 1998. – № 1. – С. 58.
13. Рыбаков Б.А. Русские летописцы и автор “Слова о полку Игоревом”. – М., 1972. – С. 36–44.
14. Большаков Л.Н., Коваленко В.П., Раппопорт П.А. Новые данные о памятниках древнего зодчества Чернигова и Новгорода-Северского // Славяно-русская археология. – 1989. – Вып. 195. – С. 40.
15. Миллер. Из истории Новгорода-Северского // Труды четырнадцатого археологического съезда в Чернигове 1909 года. – Т. III. – М., 1911.
16. Ясновская Л.В. Из истории археологического изучения Новгорода-Северского // Новгороду-Северскому 1000 лет: Тезисы докладов обласной научно-практической конференции. – Чернигов–Новгород-Северский, 1989. – С. 17.
17. Историко-статистическое описание Черниговской епархии. – Чернигов, 1873. – Кн. 3. – С. 3.
18. Шафонський А.Ф. Черниговского наместничества топографическое описание с кратким географическим и историческим описанием Малой России, из части коейное наместничество составлено. – Киев, 1951.
19. Русов А.А. Описание Черниговской Губернии. – Чернигов, 1898. – С. 4.
20. Самоквасов Д.Я. Древние города России. – СПб., 1873.
21. Марков М.Е. О городах и селениях Черниговской губернии, упоминаемых в Несторовой летописи, как они в оной следуют по порядку годов // Периодическое сочинение о успехах народного просвещения. – СПб, 1815. – Т. 40.
22. Погодин М.П. Разыскания о городах и пределах древних русских княжеств с 1054 по 1240 г. // ЖМВД. – 1848. – № 9.
23. Раппопорт П.А. Очерки по истории русского военного зодчества X–XIII вв. // МИА. – М.; Л., 1956. – № 52.
24. Куза А.В. Малые города древней Руси. – Москва, 1980.
25. Логвин Г.Н. Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль. – М., 1980. – С. 193; Рклицкий М. Город Новгород-Северский, его прошлое и настоящее. – Чернігів, 1900.
26. Воїнов С. Новгород-Сіверський. – Чернігів, 1999. – С. 103.
27. Куза А.В. Малые города древней Руси. – Москва, 1980. – С. 87.
28. ПСРЛ, т. II, стб. 613.

Участь вчених Ніжинської вищої школи в археологічних дослідженнях Лівобережної України у 2-й пол. XIX – 1-й третині XX ст.

Археологічні знахідки і старожитності вже протягом багатьох десятиліть є об'єктом підвищеного інтересу українських дослідників. Не залишилися осторонь і вчені Ніжинської вищої школи, які вже у 2-й половині XIX ст. активно включилися в археологічні розкопки, збирання й обробку археологічного матеріалу. Але, якщо наукова творчість багатьох представників Ніжинської вищої школи, їх історичні та славістичні праці в останні десятиліття привернули увагу вітчизняних науковців, про що свідчить ціла низка монографій [1], статей [2], дисертацій [3], то цей аспект їх діяльності до останнього часу залишається дослідженим лише фрагментарно. Тому, на нашу думку, напередодні святкування 200-літнього ювілею з часу заснування Ніжинської вищої школи, є потреба зупинитися і на цій сторінці її історії.

Перші спроби організувати археологічні розкопки в Ніжині здійснив у 20-х рр. XIX ст. Іван Семенович Орлай, який у 1821–1826 рр. був директором Гімназії вищих наук. Учений-енциклопедист, магістр словесності, доктор філософії і медицини, автор “Истории о карпатороссах, или о переселении россиян в Карпатские горы и о приключениях, с ними случившихся” (1804) та “О Юго-Западной Руси” (1826), І.С. Орлай з любов'ю ставивився до рідної історії і старожитностей, передаючи її своїм слухачам. За ініціативи директора було створено історичне товариство гімназистів, яке очолили відомі в майбутньому діячі науки й культури – П.Г. Редькін і В.Г.Любич-Романович, та планувалося створення вченого товариства при Гімназії [4]. Як член “Общества истории и древностей российских” при Московському університеті, яке в цей час приділяло підвищену увагу питанням археології та нумізматики, І.С. Орлай у своїх листах до товариства прагнув залучити й інших його членів до дослідження Ніжина та його околиць, але ця ідея не мала успіху [5]. На багато років залишилася нездійсненою мрія І.Орлая почати археологічні розкопки в Ніжині, що входило до запланованих заходів наукового краєзнавства [6].

Наступна спроба проведення археологічного дослідження Ніжинщини пов'язана з іншою яскравою постаттю в історії Ніжинської вищої школи, одним із перших гегельянців в Україні, магістром філософії і професором словесності, співорганізатором наукового товариства Нестора-літописця Михайлом Андрійовичем Туловим, який працював в Юридичному ліцеї протягом 1840–1853 рр.

В середині травня 1852 року у передмісті Ніжина – Магерках було випадково знайдено посудину з глини, в якій нараховувалося близько 200 срібних давньоруських монет. М.А. Тулов повідомив про знахідку в управління Київського учбового округу, надіславши туди кілька монет. Помічник попечителя округу М.В. Юзефович, професор російської історії Київського університету Я. Волошинський та професор М.А. Тулов зібрали в

Ніжині більше 70 екземплярів [7]. Решта монет розійшлася серед приватних осіб і колекцій, а три монети були передані до музею Ліцею, де нараховувалось у цей час вже досить солідне нумізматичне зібрання [8]. У листі до директора Ліцею Х.А. Екеблада Михайло Тулов писав, що “до цього часу панувала думка, що не було російських грошей до навали Золотої Татарської Орди, а були лише медалі, які робились греками. У “Слові про полку Ігоревім” слово “сребра” – це не злиток срібла, а монета, що і підтверджується написами на них” [9]. Не зважаючи на те, що Ніжинський скарб давньоруських срібних монет у значній мірі вплинув на переоцінку поглядів з давньоруської нумізматики, після переїзду Тулова до Київського університету у 1853 році, подальші пошуки в Ніжині призупинилися на кілька десятиліть.

Більш плідними в плані організації і проведення археологічних розкопок стали 80–90-ті рр. ХІХ ст., коли, після відкриття спочатку у 1875 році Історико-філологічного інституту князя Безбородька, а у 1882 році історичного відділення при ньому, до навчального закладу прийшла ціла низка молодих талановитих науковців–дослідників старовини (М. Арістов, М. Бережков, М. Лілеєв, І. Срібницький та ін.).

Серед ентузіастів з організації археологічних розкопок на Чернігівщині найбільш активним у 1880–1890-х рр. був Михайло Іванович Лілеєв, магістр російської історії, член Товариства Нестора-літописця (1879 р.) та Общества истории и древностей российских при Московському університеті (1879 р.), який з 1878 року і до кінця життя (помер 1911 р.) віддав себе служінню Ніжинській вищій школі [10]. М.І. Лілеєв, розпочавши у 1898 р. самостійні дослідження курганів доби бронзи в Ніжинському та Остерському повітах, прагнув створити для пошукової роботи міцне наукове підґрунтя, тому виступив ініціатором створення при НІФІ князя Безбородька архівної комісії Чернігівської губернії, на зразок створених у середині 80-х рр. ХІХ ст. комісій у Твері, Тамбові, Рязані та Орлі. На думку вченого, вона, крім власне занять по збиранню й обробці документів, повинна збирати місцеві старожитності, різні монети і медалі, речі старовинного побуту, написи на каменях, давні ікони тощо. Заняття розкопками курганів, могил дали б можливість утворити при історичному архіві музей старовини. Важливу роль відводив М.І. Лілеєв архівній комісії і в справі охорони місцевих пам’яток старовини та створення місцевого друкованого органу, який би видавав історичні і юридичні матеріали. “Вообще, по имеющимся данным, Черниговская губерния богата как архивными материалами, так и вещественными памятниками старины. К сожалению, из-за пассивности местных ученых, часть материалов перешла в центральные архивы (Харьков) или в частные руки (Кибальчич, Самоквасов) ... желательно, чтобы в Черниговской губернии была организована архивная комиссия, которая бы ведала архивным делом и научными интересами, собирала и охраняла памятники местной старины, занималась и разработкой собираемых архивных материалов. Осуществление всех этих функций ... всего естественнее и удобнее взять на себя высшему учебному заведению в губернии – НИФИ” [11]. І хоча в Ніжині таку комісію створено не було, окремі ідеї М.І. Лілеєва були використані під час заснування при Інституті у 1894 р. Історико-філологічного товариства,

членами якого стали відомі українські вчені: історик й археолог, голова Товариства Нестора-літописця Володимир Боніфатійович Антонович та історик, архівознавець і археограф, перший директор Київського археологічного інституту Митрофан Вікторович Довнар-Запольський. Саме київські науковці, особливо В.Б. Антонович, надали допомогу в подальшому археологічному дослідженні регіону.

У травні 1898 року М. Лілеєв разом з В.Б. Антоновичем і М.М. Бережковим оглянули могили навколо Ніжина [12], після чого перший провів розкопки на північ від Ніжина 16 курганів, найбільший інтерес з яких представляють “Остричний” і “Козацька могила” біля Ніжина, “Трушиха” і “Близниця” на лівому березі р.Остер [13]. У першому було знайдено сліди трупоспалення, крем’яний ніж, вістря стріли; у другому, глибиною 4 метри, трупопокладення: кістяк знаходився у зігнутому положенні – головою на північний захід. Черепна кістка була пофарбована червоною фарбою (символ вогню), знайдені також кам’яна сокира-молот, шматочок бурштину, посуд.

Проводив М. Лілеєв і археологічні екскурсії до Конотопа, Батурина та Крупецького Миколаївського монастиря з метою встановлення часу заснування цих містечок. Під час поїздок учений зібрав для виставки XII Археологічного з’їзду речові та рукописні джерела, серед яких перстень із зображенням оленя, за яким женуться собаки з кургану ранньозалізного віку біля с.Митчинки [14].

У 1900 році при Історико-філологічному товаристві ІФІ в Ніжині була створена археологічна комісія, яку очолив професор А.В. Добіаш, що ще більше сприяло вивченню давніх місцевих історичних пам’яток.

Активно включився в роботу археологічної комісії вже знаний на той час український вчений, член кількох наукових товариств Василь Григорович Ляскоронський. Він з юнацьких років захопився археологією і брав участь в розкопках у Полтавській губернії, які проводив відомий археолог-аматор, учитель Лубенської гімназії Федір Іванович Камінський [15]. Він досліджував археологію палеоліту, бронзи і раннього залізного віку Нижнього Посулля, відкрив палеолітичну стоянку біля с. Гінці Лубенського повіту в 1873 р. та обстежував скіфські кургани на Лубнянщині в 1876, 1881, 1883 й 1889 рр., до яких залучав і гімназистів [16]. Навчаючись у Київському університеті, В.Г. Ляскоронський, під впливом свого учителя В.Б. Антоновича, ще більше захопився вивченням археології, топографії, картографії, нумізматики та ін. Як згадував учений пізніше, “особливий інтерес являли лекції В.Б. з археології; спеціального курсу з неї він викладав для студентів двох вищих курсів на їх прохання. Великий знавець в тій галузі, який сам зробив силу розкопів та дослідів по всій Україні та поза її межами, В.Б. прекрасно ознайомлював своїх слухачів з найголовнішими основами археології, науково й систематично викладеними. Кохаючи науку глибоко та щиро, В.Б. невтомно працював на її ниві, стараючись всебічно дослідити та з’ясувати історичні явища руського життя...” [17].

За дорученням Московського археологічного товариства В.Г. Ляскоронський у 1898–1900 рр. займався оглядом старожитностей на Лівобережній Україні [18]. Як згадував вчений у автобіографії, “по порученню

Московского археологического общества исполнил три научные командировки в пределы Черниговской, Полтавской, Курской, Харьковской и Екатеринославской губернии, где занимался исследованием и описанием городищ, курганов, длинных валов и прочее” [19]. Дослідивши городища, кургани, майдани в Середньому Подніпров’ї, у своїх статтях він виклав результати розкопок давнього Лукомльського городища, біля містечка Таганка, у містечку Снетині, поблизу Києва [20].

У 1899 році В.Г. Ляскоронський брав активну участь у підготовці XI археологічного з’їзду в Києві, секретарем якого він був. З часом Товариство Нестора-літописця обирало його делегатом на XIII, XIV та XV археологічні з’їзди. На XI з’їзді вчений виголосив доповідь “Знахідки римських монет в області Середнього Придніпров’я”, в якій доводив давню заселеність краю. На основі знахідок римських монет I–III ст. молодий дослідник висловив припущення про можливість існування Києва вже у цей час. Ця думка була пізніше піддана критиці, проте до неї весь час поверталися вчені, висловлюючи власні теорії відносно розбудови Києва.

Не менший інтерес у вченого викликали вали на території України. Провівши розкопки Змійового, Пороського, Посульського, Переяславського та деяких інших валів, Василь Ляскоронський присвятив їм цілу низку публікацій: “Городища, кургани і довгі (змійові) вали в басейні р. Сули”, “Змійові вали в межах Південної Росії, їх отношение до курганів-майданів і приблизна епоха їх виникнення”, “Городища, кургани, майдани і довгі (змійові) вали в області дніпровського Лівобережжя”. Як свідчать сучасні дослідження, вчений не завжди був правий у своїх твердженнях, проте саме вони змушували дослідників шукати шляхи для вірного визначення дат заснування деяких валів, ураховуючи найновітніші археологічні дані.

Тривалий час учений працював над вивченням Переяславської землі, використовуючи літописні та археологічні матеріали, наслідком чого стала поява “Історії Переяславської землі з найдавніших часів і до половини XIII ст.”, яка викликала жваву дискусію серед науковців.

В Ніжині були написані й інші праці з археології, які заслуговують на увагу і в наш час: “До питання про місцезонашування в межах Південної Росії району, в якому проповідував єпископ Брунон на початку XI століття”, “Римська монета в межах Південної Русі, як історичне джерело для давнього періоду російської історії”. Досить тривалий час вчений присвятив вивченню історії Вишгорода, що переросло в монографію “Киевский Вышгород в удельно-вечевое время”, яка вийшла у 1913 р. “Займаючись дослідями про Київський Вишгород, я одвідав с.Вишгородок проти устя Десни, та зняв план з решти його стародавніх валів. Щоб перевірити свої поміри і план, я надумав звернутись до В.Б. (В.Б. Антонович – О.С.), знаючи, що він має чимало кресленників з стародавніх окопів та городищ, які робив в часі своїх численних екскурсій по краю. В.Б. охоче показав мені свій кресленник з контурів стародавніх валів Вишгородка, при чому виявилось, що його креслення цілком зійшлося з моїм і цим ствердилось, що я не оминув нічого істотного, зарисовуючи вали давнього Вишгородського городища” [21].

Плідно співпрацював В.Г. Ляскоронський у галузі місцевої археології з членами Полтавської вченої архівної комісії Л.В. Падалкою, С.Т. Сиро-

тенком, П.М. Єременком, наслідком чого стала поява у 1902–1914 рр. публікацій з описами городищ, курганів, змійових валів і майданів Полтавщини [22].

Після переїзду до Києва у 1921 році В.Г.Ляскоронський продовжив свої заняття, працюючи професором Київського археологічного інституту. Під час розкопок Золотих Воріт у 1926 р. учений застудився, тяжко захворів і на початку 1927 р. помер.

У Ніжині, після від'їзду В.Г. Ляскоронського, археологічні дослідження фактично припиняються, незважаючи навіть на відкриття у 1922 році Науково-дослідної кафедри історії культури і мови та утворення на початку 1925 року Ніжинського краєзнавчого товариства, яке ставило за мету розробляти широкий спектр проблем регіону Ніжинщини, Прилуччини та Роменщини, включаючи вивчення місцевих топографії, антропології та матеріальних пам'яток [23]. У другій половині 20-х – на початку 30-х років ХХ ст. інтерес до археологічних досліджень повертається завдяки створенню краєзнавчого музею, основну роботу по оформленню якого проводив випускник НІНО 1925 року Іван Георгійович Спаський, який “брав активну участь в переорганізації – по відділам малювання, краєзнавства та археології...” [24]. Але у 1930 році його переводять до Харківського археологічного музею і фактично на цьому завершуються заняття археологією у Ніжинській вищій школі в довоєнний період.

У цілому вчені Ніжинської вищої школи залишили помітний слід у дослідженні археології, топографії та нумізматики Лівобережної України, беручи активну участь в організації й проведенні археологічних з'їздів, у збиранні та збереженні пам'яток матеріальної культури, висвітлюючи свої здобутки в цілій низці наукових праць.

Література

1. Самойленко Г.В. Ніжинська вища школа. 1820–1995. – Ніжин, 1995. – 105 с.; Самойленко Г.В., Самойленко О.Г., Самойленко С.Г. Розвиток освіти та науки в Ніжині в XVII–XX ст. Нариси культури. Ч. 3. – Ніжин, 1996. – 226 с.; Самойленко Г.В., Самойленко О.Г. Ніжинський державний педагогічний університет ім. Миколи Гоголя. – Ніжин, 2000. – 278 с.; їх же. Ніжинська вища школа: від Гімназії вищих наук до університету. – Ніжин, 2000. – 288 с.

2. Бойко О.Д. Ніжинська Науково-дослідна кафедра історії культури і мови в історичному контексті 20–30-х рр. // Література та культура Полісся. – Вип. 4. – Ніжин, 1994; його ж. Здійснення українізації Ніжинського інституту народної освіти (1923–1926) // Там само. – Вип. 1. – Ніжин, 1990; Коваленко О.Б., Острянюк А.М. Розгром ніжинської історичної школи // Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики [Число 5] / Історіографічні дослідження в Україні [Вип. 10]: Збірка наукових праць на пошану академіка НАН України В.А.Смоля. – К., 2000. – Ч.2.; Коваленко О.Б., Ткаченко В.В. Євфимовський Володимир Степанович // Репресоване краєзнавство. – К., 1991; їх же. Єршов Анатолій Григорович // Там само; Острянюк А.М. Ніжинська історична школа: доба розквіту (20-і – початок 30-х рр. ХХ ст.) // Сіверянський літопис. – 2000. – №5; Кондрашов В.Ф. Дослідження А.Г. Єршова з історії Лівобережної України // Література та культура Полісся. Вип. 18. – Ніжин, 2002; Самойленко О.Г. Справа Загребського – черговий акт сталінського “правосуддя” // Література та культура Полісся. – Вип. 20. – Ніжин,

2002; Шевченко А.Ю. Український історик в умовах тоталітаризму (до 50-ї річниці смерті М.Н. Петровського) // Борисфен. – 2002. – №2; Самойленко О.Г. М.С. Грушевський та Ніжинська вища школа: до проблеми творчих та наукових зв'язків // Ніжинський державний педагогічний інститут: Наукові записки. – Ніжин, 1996. – Т. XVI. – Вип. 1; його ж. Розвиток історичної науки в Ніжині в XIX – першій чверті XX ст. (історико-бібліографічний огляд) // Література та культура Полісся. – Вип.6. – Ніжин, 1995; його ж. Є.М.Щепкін – видатний вчений-історик, педагог та громадський діяч // Література та культура Полісся. – Вип. 6. – Ніжин, 1995; його ж. Висвітлення проблем історіографії та методології історії в працях вчених-істориків НІФІ кн. Безбородька наприкінці XIX – на початку XX ст. // Історія та культура Лівобережжя України. Матеріали міжнародної конференції (травень 1996). – Ніжин, 1997; його ж. Розробка проблем історіографії в дослідженнях вчених-істориків Ніжинської вищої школи в 2-й половині XIX століття // Література та культура Полісся. – Вип. 8. – Ніжин, 1997; його ж. Дослідження окремих питань західноєвропейської історіографії та історіософії в працях вчених-істориків Ніжинського історико-філологічного інституту кн.Безбородька (1875–1919) // Література та культура Полісся. – Вип. 11. – Ніжин, 1998; Верба І.В. Кость Штеппа // Українській історичний журнал. – 1999. – №3; Ємельянов В.М. З кагорти нескорених: Професор Є.А.Рихлик // Література та культура Полісся. – Вип. 4. – Ніжин, 1994 та ін.

3. Ситник О.М. Історія України доби середньовіччя у наукових студіях В.Г. Ляскоронського: Автореферат дисертації на здобуття ступеня кандидата історичних наук. – К., 1994; Самойленко О.Г. Методологія історії та історіографія в науковій спадщині вчених-істориків Ніжинської вищої школи (2-га пол. XIX – поч. XX ст.): Автореферат дисертації на здобуття ступеня кандидата історичних наук. – К., 2000; Острянюк А.М. Ніжинська історична школа кінця XIX – першої третини XX ст.: Автореферат дисертації на здобуття ступеня кандидата історичних наук. – К., 2001; Шевченко А.Ю. М.Н. Петровський та його внесок в українську історичну науку 20-х – 50-х рр. XX століття: Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня к.і.н. – Дніпропетровськ, 2003.

4. Самойленко Г.В., Самойленко О.Г. Ніжинська вища школа: від Гімназії вищих наук до університету. – Ніжин, 2000. – С. 19, 24.

5. Симоненко В.І. До 100-річчя заснування Ніжинського Історико-філологічного товариства // До 100-річчя заснування Ніжинського Історико-філологічного товариства. Тези і матеріали конференції історико-краєзнавчого товариства. – Ніжин, 1994. – С. 2.

6. Любченко В.Г. Науково-педагогічна діяльність І.С.Орлая в Ніжині // Література та культура Полісся. – Вип. 6. – Ніжин, 1995. – С. 26.

7. Сотникова М.П. Нежинский клад сребреников 1852 г. (реконструкция состава) // Нумизматика и сфрагистика. – Т. 4. – К., 1971. – С. 17.

8. Яушева-Омельяничук Р.М. Доля і трагедія Ніжинського міністерства // Література та культура Полісся. – Вип. 8. – Ніжин, 1997. – С. 107–108.

9. ФЧДОАН, ф. 1359 /387/, оп. 1, спр. 437. – Лист професора М.А. Тулова Х.А. Екебладу. – Арк. 3.

10. ФЧДОАН, ф. 1105, оп. 1, спр. 99. – Про запрошення М.І. Лілеєва. – 128 арк.

11. ІР ЦНБ ім. В.Вернадського, ф. 127 (Архів М.І.Лілеєва), оп. 1, спр. 157. – О необхідности учреждения архивной комиссии в Черниговской губернии. – Арк. 1–4.

12. Там само, спр. 222. – О поездке с Антоновичем В.Б. на могилы около Нежина и о предварительных раскопках на козацкой могиле. 22.VI.1898 г. – Арк. 1; Ф. XIII (Архів М.М.Бережкова), оп. 1, спр. 17. – Дневник XI. 1898 г. Нежин. – Арк. 15.
13. Ясновська Л.В. Археологічна діяльність Ніжинського історико-філологічного товариства // Література та культура Полісся. – Вип. 8. – Ніжин, 1997. – С. 105.
14. Там само. – С. 106.
15. ІР ЦНБ ім. В.Вернадського, ф. 90 (Архів В.Г.Ляскоронського), оп. 1, спр. 73. – Автобіографічні замітки о началe увлеченія стариною. – Арк. 1–2.
16. Мезенцева Галина. Дослідники археології України. Енциклопедичний словник-довідник. – Чернігів: Сіверянська думка, 1997. – С. 18.
17. Ляскоронський В.Г. Спогади про проф. В.Б.Антоновича // З іменем святого Володимира: У 2 кн. / Упоряд. В. Короткий, В. Ульяновський. – К.: Заповіт, 1994. – Кн. 1. – С. 299.
18. ІР ЦНБ ім. В.І.Вернадського, ф. 90, оп. 1, спр. 5. – Командировачные свидетельства, выданные В.Г. Ляскоронскому Московским археологическим обществом для осмотра древностей Левобережной Украины. 12 мая 1898 – 19 мая 1900 гг. – Арк. 1.
19. Там само, спр. 1. – Ляскоронский Василий Григорьевич. Автобиография. – Арк. 1.
20. Ляскоронский В.Г. Археологические раскопки близ г.Лубны Полтавской губ., в урочище Лысая гора // Киевская старина. – 1892. – № 11. – С. 263–278; його ж. Остатки давнього Лукомльського городища в м. Лукомле Лубенського уезда Полтавської губ. // Там само. – 1893. – № 9. – С. 426–437; його ж. Остатки древнього городища в м. Снетине Лубенського уезда Полтавської губ. // Там само. – 1896. – № 12. – С. 327–336; його ж. О курганах-майданах, находящихся на левой стороне р. Днепр в пределах Полтавской губернии и о связи их с другими подобными сооружениями Южной России // Чтения в историческом Обществе Нестора-летописца. – 1893. – Кн. 7. – С. 3; його ж. Археологическая находка близ м. Таганки Киевской губернии Каневского уезда // Там само. – 1896. – Кн. 10. – С. 21–24 та ін.
21. Ляскоронський В.Г. Спогади про проф. В.Б.Антоновича... – С. 304.
22. Супруненко О.Б. Археологічне краєзнавство Полтавщини початку ХХ ст. // Шоста Всеукраїнська наукова конференція з історичного краєзнавства. – Луцьк, 1993. – С. 194.
23. Зозуля Сергій. Ніжинське краєзнавче товариство 20-х рр. ХХ ст. // Сіверянський літопис. – 2000. – № 5. – С. 98–100.
24. Острянюк Андрій. Ніжинська історична школа: доба розквіту (20-ті – початок 30-х рр. ХХ ст.) // Сіверянський літопис. – 2000. – № 5. – С. 35–36.

А.М. Острянюк

Василь Ляскоронський і Ніжинська вища школа

На початку 20-х рр. ХХ ст. у Ніжинській вищій школі сформувалась історична школа в галузі історії України, представники якої зробили неабиякий внесок у розробку проблем вітчизняної історії. Імена фундаторів цієї школи М. Арістова, М. Бережкова, М. Лілеєва, В. Ляскоронського та Г. Максимович були добре знайомі у середовищі істориків-сучасників, проте нині вони відомі достатньо вузькому колу фахівців. Відтак, з'ясування внеску

кожного з них у справу започаткування та становлення студіювання вітчизняної історії у Ніжинській вищій школі необхідно для визначення місця Ніжинської історичної школи в українській історіографії. З-поміж “батьків” Ніжинської історичної школи чільне місце належить історику, археологу і педагогу Василю Григоровичу Ляскоронському (1859–1928).

Народився він 24 грудня 1859 р. у м. Золотоноша Полтавської губернії [1]. Після домашньої початкової підготовки В. Ляскоронський у 1872 р. вступив до Полтавської гімназії, а через два роки продовжив навчання у Лубенській гімназії, курс якої закінчив 1880 р. Того ж таки року він вступив на історичне відділення історико-філологічного факультету Київського університету св. Володимира. Впродовж навчання В. Ляскоронський додатково слухав лекції на медичному та природничому факультетах. Під керівництвом проф. І. Лучицького В. Ляскоронський захистив кандидатський твір на тему “Політичні зібрання та політична організація кальвіністів у Франції у XVI ст.”, за який одержав срібну медаль [2]. Після закінчення університету в 1885 р. він учителював у приватних гімназіях в Києві, два роки працював у Відні домашнім учителем у сім’ї священика при російському посольстві [3]. Повернувшись з-за кордону до Києва 1891 р., В. Ляскоронський обіймав посаду вчителя у 3-ї гімназії, на якій працював до 1909 р. [4] 1899 р. В. Ляскоронський захистив магістерську дисертацію [5], однак не зміг здобути посади приват-доцента в університеті й продовжував працювати вчителем у гімназії. Лише 1903 р. він став приват-доцентом кафедри російської історії Московського університету, де він упродовж чотирьох років читав лекції [6]. Нарешті, 1907 р. В. Ляскоронський здобув посаду приват-доцента у Київському університеті, але невдовзі відгукнувся на запрошення Ніжинського історико-філологічного інституту кн. Безбородька (далі – НІФІ) і дістав посаду екстраординарного професора по кафедрі російської історії.

Інтерес до наукового студіювання історії почав формуватись у В. Ляскоронського дуже рано. Як згадував сам учений, “первые проблески интереса к старине возникли у меня ... ещё в начале 70-х годов прошлого столетия, до поступления моего в гимназию” [7], що було пов’язано з зацікавленням батька нумізматикою. Під час навчання у Лубенській гімназії В. Ляскоронський долучився до позакласних занять з українознавства, якими керував учитель гімназії, відомий археолог Ф. Камінський. В університеті В. Ляскоронський залюбки відвідував лекції та семінари, які проводив В. Антонович у архіві, нумізматичному та археологічному музеях університету. Лекції та особисте спілкування з В. Антоновичем зумовили спрямування історичних поглядів В. Ляскоронського, стали підґрунтям його самостійної наукової роботи. Як згадував В. Ляскоронський, В. Антонович “дуже був уважний до тих, що починали працювати на науковому ґрунті ... Гаряче люблячи науку, В.Б. (В. Антонович – авт.) намагався так само заохочувати до неї і своїх учнів, аби тільки помітив у них поважний нахил до наукової праці” [8].

Під керівництвом В. Антоновича він підготував і захистив магістерську дисертацію, тема якої, методологічні та методичні підходи засвідчили приналежність В. Ляскоронського до Київської школи В. Антоновича. Однак українофільські настрої вченого створили перешкоди для його кар’єри.

Небажання частини професури Київського університету бачити у своїх рядах українофіла В. Ляскоронського на певний час закрило йому дорогу до *alma mater* [9]. Однак це не вплинуло на дослідницьку роботу В. Ляскоронського. Він продовжує археологічні студії, беручи участь у експедиціях та XII–XIV археологічних з'їздах, публікує нові матеріали з археології [10], досліджує історію Переяславської землі [11], звертається до литовської доби української історії [12]. Повернення до Київського університету не додало йому оптимізму, оскільки активність тамтешньої професури згасла, а тимчасовість становища приват-доцента змусила його перейти на постійну роботу до НІФІ [13].

На час переїзду до Ніжина В. Ляскоронський був відомим у наукових колах фахівцем. Розуміння історичного процесу В. Ляскоронським спиралося на позитивістську методологію. Як і його вчитель, В. Ляскоронський “ретельно збирав і систематично розподіляв потрібний ... матеріал, укладаючи його так, щоб він сам за себе відповідав при тому чи іншому науковому питанні” [14]. Такий підхід до історичних студій та дослідження української історії по регіонах підтверджувало його належність до “земельної школи” В. Антоновича [15]. В. Ляскоронський, слідом за своїм учителем, відзначав декілька провідних факторів історичного поступу, насамперед економічний і географічний [16], вважаючи, що “природа страны и её географическое положение играют ... первенствующую, стихийно-доминирующую роль” у суспільно-економічному розвитку [17]. Визначена ним багатоаспектність історичного процесу сприяла розгортанню роботи у декількох напрямках – археологія, нумізматика, етнографія, історична географія, картографія.

Відтак, до Ніжина В. Ляскоронський приїхав з репутацією учня В. Антоновича, знаного фахівця не тільки з історії України, а й археології [18]. У Ніжині В. Ляскоронський протягом тринадцяти років очолював кафедру російської історії, обіймаючи посаду екстраординарного професора [19]. У листопаді 1918 р. Департамент вищої школи затвердив його ординарним професором по цій кафедрі [20]. У вересні 1909 р. В. Ляскоронський став дійсним членом Історико-філологічного товариства при Інституті князя Безбородька [21]. Крім того, він читав лекції на Вищих жіночих курсах у Ніжині, а з 1916 р. викладав практичний курс французької мови для студентів інституту [22]. Викладацька робота В. Ляскоронського викликала повагу студентів, оскільки “як лектор він не ораторствував, не напружував ніколи голосу, не акцентував того чи іншого пасажу, викладав тихим голосом, ніби розмовляв сам з собою”, а на меті завжди мав одне – “навчити нас методам історичного дослідження й синтези, а не переказувати механічно факти в їх хронологічній послідовності. В цьому була несумнівна логіка думання історика-дослідника, а не історика літописця” [23].

Як і раніше, центральною темою його історичних студій залишалася середньовічна Україна. У Ніжині він завершив роботу над монографією “Киевский Вышгород в удельно-вечевое время”, яку представив до захисту як докторську дисертацію [24]. У цій монографії, на основі даних літописів, хронік і документального матеріалу більш пізнього періоду, В. Ляскоронський дійшов висновку про те, що Вишгород був не окремим містом, а

складовою частиною давнього Києва. Слідом за М. Грушевським, В. Ляскоронський відзначив військово-політичне та релігійне значення Вишгорода, який тривалий час виконував функції форпосту Києва. Того ж таки 1913 р. В. Ляскоронський видав ще одну роботу на давньоруську тематику [25]. Окрему розвідку В. Ляскоронський присвятив Володимирі Великому [26].

В. Ляскоронський у Ніжині продовжував археологічні студії, беручи участь в археологічних розкопках під час літніх вакацій, а також дослідження з історичної картографії. У Ніжині 1916 р. він завершив монографію “Римская монета в пределах Южной Руси, как исторический источник для древнейшего периода русской истории”. В. Ляскоронський оприлюднив лише першу її частину [27], а у XXXIV томі “Известий” передбачалося видати її повністю [28], однак цей том часопису так і не побачив світ. Довгий час, внаслідок несприятливої ситуації в країні, він не міг її видати повністю. Незадовго до смерті, за сприяння німецького археолога Г. Еберта, В. Ляскоронський намагався надрукувати цю книгу німецькою мовою в Берліні [29]. З історико-картографічних праць, написаних ним у Ніжині, відзначимо дослідження, присвячене найдавнішому плану Києва [30].

Як й інші представники покоління фундаторів Ніжинської історичної школи, В. Ляскоронський збирав матеріали з історії Ніжинщини. Вчений вважав Ніжин одним з найдавніших поселень Лівобережжя, аргументуючи це топографічними особливостями місцевості, на якій він розташований. Історично склалося, що Ніжин став “ключом к западной части левобережного приднепровья, расположенного в востоку от Киева” [31].

Під час української національної революції В. Ляскоронський продовжував викладати курс російської історії на молодших курсах, а студентам старших курсів читав спеціальні курси з історії Росії XIV та XVIII ст. [32]. Значну увагу він приділяв проблемам історії України. Як згадував В. Дубровський: “Поглиблена, деталізована праця щодо історії України викликала затримку в темпі викладу курсу “історії Росії”, що на першому році навчання зводилася власне до історії України, починаючи з передісторичних часів її. ...Особливо докладно професор зосередився на критичному огляді відомостей про Україну Геродота та інших античних авторів” [33]. В. Ляскоронський залишався на посаді професора кафедри російської історії Інституту і продовжував свою дослідницьку роботу. Він скаржився на те, “що не стає на базарі навіть хліба, нема й інших звичайних простих продуктів, не вистачає грошей з платні” [34]. Незважаючи на усі побутові негаразди, В. Ляскоронський виявив лояльність стосовно до уряду П. Скоропадського, прийнявши 27 серпня 1918 р. обітницю на вірність Українській державі [35].

1921 р. він був відряджений як представник Ніжинської вищої школи до Києва для розробки питання про науково-дослідні кафедри та запрошення для роботи у Ніжинській Науково-дослідній кафедрі необхідних фахівців [36]. Однак його повернення у Ніжин відбулося за несприятливих для нього обставин. У лютому 1922 р. В. Ляскоронського було призначено керівником секції української та російської історії Ніжинської науково-дослідної кафедри історії культури і мови, про що керівник кафедри проф. П. Тихомиров сповістив його лише у травні [37]. Зустріч з П. Тихомировим не зняла напруги у стосунках між ними. 15 червня 1922 р. Ніжинська НДК порушила перед

Науковим комітетом Головнопрофесору клопотання “об отчислении проф. В.Г. Ляскоронского, давно не живущего в Нежине, от кафедры” [38], яке було задоволене лише 20 лютого 1923 р. [39]. Сам В. Ляскоронський розцінював цей інцидент як прикрість: “... мне очень неприятно встречать подобного рода трения по службе” [40]. Таким чином, виключно особисті непорозуміння між В. Ляскоронським і керівництвом Ніжинської НДК були причиною розриву його стосунків з Ніжином.

Однак це не стало на заваді його подальшому спілкуванню з представниками тамтешньої наукової громади. Так, теплі, дружні стосунки між В. Ляскоронським та М. Бережковим зберігались і після його від'їзду з Ніжина. 9 червня 1926 р. В.Ляскоронський був присутній на засіданні історичної секції Ніжинської НДК, на якому з доповіддю про укріплення Ніжина XVII–XVIII ст. виступав М. Бережков [41], і взяв участь у її обговоренні. За наявними документальними даними, це був останній візит ученого до Ніжина, однак його зв'язки з М. Бережковим на рівні особистих контактів та листування підтримувались і надалі.

Відтак, ніжинський період діяльності В. Ляскоронського став часом завершення розпочатих раніше проектів і розгортання студій у нових напрямках. Залишаючись медієвістом та прибічником регіональних досліджень вітчизняної історії, В. Ляскоронський розширив географію своїх досліджень, розпочавши ґрунтовні студії з історії Чернігово-Сіверщини. Викладацька робота вченого значною мірою сприяла залученню студентів НІФІ до наукової роботи в галузі історії України. В особі В.Ляскоронського НІФІ одержав, власне, першого історика-україніста, що мало особливе значення для формування Ніжинської історичної школи. Конструктивна роль В. Ляскоронського у виникненні та становленні Ніжинської історичної школи в галузі історії України незаперечна. Його доробок, робота у наукових товариствах та установах, а також популяризація української історії при викладанні курсу історії Росії сприяли формуванню стійкого інтересу до історії України не тільки всього вченого загалу Ніжинської вищої школи, а й молодих дослідників, серед яких особливо слід відзначити В. Дубровського, А. Єршова, М. Петровського, яких з великою долею впевненості можна вважати його учнями.

Література

1. Інститут рукопису Національної бібліотеки України НАН України ім. В. Вернадського, ф. 90, спр. 1, арк. 3.
2. Відділ Державного архіву Чернігівської області в Ніжині (далі – ВДАЧОН), ф. 1105, оп. 1, спр. 1547, Арк. 7-7 зв.
3. Мельник-Антонович К. Василь Григорович Ляскоронський (Некролог) // Записки Історико-філологічного відділу ВУАН. Праці історичної секції. – К., 1929. – Кн. XXIV. – С. 369.
4. Ситник О.М. Василь Григорович Ляскоронський // Український історичний журнал. – 1990. – №2. – С. 89.
5. Ляскоронский В.Г. История Переяславской земли с древнейших времён до половины XIII ст. – К., 1897. – 422 с.
6. Мельник-Антонович К. – Вказ. праця. – С. 372.
7. ВДАЧОН, ф. 1105, оп. 1, спр. 73, арк. 1.

8. Невидані спогади В.Г. Ляскоронського за Володимира Боніфатієвича Антоновича як професора // Україна. – 1928. – Кн. 6. – С. 76.
9. Михальченко С.И. Киевская школа в российской историографии (В.Б. Антонович, М.В. Довнар-Запольский и их ученики). – М.: “Прометей”; Брянск: Издательство БГПУ, 1997. – С. 186–187.
10. Ляскоронский В.Г. Городища, курганы и змиевы валы, находящиеся в бассейне р. Сулы. – М., 1901. – 54 с.; його ж. О месте расположения летописного города Родни. – СПб., 1904. – 14 с.; його ж. Городища, курганы и длинные (змиевы) валы по течению рр. Псла и Ворсклы. – М., 1907. – 16 с.
11. Ляскоронский В.Г. К вопросу о переяславльских торках. – СПб., 1905. – 27 с.; його ж. Очерк внутреннего быта Переяславльской земли с древнейших времён до половины XII ст. // Лохвицкий исторический сборник. – К., 1906. – С. 35–123.
12. Ляскоронский В.Г. Русские походы в удельно-вечевое время и поход князя Витовта на татар 1399 г. – СПб., 1907. – 122 с.
13. Михальченко С.И. Вказ. праця. – С. 188.
14. Ляскоронський В. Володимир Боніфатієвич Антонович, як археолог // Україна. – К., 1928. – Кн. 5. – С. 89.
15. Верменич Я.В. Роль М.С. Грушевського у становленні системи регіональних досліджень в Україні // Український історичний журнал. – 1998. – №2. – С. 92–93.
16. Верменич Я. Проблеми “історичного районознавства” у науковій спадщині М. Грушевського // Історія. – Ч.І.: Тези та повідомлення II Міжнародного конгресу україністів. – Харків: Око, 1996. – С. 156.
17. Ляскоронский В.Г. История Переяславской земли с древнейших времён до половины XIII ст. – К., 1897. – С. 168–169.
18. Дубровський В.В. Проф. В.Г. Ляскоронський // Український історик. – 1965. – Ч. 3–4. – С. 48.
19. ВДАЧОН, ф. 1105, оп. 1, спр. 2269, арк. 5 зв.
20. Там само, спр. 1547, арк. 80.
21. Протоколы (№№ 87–101) заседаний Историко-филологического Общества за 1908/9 акад. год // Сборник Историко-филологического общества при Институте князя Безбородко в Нежине. – Нежин, 1910–1911. – Т. VII. – С. 11.
22. Ситник О.М. Вказана праця. – С. 95.
23. Дубровський В.В. Вказана праця. – С. 49.
24. Ляскоронский В.Г. Киевский Вышгород в удельно-вечевое время. – СПб., 1913. – 363 с.
25. Ляскоронский В.Г. Северские князья и половцы перед нашествием на Русь монголов // Сборник статей, посвящённый Д.А. Корсакову. – Казань, 1913. – С. 1–16.
26. Ляскоронский В.Г. Главнейшие черты общественно-политической и церковно-религиозной деятельности князя Владимира Святого в отношении Русской земли: Речь // Известия Историко-филологического института князя Безбородко в Нежине (далі – Известия НИФИ). – Нежин, 1916. – Т. XXXI. – С. 3–23.
27. Ляскоронский В.Г. Римская монета в пределах Южной России, как исторический источник для древнейшего периода русской истории // Известия НИФИ. – Нежин, 1920. – Т. XXXIII. – С. 1–16.
28. ВДАЧОН, ф. р-6121, оп. 1, спр. 6, арк. 9.
29. Мельник-Антонович К. Вказана праця. – С. 378.

30. Ляскоронский В.Г. К вопросу о древнейшем плане г. Киева, изданном в 1638 г. Афанасием Кальнофойским // Сборник в честь графини П.С. Уваровой. – М., 1916. – С. 202–214.

31. Архів Національного музею історії України у м. Києві, ф. 5, оп. 1, спр. 44^а, арк. 1.

32. ВДАЧОН, ф. р-6121, оп. 1, спр. 6, арк. 4.

33. Дубровський В. Вказ. праця. – С. 49.

34. Там само. – С. 51.

35. ВДАЧОН, ф. 1105, оп. 1, спр. 1547, арк. 78.

36. Мельник-Антонович К. Вказ. праця. – С. 373.

37. ВДАЧОН, ф. р-6121, оп. 1, спр. 281, арк. 53.

38. Там само, арк. 16.

39. Там само, арк. 86.

40. Там само, арк. 54.

41. Там само, спр. 92, арк. 39 зв.

А.М. Боровик

Реорганізація управління освітніми закладами як один із кроків на шляху українізації шкіл за Центральної Ради

Період бурхливого національного відродження, який переживала Україна після повалення царизму, привів до значних змін в освітній галузі. На першому місці у шкільній реформі постала проблема українізації. Процес українізації передбачав перш за все перехід шкіл на українську мову викладання, введення до навчальних планів українознавчих дисциплін, створення мережі українських шкіл різних рівнів, підготовку української навчальної літератури та проведення інших організаційних заходів. Проте одним із важливих напрямків українізації була реорганізація структур, що управляли освітніми закладами. Саме введення інституту освітніх комісарів, які сприяли б справі українізації шкіл, а також ліквідація шкільних округ, що стояли на перешкоді цій справі, стали для Генерального секретаріату головними напрямками у реформуванні освіти.

Питання реформування шкільної справи зацікавили багатьох дослідників. Останнім часом з'явилися наукові праці, в яких ідеться про різні аспекти теми [1]. Але на сьогодні відсутні дослідження саме проблеми реорганізації управлінських освітніх структур як одного з факторів, що сприяв справі українізації загальноосвітніх шкіл. Тому в даній статті автор і ставить за мету розглянути вищезазначену проблему.

Одним з реальних кроків на шляху українізації шкіл було запровадження інституту комісарів освітніх справ, що розпочалося в середині липня 1917 р., з метою “догляду за освітніми справами на Україні та для українізації шкіл”. Частіше їх так і називали – “комісари з українізації шкіл”. Призначення їх здійснювалося Генеральним секретаріатом освіти на основі подань місцевих шкільних і національних рад, з'їздів народних, освітніх

інституцій, “Просвіт” [2, арк. 46]. Тому вперше з’явилися комісари лише там, “де саме громадянство цього бажало”. Стримуючим фактором у поширенні інституту комісарів освіти по всій території України було те, що 4 серпня 1917 р. Тимчасовий російський уряд підписав Тимчасову інструкцію для Генерального секретаріату як тимчасового уряду на Україні. В другому пункті її говорилося, що компетенція Генерального секретаріату поширюється лише на територію п’яти губерній – Київщину, Волинь, Поділля, Полтавщину і Чернігівщину, виключаючи повіти: Мглинський, Суразький, Стародубський і Новозибківський, оскільки на час підписання Переяславського договору вони Україні не належали [3, с. 72]. Але з падінням Тимчасового уряду і встановленням більшовицької влади в Росії Генеральний секретаріат поширив свою владу на дев’ять губерній: Київську, Подільську, Волинську, Полтавську, Чернігівську, Харківську, Херсонську, Катеринославську і Таврійську. А вже 10 листопада 1917 р. Генеральний секретаріат освіти “призначив губернських комісарів народної освіти: на Київщині – А. Лещенка, на Волині – М. Черкавського, на Поділлі – В. Приходька, на Херсонщині – В. Чеховського, на Катеринославщині – І. Трубу, на Чернігівщині – І. Стаднюка, на Полтавщині – В. Андрієвського, на Кубані – В. Чепелянського та в Бессарабії – Осмоловського, а також 10 повітових комісарів у різних губерніях України [4, арк. 30]. Формування мережі повітових комісарів освіти по всій території України йшло дуже повільно. На 14 грудня 1918 р. вони працювали лише в чотирьох губерніях: на Київщині – в Радомишльському та Бердичівському повітах, на Волині – в Луцькому та Дубенському, на Полтавщині – в Золотоніському, та на Чернігівщині – в Сосницькому, Ніжинському, Конотопському та Кролевецькому повітах [5, арк. 46].

Як свідчать архівні матеріали, на початковому етапі введення посади комісарів народної освіти особливо складними були питання роз’яснення серед учителів необхідності існування цього інституту та пошук потрібних кандидатур. Так, у Бердичівському повіті на Київщині, за пропозицією українського товариства, був призначений на посаду комісара М. Шугаєвський, але на повітовому з’їзді учителів початкових шкіл було ухвалено питання про “потребу обирати комісара, а не призначати” і тут же на з’їзді обрали комісаром Л. Гіньковського та просили Генеральний секретаріат освіти затвердити нового комісара [6, арк. 47]. А от у Васильківському повіті на Київщині з’їзд учителів “висловився проти посади комісара”, тобто її введення [7, арк. 48]. Ось тому в цьому повіті його довгий час і не було.

На Полтавщині губернському комісару освіти В. Андрієвському доводилося вести значну роз’яснювальну роботу серед учителів і педагогічних колективів шкіл, які звикли до попередніх керівних структур в освіті й не бажали існування інституту комісарів. До Генерального секретаріату надходило з Полтавщини багато резолюцій, прийнятих шкільними радами, та постанов учительських з’їздів “проти повітових комісарів”. Тому на середину грудня 1917 р. у губернії був призначений лише один повітовий комісар Золотоніського повіту – М. Злобінців, кандидатуру якого запропонував повітовий учительський з’їзд. Наприкінці 1917 р. на Полтавщині

з'являється другий повітовий комісар освіти Роменщини – Ващенко, кандидатуру якого запропонувала учительська повітова спілка [8, арк. 48].

Територія Волині та Поділля значною мірою була зруйнована війною, але й надалі залишалась ареною військових дій. Це ще більше ускладнювало роботу губернських комісарів освіти. Роз'яснення серед учителів та населення про необхідність українізації шкіл не завжди приносило бажані результати. Ось тому Волинський комісар М. Черкавський звертався до Генерального секретаріату освіти з проханням більш чіткого правового регулювання роботи освітніх закладів. Він уважав, що учителі мали керуватись не лише власною свідомістю, а “наказами Секретарства та його представника – комісара” [9, арк. 48]. Брак віри в успіх роз'яснювальної роботи помічався навіть і в тому, що значно кращі наслідки в роботі М. Черкавський помічав, “коли до учителя звертаються в тоні наказу, а не прохань”. Свою безпорадність в роботі й низьку її ефективність губернський комісар освіти Волині намагався підмінити авторитарними методами керівництва.

За перший місяць роботи комісари народної освіти Катеринославської губернії І. Труба та Херсонської В. Чеховський не змогли підібрати кандидатів повітових комісарів. Нових керівників освіти особливо хвилювала “непевність становища комісара, яка навіть з боку матеріального не забезпечена як слід” [10, арк. 49]. Крім того, за повідомленням із Катеринослава, освітньому комісару доводилося відстоювати свої права перед земством, адже воно продовжувало керувати початковою освітою, а комісар займався лише справами українізації. Тому відсутність єдиного керівного органу не давала бажаних результатів у роботі, а приводила лише до з'ясування стосунків між ними.

Аналізуючи перші кроки в діяльності губернських комісарів освіти, Генеральний секретаріат зробив висновок, що всі комісари “просять поліпшення свого правового стану, певних інструкцій своєї діяльності та скаржаться на брак свідомих працівників і потребу повітових комісарів” [11, арк. 51].

Проте розробка і прийняття інструкції про діяльність комісарів освіти тривала досить довго. Лише 15 квітня 1918 р. вона була затверджена Генеральною шкільною радою [12, арк. 125–128]. А 22 квітня 1918 р. нею ж був розглянутий законопроект про тимчасові штати губернських і районних комісарів освіти [13, арк. 144]. У зв'язку з тим, що ці документи були прийняті напередодні приходу до влади гетьмана П. Скоропадського, то вони так і не вступили в дію.

Отже, підсумовуючи викладене, варто зауважити, що введення інституту комісарів освітніх справ відбулося після того, як Тимчасовий уряд своєю постановою визнав Генеральний секретаріат найвищим органом управління крайовими справами в Україні, а Мала рада ухвалила II Універсал. Але Генеральний секретаріат та його підрозділи залишались у повній залежності від російського уряду. У Секретарстві освітніх справ розуміли, що існуючі управлінські органи освіти (шкільні округи, відділи освіти при земських і міських управах) не сприяли проведенню українізації шкіл, а у багатьох випадках були навіть гальмом у цій справі. Проте довго чекати, коли Тимчасовий уряд затвердить нову структуру управління освітою на

Україні, було також недоречно. Тому й було створено новий інститут управління – комісарів, які повинні були тримати під контролем процес українізації шкіл. На перспективу був намір створити при комісаріатах невеликий штат працівників.

Введення нової керівної посади на місцях сприйняли неоднозначно. Частина учителів, противників українізації, не бачила потреби в їх існуванні. Інша частина не бажала збільшення чисельності керівників шкільними справами, бо в органах місцевого самоуправління залишався штат працівників відділів освіти. Крім того, освітні комісари повинні були мати вищу освіту, а таких кандидатур у провінції знайти було дуже складно. Ось чому від деяких повітів так і не надійшли пропозиції до Генерального секретаріату освіти про призначення комісарів. А за відсутності кандидатур на цю посаду освітянський центр довгий час не міг сформувавати єдину мережу комісарів по усій території України. Крім того, центральні освітянські керівники не змогли оперативно розробити інструкції чи якісь інші документи, що регламентували б діяльність освітніх комісарів. Відсутність повноцінних штатів працівників і юридичного забезпечення діяльності комісарів освітніх справ також впливало на ефективність їх роботи.

Необхідно зазначити, що Генеральний секретаріат освіти намагався вирішити ще одну з важливих проблем – установлення нормальних, робочих стосунків з керівниками шкільних округ. Особливо загострилися відносини з Київською шкільною округою у зв'язку з вирішенням кадрових питань. Генеральний секретаріат освіти не міг погодитися на призначення директорів шкіл, інспекторів округи та інших посадових осіб, які займали антиукраїнські позиції. Питання про стосунки з шкільними округами вперше було розглянуто на засіданні Головної шкільної ради 24 вересня 1917 р. Було вирішено довести до відома Київської шкільної округи, що Генеральний секретаріат представляє виконавчу владу на Україні, і пропонувалося затвердження учителів та керівників шкіл здійснювати за згодою Секретаріату освіти. Суть іншої пропозиції полягала в тому, що Генеральний секретаріат уважав за необхідне мати своїх представників при шкільній округі [14, арк. 22].

30 вересня 1917 р. до куратора шкільної округи було надіслано лист від Секретаріату освіти, в якому було сформульоване прохання про надання списків осіб, призначених шкільною округою у різні освітні організації м. Києва [15, арк.1].

2 жовтня 1917 р. із Київської шкільної округи було отримано відповідь за підписом куратора В. Науменка, в якій повідомлялося, що куратор не може відповісти на лист секретаріату у зв'язку з тим, що зміст запиту для нього не зовсім зрозумілий [16, арк. 2]. Таку відповідь у Генеральному секретаріаті освіти сприйняли як небажання співробітничати з ним, або ж відмову давати відповідь на лист, надрукований незрозумілою для куратора українською мовою.

І. Стешенко терміново надсилає нового листа В. Науменку, в якому дає пояснення про необхідність узгодження дій Генерального секретаріату освіти та шкільної округи у вирішенні кадрових питань. В листі він нагадував, що на підставі Тимчасової інструкції для Генерального секретаріату

кандидатури, на нові посади узгоджуються з Генеральним секретаріатом і лише потім затверджуються Тимчасовим урядом. Порядок проведення в життя цього ж принципу і в освітніх справах “залежатиме від взаємопорозуміння з Вами”. Пропонувалося до комісії особового складу при шкільній окрузі, яка давала свої висновки про відповідність певної кандидатури, займати учительську посаду, включити представників від Генерального секретаріату освіти. А щодо призначення директорів середніх шкіл, які мали ранг державних службовців 10 класу і затверджувались Тимчасовим урядом, то до цього питання Генеральний секретаріат освітніх справ буде ставитися з особливою увагою. Було наголошено, “що особи, які будуть призначені ... з порушеннями вимог інструкції, Секретарством визнані не будуть” [17, арк. 5].

З приходом до влади в Росії більшовиків припиняє свою дію і Тимчасова інструкція про Генеральний секретаріат. Тому 6 листопада 1917 р. за підписом Голови Генерального секретаріату В. Винниченка та Генерального секретаря освіти І. Стешенка було надіслано листа до Київської, Харківської та Одеської шкільних округ, у якому сповіщається, “що функції Тимчасового уряду припинено”, тому пропонується “в усіх справах, з якими ви звертались до Міністерства, ставиться нині до Генерального секретаріату освіти” [18, арк. 7–8].

Суперечка між Генеральним секретаріатом освіти та Київською шкільною округою продовжувалась аж до початку грудня 1917 р. Лише Головна шкільна рада розглядала питання про цей конфлікт на семи засіданнях (19, 21, 26, 29 листопада та 3, 5 грудня 1917 р.), аж до прийняття рішення про скасування шкільних округ [19, арк. 40, 41, 43, 45–47]. Ось у такий спосіб було вирішено проблему довготривалого протистояння між керівною освітньою організацією царату та Тимчасового російського уряду, що відстоювала старорежимні інтереси, та новоутвореним керівним освітнім органом в Україні.

Таким чином, Генеральний секретаріат освітніх справ здійснював пошук шляхів, які б сприяли українізації шкіл. Одним із них було введення інституту комісарів для керівництва і контролю за цим процесом. Але оперативно створити мережу цих організацій не вдалося. Противники українізації не бачили потреби в існуванні цього інституту. Разом з тим прихильникам української школи не вдалося переконати педагогічних працівників окремих регіонів у потребі призначення комісарів. Ось тому в значній кількості повітів були відсутні керівники комісаріатів. Саме у цих повітах справи українізації шкіл йшли не кращим чином.

Не сприяло справі українізації шкіл керівництво Київської шкільної округи, яке також не бажало встановлювати ділові контакти з Генеральним секретаріатом освітніх справ. Суперечки між ними точились аж до грудня 1917 р. Після багаторазового обговорення питання про потребу в існуванні шкільних округ Головна шкільна рада вирішила скасувати їх.

Література

1. Передерій І. Г. Становлення основ національної системи освіти в Україні за доби Центральної Ради (березень 1917 р. – квітень 1918 р.): Дисертація на здобуття наукового ступеня канд. іст. наук. – К., 1998. – 176 с.; Телячий Ю.В. Реформа української загальноосвітньої школи в роки національно-демократичної революції (1917–1920 рр.): Дисертація на здобуття наукового ступеня канд. іст. наук. – Чернівці, 2000. – 213 с.
2. Центральний державний архів вищих органів влади України (далі ЦДАВО України), ф. 2581, оп. 1, спр. 15, арк. 46.
3. Конституційні акти України 1917–1920 рр. Невідомі Конституції України. – К., 1993. – С. 66.
4. ЦДАВО України, ф. 2581, оп. 1, спр. 15, арк. 30.
5. Там само, арк. 46.
6. Там само, арк. 47.
7. Там само, арк. 48.
8. Там само.
9. Там само.
10. Там само, арк. 49.
11. Там само, арк. 51.
12. ЦДАВО України, ф. 2201, оп. 1, спр. 12, арк. 125–128.
13. ЦДАВО України, ф. 2581, оп. 1, спр. 1, арк. 144–145.
14. Там само, арк. 22–23.
15. Там само, спр. 18, арк. 1.
16. Там само, арк. 2.
17. Там само, арк. 5.
18. Там само, арк. 7–8.
19. Там само, спр. 1, арк. 40–47.

В.В. Мартиненко

Вплив зовнішніх чинників на становлення білоруської державності в 1918 році

Становлення білоруської державності 1918 року відбувалося в складних соціально-економічних і політичних умовах внутрішнього та зовнішнього характеру. Йдеться, насамперед, про тяжкі наслідки Першої світової війни, Жовтневу революцію 1917 р., наслідки Брестського миру для Білорусі, вплив німецького фактору на державотворчі процеси.

Дана проблема становить собою значний дослідницький інтерес і є широко дискусійною у наукових і політичних колах Республіки Білорусь. Можемо констатувати, що включно до 1993 р. проголошення незалежності Білоруської Народної Республіки (БНР) оцінювалося білоруськими істориками як позитивне явище. На сучасному етапі погляди істориків розділилися. З їхніми думками ми можемо погоджуватися і сперечатися. Але не можна заперечувати того, що питання Білоруської Народної Республіки не залишає нікого байдужим і потребує всебічного та об'єктивного вивчення.

Центральне місце в історіографії при розгляді білоруської державності, зокрема, проголошення Білоруської Народної Республіки, займає проблема впливу на державотворення окупаційної влади. Одними з перших, хто розпочав її дослідження, були безпосередні учасники тих подій – А. Луцкевич, Й. Воронко, О. Цвікевич, Ф. Турук. Вони схилилися до думки заперечення причетності до проголошення БНР Німеччини, характеризували відносини, які склалися між німецькими і білоруськими діячами як невизначені, наголошували, що Німеччина розглядала Білорусь як складову частину Росії і не допускала існування паралельної білоруської влади [1].

У 30-х рр. ХХ століття виходять праці, в яких замовчувалися або фальсифікувалися факти, пов'язані з діяльністю уряду Білоруської Народної Республіки.

З розпадом СРСР, процесами демократизації, доступом до спецховищ архівів спостерігається підвищений інтерес, точніше “бум” передруків старої публіцистики і наукових праць. Серед них найбільш значною подією став вихід у світ ґрунтового видання І тому (у 2-х книгах) “Архіву Білоруської Народної Республіки” [2].

Сучасні представники білоруської історичної науки не виробили одностайної оцінки. В. Круталевич розглядає взаємини Білорусі й Німеччини у світлі діяльності німецького уряду під час окупації. На думку вченого, німецький уряд розглядав військові, політичні й економічні аспекти ситуації з позиції необхідності зміцнення окупаційного режиму, максимального викачування на завершальному етапі Першої світової війни сировинних і продовольчих ресурсів з Білорусі [3].

Відомий білоруський історик становлення білоруської державності І. Ігнатенко у своїх працях відводить одне з чільних місць ідеї національного самовизначення в БНР. Він не заперечує факт існування Білоруської Народної Республіки, проте одночасно наголошує на тому, що вона не користувалася підтримкою народних мас. Вагоме місце в його розвідках посідає виконавчий орган БНР – Рада, її становлення, діяльність і розкол [4].

Білоруські дослідники Р. Платонов і М. Сташкевич намагаються синтезувати підходи до зазначеної проблеми. По-перше, проголошення державності – це спроба самовизначення білоруського народу на підставі буржуазної державності, і з таких позицій це не що інше, як протиставлення соціалістичному вибору. По-друге, Рада БНР і її уряд – державні установи, а БРСР – була принесена на штиках більшовиків. По-третє, прихильники компромісного вирішення даного питання пропонують розглядати Білоруську Народну Республіку як ланки одного процесу становлення державності, причому до БНР слід підходити як до початкового, а до БРСР – як до завершального етапу [5]. Таку точку зору відстоює в своїх роботах Г. Далідович, котрий, до речі, вказує на неоднозначність і суперечливість білорусько-німецьких стосунків [6]. Уже згадуваний нами М. Сташкевич не погоджується з твердженнями деяких істориків, що БНР була маріонетковою державою у руках Німеччини. Вчений наголошує: Білоруська Народна Республіка – це не держава, а ідея державності, яку намагалися втілити діячі Ради при підтримці зовнішніх сил, зокрема Німеччини.

Д. Мигун, О. Тихомиров у своїх роботах розкривають весь складний комплекс білорусько-німецьких взаємин, розпочинаючи Першою світовою війною і закінчуючи Раппальською угодою. О. Тихомиров вагоме місце відводить переговорам у Брест-Литовську, ролі і місця в них делегації БНР, позиції української сторони [7].

Нещодавно побачила світ праця В. Ладисьова і П. Бригадіна, в якій прослідковується тернистий шлях становлення державності і територіальної цілісності Білорусі в 1917–1939 роках [8].

Метою і завданням нашої розвідки є дослідження впливу зовнішніх чинників на становлення білоруської державності в 1918 році, в першу чергу умови Брестського миру, ролі і місця УНР в долі БНР, а також німецького фактору, що відіграв помітну роль у державотворчих процесах.

Мирні переговори у Бресті, які розпочали свою роботу в січні 1918 р., проходили на тлі невирішеності національної проблеми. Спочатку проголошені більшовиками гасла давали підстави говорити про віднайдення оптимальної формули у здійсненні національної політики. Але подальші кроки Радянської держави засвідчили протилежне. 18 грудня 1917 року був розігнаний I Всебілоруський з'їзд, що практично унеможливив повноцінну участь національно налаштованих представників Білорусі у переговорах між Радянською Росією та Четвертним союзом. Виконавчий комітет Ради з'їзду, що діяв нелегально, вирішив надіслати неофіційну делегацію на мирні переговори у Брест-Литовську з наказом “оборони й дотримання його прав (з'їзду – В.М.) при підписанні демократичного миру, на основі єдності і неподільності Білорусі як рівноправної автономної частини Російської Демократичної Федеративної Республіки”. Маючи надію на те, що всі біженці Білорусі повернуться на Батьківщину на кошти міжнародного фонду, за рахунок якого буде відбудоване зруйноване війною господарство і виплачена компенсація постраждалому від війни народу відповідно з вартістю зіпсованого та знищеного майна [9].

Проте Німеччина та Росія вирішували долю Білорусі за її спиною. Білоруське питання на переговорах у Брест-Литовську не набуло самостійного значення. Інтереси білорусів не бралися до уваги жодною з Договірних сторін. Хоча ще в грудні 1917 р. Л. Троцький заявляв: “Радянський уряд в повній відповідності зі своєю програмою вважає, що ніхто, крім Білорусі, не має права вирішувати її долю. Цю позицію наша делегація буде захищати і в подальшому переговорному процесі” [10]. Складність свого становища і відповідальність, що покладалася на них, чітко розуміли представники білоруської делегації, плануючи взяти участь в роботі конференції: “1) нас не визнають в якості учасника переговорів (п. 1 інструкції “добиватися самостійного місця”) ні т.Троцький, ні австро-німецька делегація. В цьому разі – ми прагнутиremo можливості оголосити свою декларацію і протест. Не виключена наша поїздка в Салоніки чи інший пункт, звідки можна буде дати радіотелеграму про становище Білорусі; 2) нас не визнає т.Троцький і не включить до складу загальноросійської делегації, але визнає інша сторона. В цьому разі робимо заяву про те, що представник російської революційної влади штовхає нас в обійми німців. Однак ми не йдемо цим шляхом, не бажаємо вирішувати питання миру

сепаратно і залишаємося в Бресті, як очі й вуха Білоруської ради, зберігаючи за собою право дорадчого голосу в переговорах; 3) нас визнають, включивши до складу загальноросійсько делегації. В такому разі ми діємо згідно з інструкцією” [11]. Кожен день роботи мирної конференції все більше поглиблював прірву між її учасниками, що віддаляло перспективу вироблення прийняттого чи принаймні компромісного рішення.

Становище ще більш ускладнилося з поновленням німецького наступу в лютому, коли більша частина її території опинилася під владою німецьких окупантів. За даної ситуації Виконавчий комітет Ради Білоруського з'їзду 21 лютого 1918 року прийняв I Статутну грамоту до народів Білорусі і створив Народний Секретаріат – тимчасовий урядовий орган до скликання Установчого сейму. Сам Виконком оголосив себе вищою владою Білорусі. Так було зроблено черговий крок на шляху до проголошення білоруської державності.

Стосунки з німецькою адміністрацією почали складатися після того, як 28 лютого 1918 року делегація Народного Секретаріату на чолі з Й. Воронко відвідала її резиденцію в Мінську, висловивши лояльність до нової влади. Саме з нею керівництво білоруського національного руху пов'язувало свої сподівання в реалізації планів відродження білоруської незалежності. Хоча відразу ж після приходу німецьких окупаційних військ між білоруською владою і німецьким командуванням розпочалася смуга невизначених взаємин. Ще 25 лютого Народний Секретаріат видав постанову, згідно з якою “всі державні установи, капітали і цінності, що їм належать і складають народну власність, є народним надбанням і переходять у володіння і користування Народного Секретаріату”. Реакція на цю заяву була миттєвою. Того ж дня німецький комендант міста з загоном солдатів з'явився до будинку Народного Секретаріату, наказавши його членам і службовцям залишити приміщення. Крім того, був учинений обшук, знятий білоруський національний прапор [12]. Білоруський історик Р. Платонов підкреслює, що прапор був не просто знятий, а зірваний і кинутий на землю, а замість нього вивішений німецький. Також конфісковувалася скарбниця Народного Секретаріату [13]. Цей інцидент став свідченням демонстрації сили і яскраво продемонстрував, хто віднині ставав господарем на білоруській землі. І справедливо звучать слова з цього приводу Г. Далідовича, що окупанти є окупанти; не дуже рахуються зі слабким, першою справою думають про власні інтереси, підтримують в окупованих не свідоме, а те, що їм потрібно, нищать звичаї, пам'ятники історії і культури, мову, з метою притлумити історичну пам'ять народу, перетворити його в слухняну рабсилу [14].

Після підписання Брестського мирного договору (3 березня 1918 р.) між представниками Радянської Росії і австро-німецького блоку, під німецькою окупацією залишилася велика частина території Білорусі. За його умовами Білорусь фактично ділилася на три частини. Західна – Гродненська губернія і частина Віленської з Вільно – відійшла до Німеччини й отримала назву Нова Східна Прусія; населення даних територій ставало громадянами Німецької імперії. Центральна частина Білорусі – Мінська губернія, частина Вітебської і Могильовської губерній – вважалася тимчасово окупованою територією. Білоруське Підляшшя – Біла, Яново, Терасполь, Кодень, Конс-

тантинів, Немирів, Межиріччя; Берестейщина – повіти Берестя, Кобрин, Пружани; Полісся – повіти Драгичин, Косів, Лунінець, Пінськ, Столін, Мозир, Речиця, Гомель визнавались Німеччиною за Україною і лише східні райони Білорусі залишались у складі Радянської Росії [15].

Підписання Брестської угоди прискорило процеси, пов'язані з проголошенням Білоруської Народної Республіки як суверенної держави. 9 березня Виконавчий комітет видав II Статутну грамоту, у якій проголосив Білорусь у кордонах розселення і чисельної переваги білоруського народу Народної Республіки. Виконавчий комітет був перейменований у Раду БНР, до складу якої разом з білорусами увійшли представники білоруських земств, органів міського самоврядування, організацій, створених іншими народами, що проживали в краї (загальна чисельність членів Ради після її розширення перевищила 70 чоловік).

Коли стало зрозумілим, що Рада Білоруської Народної Республіки зовсім неспроможна змінити Брестський договір, у ніч на 25 березня на своєму засіданні за участю представників Віленської Білоруської Ради (утворена на конференції білорусів, що відбулася у Вільні 25–28 січня 1918 року, на якій були представлені білоруси округу першої німецької окупації – В.М.) приймає III Статутну грамоту про оголошення Білоруської Народної Республіки “незалежнай і вольнай дзяржавай”. У цьому документі Ради Білоруської Народної Республіки говорилося також: “БНР повинна охопити всі землі, де проживає і переважає білоруське населення: Могильовщину, білоруські частини Мінщини, Гродненщини (включаючи Гродно, Белосток і ін.), Віленщину, Вітебщину, Смоленщину Чернігівщину, і прикордонні частини сусідніх губерній, заселених білорусами” [16].

Проголошену Радою БНР незалежну білоруську державу підтримала Віленська Білоруська рада. У резолюції від 26 березня 1918 р. разом із положенням про підтримку БНР Віленська Рада відзначила, що до вирішення питання про перегляд Брестського договору вона буде проводити роботу зі створення на території білорусько-литовської окупації Литовсько-Білоруської держави, по забезпеченню західних етнографічних кордонів і захисту прав білоруського народу в межах цієї території.

Як зазначають білоруські історики, і з ними важко не погодитися, що своєрідність ситуації, її парадоксальність у тому, що незалежна, суверенна Білоруська Народна Республіка проголошувалася на території, де вся повнота влади належала німецькій окупаційній адміністрації. Як правило, успіх визвольного руху завершує і закріплює створення національної держави. В даному разі все виглядало інакше: були проголошені цілком демократичні ідеї про національну свободу й державну самостійність, які ще потрібно було реалізувати. Німецький уряд розглядав військові, політичні та економічні аспекти ситуації з позиції необхідності зміцнення окупаційного режиму, максимального викачування на завершальній стадії світової війни сировинних і продовольчих ресурсів з Білорусі. Дотримуючись своїх військово-політичних цілей, монархічна Німеччина не визнавала і не збиралася визнавати будь-яку паралельну владу. До її планів не входило визнання білоруської державності навіть у вигляді структури, підпорядкованої окупаційній адміністрації. Заяви керівництва БНР про готовність йти

в руслі німецької політики не дали позитивних результатів. У Німеччини, як це можна судити з Брест-Литовської угоди, були плани поділу Білорусі з приєднанням її північно-західної частини до Прусії [17].

Відразу ж після прийняття III Статутної грамоти, уряд БНР заявив про свою готовність розпочати переговори з зацікавленими сторонами про перегляд тієї частини Брестського договору, що стосувалася Білорусі. З цією метою Рада Білоруської Народної Республіки направила урядову делегацію в Київ до німецького посла при уряді Української ради. Вибір був не випадковим і прогнозованим у ситуації, що склалася. Вже згадувана нами, Віленська Білоруська Рада в низці доповідей висвітила свою роботу в окупованій Віленщині й Гродненщині та підкреслила незмінно прихильне ставлення німців до білорусів з самого початку окупації. Повідомлення: про мережу білоруських шкіл, налічуваних 126, про перетворення Свічлоцької учительської семінарії в Білоруську семінарію, про білоруську кафедру у Вільно, про білоруське книговидавництво і низку інших культурних установ – мали вирішальне значення в питанні про вибір союзників [18].

До складу білоруської делегації увійшли О. Цвікевич, М. Довнар-Запольский і П. Тремкович. Вони намагалися переконати посла в тому, що питання про самостійність Білорусі є наболілим, і від німецького уряду залежить його позитивне рішення, що, природньо, викличе симпатії білоруського народу до Німеччини. Якщо ж німецький уряд залишить його без уваги, погляди білоруського народу будуть спрямовані в інший бік, “напевно менш сприятливий для німецьких інтересів”. У листі делегації вказувалося, що управляти Білоруссю за допомогою лише військової сили, без сприяння уряду БНР не настільки приємно, корисно і плідно для майбутнього, ніж надати цьому уряду і народу підтримку і тим викликати його симпатії”. Також наголошувалося, що розчленовування Білорусі на частини сусідами і їх посилення за її рахунок не може відповідати інтересам Німеччини. У разі зацікавленості Німеччини білоруським питанням делегація Білоруської Народної Республіки пропонувала визнати самостійність Білорусі, Раду БНР і уряд, а також налагодити з місцевою німецькою владою такі стосунки, за яких Рада БНР могла б організувати свої збройні сили для встановлення своєї влади на території Радянської Білорусі.’

На три надіслані до Берліна Статутні грамоти Рейхсканцлер повідомив білоруському керівництву, що Берлін розглядає Білорусь як “частину Радянської Росії” і що за Брестським договором без уряду В. Леніна це питання самостійно вирішити не в змозі [19]. Як бачимо, визнання незалежності Білоруської Народної Республіки з боку Кайзерівської Німеччини відкладалося на невизначені терміни. І це незважаючи на те, що білоруський уряд протягом квітня з затаєю наполегливістю, усілякими методами домагався від німецької військової адміністрації якщо не визнання незалежності БНР, то хоча б заступництва, покровительства, а в окремих випадках – дотримання нею елементарних правових норм стосовно білоруського населення. Останнє питання піднімалося на одному з засідань білоруського керівництва, на якому було вирішено направити делегацію до німецького генерал-коменданта “з метою з’ясування причин арештів біло-

руських солдатів і військовозобов'язаних і вивезення їх невідомо куди, а також вирішення питання про реєстрацію білорусів ..." [20].

У середині квітня Народний Секретаріат звертається з меморандумом, у якому просить німецький уряд про визнання незалежності Білоруської Народної Республіки від 25 березня. Рівно через місяць, 25 квітня 1918 року, Рада БНР направляє телеграму німецькому імператору Вільгельмові II "зі словами щирої вдячності за звільнення Білорусі німецькими військами від тяжкого гніту й чужого знуцання, що панувало тут, і анархії" [21]. А далі ще більше: "Рада БНР декларувала незалежність цілісної і неподільної Білорусі і просить Вашу Імператорську Величність про її захист, в цілях зміцнення державної незалежності краю в союзі з Німецькою імперією. Лише під захистом Німецької імперії край бачить свою щасливу долю в майбутньому" [22].

На відміну від політиків у Берліні, представники німецького військового командування на Сході проявили зацікавленість до ідеї створення білоруської державності. 28 березня 1918 р. Командуючий 10-тою німецькою армією генерал Е. фон Фалькенгайн видав розпорядження про передачу всіх державних установ краю у галузі торгівлі, промисловості, освіти, соціального забезпечення і пропаганди під юрисдикцією Ради Білоруської Народної Республіки. 27 травня 1918р. Е. фон Фалькенгайн прийняв членів Ради і Народного Секретаріату БНР (у зустрічі брали участь Й. Воронко, І. Середа, О. Овсяник і П. Алексюк). У ході розмови він зазначив, що "окупаційна влада хотіла б бачити в Раді посередника між німецькою адміністрацією і білоруським народом для пом'якшення, по мірі можливості, життєвих труднощів, викликаних війною". Також він запевнив співбесідників, що німецький уряд візьме до уваги прагнення Народного Секретаріату і Ради жити в злагоді і дружбі з Німецькою державою, і це в недалекому майбутньому принесе Білорусі бажаний політичний результат.

На середину літа 1918 року відносно стримані стосунки білоруського керівництва з німецькою адміністрацією вилилися у розширення владних повноважень Білорусі. Білоруському уряду дозволялася певна самостійність у тих сферах господарства й соціального життя, які не зачіпали німецьких інтересів і не перешкоджали здійсненню окупаційної політики. Це стосується освіти і культури, певною мірою проведення самостійної зовнішньої політики. За ініціативою Народного Секретаріату німецьке командування влітку 1918 року вело переговори з урядом Радянської Росії про приєднання до території, яку уряд БНР вважав своєю, східних районів Білорусі, зайнятих радянськими військами. Представництва БНР були акредитовані в Україні і Литві, її дипломатичні місії працювали у Варшаві, Берліні, Копенгагені та інших містах [23].

Зі зміною білоруського уряду 9 липня 1918 року його новий глава Р. Скірмунт виступив з декларацією, у якій підкреслювалося, що найближчим завданням білоруської державної влади є діяльність у тісному контакті з окупантами; і хоча тягар окупації важкий, з ним слід миритися, як з неминучим злом [24].

Погіршення політичного і військового становища Німеччини поступово наближало її поразку в Першій світовій війні. 27 серпня 1918 р. у Берліні між

Німеччиною і Росією був підписаний додатковий російсько-німецький договір, за умовами якого передбачалося, що Німеччина залишить територію, зайняту на сході від Березини. У даній угоді німецька сторона зобов'язувалася не втручатися у відносини між Росією і її окремими областями, не підтримувати утворення в них самостійних держав.

Наступного дня, 28 серпня, надійшов протест Ради БНР Рейхсканцлеру Німеччини Г. Гертлінгу проти відторгнення споконвічних білоруських земель і збільшення за їхній рахунок області Царства Польського, а також приєднання багатих областей до України [25].

Лідери БНР у вересні-жовтні 1918 р. зробили спробу тиску на Німеччину через дипломатичні канали в Києві, куди була направлена надзвичайна делегація на чолі з А. Луцкевичем. Делегація добивалася, використовуючи загрозу "більшовизації" Європи зі Сходу, визнання незалежності Білоруської Народної Республіки з боку України та Німеччини. Керівництво БНР переконувало, що Брестський мир після визнання Німеччиною принципів В. Вільсона втратив свою силу. 18 жовтня 1918 р. делегація Ради БНР у Києві звернулася до президента Рейхстагу і канцлера з нотою, в якій висловлювалось наполегливе прохання визнати незалежність Білорусі.

20 жовтня Рада Білоруської Народної Республіки направляє делегацію до Берліна. Її завдання полягало в тому, щоб домогтися визнання незалежності й залишення в Білорусі окупаційних військ. У листі від 20 жовтня 1918 р. на ім'я імперського канцлера Німеччини Рада БНР повідомляла, що невизнання незалежності Білорусі неминуче призведе до негайного виведення німецьких військ з її території, що матиме негативні наслідки як для самої Німеччини, так і для її політики на Сході. За цих умов Рада БНР вважала визнання Німеччиною в даний момент незалежності Білорусі надзвичайно своєчасним і необхідним в інтересах Білорусі й Німеччини. Проте через початок революції у Німеччині білоруські представники були вимушені повернутися до Мінська, так і не досягнувши поставлених завдань.

Радянський уряд анулював Брестський договір, а усі включені до нього зобов'язання, що стосувалися сплати контрибуції чи поступки територій і областей, оголошувалися недійсними. 9 грудня 1918 р. німецькі війська залишили Мінськ, влада офіційно передавалася радянському уряду. 11 грудня 1918 р. Мінський губернський військово-революційний комітет розпустив Раду БНР і наказав заарештувати членів уряду. Радянська влада поверталася до Білорусі. 1 січня 1919 р. була проголошена БРСР.

Як бачимо, зовнішні фактори в поєднанні зі складною внутріполітичною ситуацією стали на заваді здобуття незалежності Білоруської Народної Республіки у 1918 році. Негативно вплинув і Брестський мирний договір, фактично розділивши Білорусь на три частини. Білоруське питання не набуло на переговорах самостійного значення. Представники білоруського національного руху через об'єктивні причини не змогли взяти у них безпосередньої повноцінної участі, а виступили лише в якості радників української делегації. Саме Україні і, більшою мірою, Німеччині відводилася роль стабілізуючого фактора у регіоні. Першій належало визнати незалежність БНР і врегулювати питання кордонів, другій – виступити захисником білоруських інтересів, головною опорою і союзником нової

влади. Двояка політика, яку проводила Німеччина щодо Білоруської Народної Республіки, значно ускладнила діяльність керівників БНР по створенню білоруської державності. Німецький фактор справив суттєвий, хоча й не визначальний, вплив на історичний розвиток Білоруської Народної Республіки як політичного явища.

Література

1. Луцкевіч А. За дваццаць пяць гадоў (1903–1928). – Мн., 1991. – С. 41–53; Варонко Я. Беларускі рух ад 1917 да 1920 году. Короткі агляд. – Коўна, 1920. – 29 с.; Цвікевич А. Беларусь. – Берлін, 1919. – 29 с.; Турук Ф. Белорусское движение. – М., 1921. – 143 с.
2. Архівы Беларускай Народнай Рэспублікі: В 2-х т. – Вільня – Нью-Ёрк – Менск – Прага, 1998. – Т.1. – 1720 с.
3. Круталевич В. На путях национального самоопределения. – Мн., 1995. – 139 с.
4. Игнатенко И. Октябрьская революция и самоопределение Белоруссии. – Мн., 1992. – 420 с.; його ж. Революция в историческом процессе. – Мн., 1997. – 198 с.
5. Платонов Р., Сташкевич Н. Тернистый путь к свободе // Неман. – 1992. – №10. – С. 129–150.
6. Далидович Г. БНР и БССР. Роздум аб пакутным шляху беларускай дзяржаўнасці у XX стогоддзі. – Мн., 2002. – 64 с.
7. Мигун Д. Германия и Беларусь: уроки истории (1914–1922 годы). – Мн., 2001. – 63 с.; Тихомиров А. Проблемы белорусско-германских отношений в 1914–1922 годах // Белорусский журнал международного права и международных отношений. – 2002. – №4. – С. 36–43; його ж. Брестский мир 1918 г. и Беларусь // Белорусский журнал международного права и международных отношений. – 1999. – №2. – С. 44–57.
8. Ладысеў У., Брыгадзін П. Паміж Усходам і Захадам: станоўленне дзяржаўнасці і тэрытарыяльнай цэласнасці Беларусі (1917–1939 гг.). – Мн., 2003. – 307 с.
9. Архівы Беларускай Народнай Рэспублікі: В 2-х т. – Вільня – Нью-Ёрк – Менск – Прага, 1998. – Т.1. – С. 40.
10. Игнатенко И. Октябрьская революция и самоопределение Белоруссии. – Мн., 1992. – С. 77.
11. Національний Архів Республіки Білорусь, ф. 60, оп. 3, спр. 749, арк. 307–308.
12. Ладысеў У., Брыгадзін П. На переломе эпох: станаўленне беларускай дзяржаўнасці (1917–1920 гг.). – Мн., 1999. – С. 34–35.
13. Платонаў Р. Пад пятой германскага кайзера // Беларускі гістарычны часопіс. – 2001. – №2. – С. 52.
14. Далидович Г. БНР и БССР. Роздум аб пакутным шляху беларускай дзяржаўнасці у XX стогоддзі. – Мн., 2002. – С. 36.
15. Павлова Т. К вопросу о границах БНР // Белорусский журнал международного права и международных отношений. – 1991. – №1. – С. 77.
16. Турук Ф. Указана праця. – С. 43.
17. Круталевич В. Указана праця. – С. 23–24.
18. Канчер Е. Белорусский вопрос. Сб. статей. – Петроград, 1919. – С. 94–95.
19. Игнатенко И. Октябрьская революция и самоопределение Белоруссии. – Мн., 1992. – С. 110–111.

20. Архівы Беларускай Народнай Рэспублікі: В 2-х т. – Вільня – Нью-Ёрк – Менск – Прага, 1998. – Т.1. – С. 92.
21. Зимионко А. Оккупация и интервенция в Белоруссии. – М., 1932. – С. 11.
22. За Дзяржаўную Незалежнасьць Беларусы. Дакуманты і матар'ялы... - Лёндан, 1960. – С. 27.
23. Платонаў Р. Указана праця. – С. 53.
24. Знешняя палітыка Беларусі: Зборнік дакументаў і матэрыялаў. – Мн., 1997. – Т.1. (1917–1922 гг.). – С. 51.
25. Там само. – С. 58.

О.О. Лейберов

Велика партійна коаліцыя (кінець 1918 – пачаток 1919 рр.): пошук державності чи крок до загибелі?

Процеси національного відродження та державного будівництва в Україні початку ХХ ст. становлять одну з найважливіших проблем, яка потребує досконалого осмислення та ґрунтового наукового дослідження. У цих процесах проявили себе два протилежно-полярних аспекти – величність постави соціально-державної суті та особлива складність і драматичність історичного моменту. Без сумніву, розуміння політичних моментів, суперечностей, помилок на сучасному етапі державно-політичної розбудови допоможе уникнути багатьох небезпечних або погано виважених кроків. Разом з тим, незважаючи на значний інтерес до даного історичного періоду, багато питань залишається без відповіді. Однією з цих складних і до кінця не з'ясованих проблем є проблема вибору форм державності в період “другої УНР”, місце та роль у цьому процесі українських соціалістичних партій, значення Конгресу Трудового Народу для української державності.

Історіографія даної проблеми почала складатись одразу після завершення національно-визвольних змагань. Світ побачили роботи видатних політичних діячів, учасників революційних подій 1917–1920 рр. [1]. Радянська історіографія була представлена рядом ґрунтовних досліджень, але всі вони носили ідеологічне забарвлення та упереджено ставилися до державного будівництва України доби Директорії, оцінюючи його як контрреволюційне та антинародне [2]. Історіографічна спадщина дослідників української діаспори представлена рядом значних монографій, які вийшли протягом 60-х–70-х рр. ХХ століття [3]. На сучасному етапі питання, пов'язані зі становленням різних моделей держави часів Директорії, знайшли висвітлення в дослідженнях багатьох українських істориків і політологів. Особливо відзначимо роботи В. Горака [4], А. Гриценко [5], В. Солдатенка [6], В. Верстюка [7], Ю. Павленка та Ю. Храмова [8], В. Яблонського [9].

Наше дослідження ставить на меті проаналізувати перший етап державного будівництва доби Директорії, критично оцінити його здобутки та прорахунки, виявити причини невдалої державотворчої політики українських

соціалістичних партій і з'ясувати, як це позначилося на процесі подальшої розбудови української державності.

На хвилі загального піднесення соціалістичних партій у Східній і Центральній Європі в кінці 1918 р., а також у зв'язку з глибокою кризою, в якій опинився режим гетьмана П. Скоропадського, вкотре в Україні змінюється вектор громадських настроїв у бік соціалістичних партій. “Злівиння” найширших мас прямо позначилося на зміні курсу політичних партій і підштовхнуло їх до активізації політичної діяльності. Як зазначав один з лідерів соціал-демократичної партії І. Мазепа: “...революція почалась й розвивається під знаком ідей демократії та соціалізму, які були надзвичайно популярними в народних масах... Вплив поміркованих чи так званих буржуазних партій швидко звівся майже до нуля... Майже неможлива будь-яка широка політична боротьба поза гаслами та програмами соціалістичних партій” [10].

У серпні 1918 р. формується напівлегальна соціалістична опозиція гетьманському режиму. Представники українських партій соціалістів-федералістів, соціал-революціонерів, соціалістів-самостійників і соціал-демократів, а також ряду впливових установ утворюють Український Національний Союз. Його лідер В. Винниченко заявляв, що “треба мати на увазі, що ми не тільки соціалісти, а й державники. Кожен з нас є до певної міри попечений націоналіст” [11]. Виходячи з цього, він характеризував новостворену організацію як “єдиний фронт провідних... сил українства в боротьбі за законну владу на Україні, відповідальну перед парламентом”. Ця партійна коаліція, яку згодом І.Мазепа назве “великою”, негайно розпочала діяльність. Намагання гетьмана порозумітися та нейтралізувати її шляхом залучення представників коаліції до новоствореного уряду Ф. Лизогуба закінчилася невдачею. Так само й представники партійної опозиції були розчаровані співпрацею – отримавши всього п'ять міністерських портфелів: юстиції, сповідань, земельних справ, праці та освіти, вони не змогли “шляхом українізації уряду з середини” змінити обраний гетьманом політичний курс і легально прийти до влади. Після цього “велика коаліція” бере курс на підготовку збройного повстання.

Широка народна підтримка новоствореної Директорії УНР підтвердила, що вона “була своєю, майже соціалістичною владою, бо репрезентувала всі українські партії соціалістичного напрямку” [12]. “Велика коаліція”, прийшовши до влади, запропонувала широку програму перетворень у демократичному дусі: “відновлення УНР, повернення всіх демократичних свобод,... відновлення демократичних місцевих, як міських, так і земських самоврядувань. У соціальній сфері: земля селянам, восьмигодинний робочий день, охорона професійних інтересів працюючих...”.

Перемога над спільним ворогом, яким був гетьманський режим, ліквідувала єдиний елемент, на якому трималась єдність коаліції і поставила під сумнів її подальше існування. Це засвідчила нарада Директорії і представників партій у Вінниці 12–14 грудня 1918 р. Головною проблемою обговорення стало питання про вибір майбутнього державного устрою УНР. Присутні на нараді представники поміркованих соціалістів М. Грушевський, В. Голубович, О. Жуковський, виходячи з того, що Дирек-

торія виконала своє завдання – повалила гетьманат і привела соціалістичні партії до влади, наполягали на якнайшвидшому відновленні Центральної Ради та здійсненні її соціально-економічної політики. Це виглядало логічним продовженням як української революції, перерваної квітневим гетьманським переворотом, так і курсом, проголошеним УНС на початку своєї діяльності. “Я стояв на тім, що з відновленням української республіки треба вернутись до того моменту, де її існування було перерване німецьким насильством. Треба... відновити закони Центральної Ради, скликати її саму, аби від неї прийняв повновладдя новий уряд й вона передала представництво чи то Установчим Зборам, чи іншій інстанції. Але цього не хотіли ні українські партії, ні Директорія. Вона робила всякі заходи, щоб затримати в своїх руках необмежену владу”, – пізніше згадає М.С. Грушевський [13]. За таку систему класичного парламентаризму виступав один із директорів С. Петлюра. Але паралельно існувала й радянська модель влади, яка також мала своїх прихильників серед українського політичного проводу. Представники лівих фракцій УПСР та УСДРП й голова Директорії Володимир Винниченко не бажали віддавати владу, слушно пояснюючи, що тепер неможлива розбудова парламентської демократії, а необхідна диктатура Директорії і запровадження системи радянської влади, мотивуючи це тим, що саме система Рад могла б вирішити ряд важливих питань, які повстали перед українською державою. “... я ще в Фастові поставив перед Директорією питання про прийняття системи радянської влади на Україні. Цим, розуміється, ми стали би на ґрунт чисто соціалістичної революції. Цим, розуміється, ми одштовхнули б од себе наші помірковані, дрібнобуржуазні, національні елементи ..., ми придбали б для українського національного відродження пролетаріат села й міста. Ми тим самим позбавляли б руських більшовиків виступити проти нас і прагнути до захоплення влади” [14]. Ці протиріччя підживлювалися взаємними антипатіями та суперечками лідерів політичного руху.

Іншим наріжним каменем представників “великої коаліції” стало питання про визначення статусу Директорії. Директорія УНР, народжена політичними партіями та організаціями, була нелегітимним, коаліційним органом, що уособлював собою єдність та неподільність влади. Разом з тим, вона наголошувала на тимчасовості свого існування як представника “верховної влади революційного часу”, що складе свої повноваження Установчим Зборам.

Існувала також Рада Міністрів на чолі з В.Чеховським, що утворилася на коаліційних принципах. Після довгих узгоджень та консультацій до неї увійшли представники всіх українських політичних партій, які входили до Національного союзу. Уряд неформально поділявся на “правих” та “лівих”, причому останні в ньому домінували. “Праві”, представники УПСФ та УПСС, отримали вісім міністерських портфелів, а представники УСДРП та УПСР, яки складали “ліву” частину, – одинадцять. Голова управління преси, О. Назарук, який був членом галицької Української радикальної партії згадував, що “...рада міністрів була зовсім залежна від ЦК обох партій” [15], а це не могло не викликати побоювання в інших партій, що входили до коаліції. Ідея ж Установчих Зборів, за передачу влади яким виступали помірковані

коаліціонери, взагалі почала нівелюватися. Центральна Рада не лише прийняла закон про вибори, а й визначила день виборів до цієї установи, гетьманський апарат розробив концепцію виборів до Державного Сейму, а Директорія не пішла далі заяви про наміри.

Намагання зупинити розпад партійної коаліції та знайти вихід з глухого кута, в якому опинилися її лідери, змусило їх шукати компромісне рішення. Ним стала ідея так званих “трудових рад”, запропонована В.Винниченком. “Прийняти систему “трудових рад”, тобто рад представників усіх елементів громадянства, які не живуть з експлуатації чужої праці... це мала бути диктатура не пролетаріату й незаможного селянства, а диктатура трудового люду” [16].

Така система організації влади, на думку лідерів “великої коаліції”, не лише зупинить процес розпаду, а й, по-перше, допоможе встановити тісний зв'язок між Директорією та трудовим селянством і робітництвом, забезпечить успішне розв'язання соціально-економічних завдань революції; по-друге – закріпить національно-політичні здобутки й збереже українську державність, усуне більшовицьку агітацію та небезпеку з боку Антанти. Окрім того, передбачалося створення “вертикалі” трудових рад. На місцях – губернських і повітових, а в центрі – Конгресу Трудового Народу – “своєрідного парламенту революційного представництва працюючих мас”.

Незважаючи на недосконалість і суперечливий характер, такий компроміс задовольнив усіх. Не відкидалася система більшовицьких рад, але робився крок до європейської демократії, адже надання так званих легітимних прав було, без сумніву, проявом парламентаризму.

Подібний компроміс не міг довго задовольняти протиборчі сторони, але він давав останню можливість порозумітися представникам соціалістичних партій, об'єднатися в єдину, міцну коаліцію на основі нової форми державності та знайти спільну мову, про що не раз заявляли В. Винниченко та С. Петлюра [17]. Зрозумілим стає відхилення коаліційною більшістю запропонованої січовими стрільцями на спільній нараді в Києві 16 січня 1919 р. ідеї впровадження військової диктатури або тріумвірату на чолі з С. Петлюрою. А оголошення в цей день війни Радянській Росії повинно було переконати правих в тому, що лідери соціал-демократичного проводу відмежовуються від радянських більшовиків.

Кульмінації міжпартійні стосунки досягли на Конгресі Трудового Народу, що розпочав свою роботу 23 січня 1919 р. у Києві. На нього поклали значні сподівання представники різних течій соціалістичного руху, вважаючи, що саме він стане відправним рубежем у роботі оновленої й згуртованої коаліції, покладе край міжпартійним чварам і принесе позитивні результати в питанні вибору державної моделі.

В інструкції для виборів на Конгрес Трудового Народу, затвердженій Директорією 5 січня 1919 р., передбачалося провести вибори за територіальним принципом представництва соборної України. Потрібно було обрати 593 депутата – 377 (64%) від селян, 118 (12,5%) від робітників та 33 (5,5%) від так званої “трудової інтелігенції”. ЗУНР повинна була бути представлена 65 (14%) депутатами. Представники від селян повинні були

обиратися на повітових селянських з'їздах, а представники робітників та інтелігенції – на губернських [18].

Така куріальна, непропорційна виборча система виявилася недосконалою і була схожа на радянську, проголошену в Конституції РСФРР 1918 р. Кидається у вічі значна диспропорція депутатського складу за соціальною приналежністю. Причина тут полягає не лише в тому, що 86% населення України становили селяни, а робітники – лише 8%. Есери, які спиралися на сільський електорат, постійно підкреслювали, що відкинули пропорційну систему, щоб не допустити на Конгрес представників робітників (головна опора УСДРП), які були переважно росіянами.

Виборчі перегони, що тривали лише два з половиною тижня, тим більше в умовах військового часу, принесли закономірні результати: з близько 400 обраних депутатів 52 % склали представники партії есерів, праві ліві мали лише 10% загального представництва в депутатському корпусі. Східні та північні губернії УНР були майже не представлені, оскільки уже були окуповані більшовицькими військами.

Напередодні та в ході роботи Конгресу Трудового Народу відбулися з'їзди політичних партій, що брали участь в роботі Конгресу Трудового Народу та входили до “великої коаліції”, і їх результати не могли не позначитися на політичних позиціях фракцій у ході роботи. На VI конгресі УСДРП 9–12 січня 1919 р. ліве крило – так звані “кияни” (В. Чехівський, А. Пісоцький, М. Драгомирецький, Ю. Мазуренко, М. Авдієнко) – виступили з пропозицією створення незалежної української соціалістичної республіки, але помірковане крило – “катеринославці” (І.Мазепа, П. Феденко), їх не підтримали, що привело до розколу партії [19].

Ліва частина Конгресу, до якої входили ліві соціал-демократи, боротьбисти (Г. Гринько, В. Євланський, А. Любченко), ліві бундівці на чолі з М. Рафесом, польські та єврейські соціалісти висловилися за впровадження більшовицько-радянського ладу, а після відкинення пропозиції заявили про недовіру Директорії й покинули Конгрес. Центральна течія партії есерів (М. Грушевський, М. Шаповал) виступили з пропозицією встановлення “трудо-вих рад робочих і селянських депутатів” [20]. Особливу позицію займали представники ЗУНР. “Вони були занепокоєні лівим курсом Директорії, бо мали велику нехоть до більшовицького режиму і реформ” [21]. Саме тому вони приєдналися до правого крила Трудового Конгресу та підтримали принципи парламентської демократії.

29 січня 1919 р. Трудовий Конгрес завершив свою діяльність, разом з ним фактично припинила своє існування й “велика коаліція”. Прийняті Конгресом Трудового Народу “Закон про форму влади на Україні” та “Універсал до народу України” так до кінця й не вирішили питання, які стояли перед партійною коаліцією. Вони законодавчо закріплювали легітимність Директорії та її статус як верховної влади, перетворюючи з міжпартійного органу в державний. Закріплювався поділ гілок влади – Директорія отримувала законодавчі повноваження, а Рада Міністрів – виконавчі. Відбулися персональні зміни в складі Директорії – до неї ввійшов представник ЗУНР Є. Петрушевич. На Конгресі була зроблена спроба демократичного вибору, обговорення альтернативних варіантів, але в

результаті “Закон про форму влади на Україні ”відбив дуалізм позицій українських політичних партій. Праві фракції Конгресу висловилися проти організації робітничої диктатури і за встановлення демократичного ладу на Україні, доручивши шести новоствореним комісіям розпочати підготовку проекту закону про вибори до парламенту Української Республіки. Разом із тим Конгрес не відмовився від “трудового принципу” і діяльності трудових рад на місцях.

“З Трудового Конгресу доля просто посміялася: інституція, що покликана була утвердити на Україні диктатуру працюючих, організувати тверду революційну ... владу, тим підвести міцний ґрунт під революцію, виповнила протилежні завдання – поховала ідею трудової диктатури, санкціонувала директоріансько-отаманський режим...”, – так оцінив наслідки діяльності Трудового Конгресу – П. Христюк [22].

Не зміг Трудовий Конгрес утримати від розпаду “велику коаліцію”. Вона поступилася місцем так званій “малій коаліції”, до якої входили соціалісти-самостійники, соціалісти-федералісти, народні республіканці, галицькі націонал-демократи та радикали. Але “мала коаліція” вже вирішувала інші політичні питання, адже УНР неухильно рухалася до персонального авторитаризму С. Петлюри.

Література

1. Винниченко В. Відродження нації. Історія української революції: В 3-х т. – К.: Відень. – 1990. – Т.3. – 355 с.; Мазепа І. Україна в огні й бурі революції 1917–1921 рр.: В 3-х т. – Аугсбург, 1950. – Т.1. – 270 с.; Христюк П. Українська революція: Матеріали до історії української революції 1917–1920 рр.: В 4-х т. – Відень, 1921. – Т.4. – 230 с.
2. Лихолат А.В. Розгром буржуазно-націоналістической Директории на Украине. – М.: Госполитиздат, 1949. – 214 с.; Рибалка І.К. Розгром буржуазно-націоналістичної Директорії на Україні. – Харків., 1962. – 380 с.
3. Стахів М. Україна в добі Директорії УНР.: В 7 т. – Скрентон, 1962–1966.; Reshetar J. The Ukrainian Revolution, 1917–1920: A Study in Nationalism. – New York, 1972.
4. Горак В.С. Директорія: потенціал і можливості політичного виживання // Україна ХХ ст. Проблеми національного відродження. – К., 1993. – С. 74–90.
5. Гриценко А.П. Політичні сили у боротьбі за владу в Україні (кінець 1917 р. – початок 1919 р.). – К., 1993. – 135 с.
6. Солдатенко В. Українська революція. Концепція та історіографія (1918–1920 рр.). – К. : Просвіта, 1999. – 415 с.
7. Верстюк В.Ф. Українська Народна Республіка під проводом Директорії // Історія України: нове бачення: У 2-х т. – К., 1996. – Т.2. – С. 77–100.
8. Павленко Ю., Храмов Ю. Українська державність у 1917–1919 рр. – К., 1995. – 240 с.
9. Яблонський В. Від влади п'ятьох до диктатури одного. Історико-політичний аналіз Директорії УНР. – К.: Альтерпрес, 2001. – 160 с.
10. Мазепа І. Україна в огні й бурі революції 1917–1921 рр.: В 3-х т. – Аугсбург, 1950. – Т.1. – С. 172.

11. Гунчак Т. Україна. Перша половина ХХ століття. Нариси політичної історії. – К.: Либідь, 1993. – С. 169.
12. Винниченко В. Відродження нації. Історія української революції: В 3-х т. – К; Відень. – 1990. – Т.3. – С. 127.
13. Грушевський М. Вибрані праці. – Нью-Йорк, 1960. – С. 234.
14. Винниченко В. Відродження нації. – С. 134.
15. Назарук О. Рік на Великій Україні. – Відень, 1921. – С. 69.
16. Винниченко В. Вказана праця. – С. 141.
17. Там само. – С. 233.
18. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України, ф. 1092, оп. 2, спр. 4, арк. 23.
19. Полонська – Василенко Н. Історія України: В 2-х т. – К.: Либідь, 1995. – Т.2. – С. 518.
20. Полонська-Василенко Н. Історія України. – С. 519.
21. Игренева Г. Екатеринославские воспоминания // Революция на Украине. По мемуарам белых. – М.–Л., 1990. – С. 269.
22. Солдатенко В. Українська революція. Концепція та історіографія (1918–1920 рр.) – К. : Просвіта, 1999. – С. 253.

Ю.М. Давиденко

Діяльність польської диверсійної організації “Вахлярж” у період 1941–1942 рр.

Визвольна боротьба народів Східної Європи проти фашизму в період Другої світової війни завжди буде залишатися в центрі уваги дослідників, істориків, широкої громадськості. Війна була не тільки небаченою жорстокою та кривавою драмою для населення країн-учасниць, а водночас вона мала величезні економічні та суспільно-політичні наслідки для світового співтовариства в цілому і для долі багатьох народів зокрема. Чим далі від нас ті буремні події війни, тим нам стає зрозуміліше величезне значення цієї боротьби й одержаної в ній перемоги. Свій гідний внесок у перемогу внесли слов'янські народи, зокрема, польській народ.

Дослідження комплексу проблем, пов'язаних із розбудовою пролондонської орієнтації польських підпільних організацій у початковий період Другої світової війни є досить актуальним з огляду на те, що на сучасному етапі посттоталітарного розвитку неупереджене висвітлення історії визвольної боротьби польського народу має неабияке значення, бо багато її аспектів не знайшли своє відображення в науковій літературі.

Зазначимо, що питання фундації військової диверсійної організації “Вахлярж” ніколи не було предметом окремого дослідження в радянській історіографії. У працях науковців розглядалися лише загальні сюжети історії польського руху Опору, його етапи, основні напрямки, при цьому головна увага акцентувалася на структурній розбудові та бойовій діяльності лівих військових організацій, зокрема, Гвардії Людової, яка дотримувалася радянських форм боротьби з окупантами [1]. Це пояснюється класово-

партійним підходом до вивчення проблем руху Опору як на території СРСР, так і в Польщі.

Зауважимо, що на відміну від радянських колег польська історіографія соціалістичної доби приділяла достатньо уваги досліджуваній темі, а історичні розвідки польських істориків вирізняються багатоплановістю та комплексністю у висвітленні проблематики Польського руху Опору та його складових частин – нелегальних військових організацій [2].

Гідний внесок у наукову розробку розглядуваної проблеми в період 40–90-х рр. ХХ ст. зробили емігрантські полоністичні центри досліджень. Зокрема, видавництво “Культура” в Парижі на сторінках квартальника “Історичні зошити (Зешити історичні)” систематично публікувало історичні розвідки, рецензії, спогади, присвячені розвитку військових організацій руху Опору в контексті становлення Польської підпільної держави [3]. Також певна інформація щодо діяльності “Вахлярж” міститься в роботах В. Побог-Маліновського та фундаментальній праці “Польські Сили Збройні” [4].

Важливу групу досліджень склали роботи польських істориків, що побачили світ після краху тоталітарного режиму в Польщі. Саме в цей період автори праць сконцентрували свою увагу на процесах організаційного становлення військових формувань еміграційного уряду, зокрема Союзу збройної боротьби (ЗВЗ) та Армії Крайової (АК) [4].

Наголосимо, що окремі аспекти проблеми, яка розглядається, певною мірою висвітлювалися в роботах сучасних українських істориків, зокрема, А. Русначенко [5]. Проте, поставлене нами питання не було предметом спеціального вивчення.

Німецько-польська війна, що закінчилася вересневою катастрофою, приголомшила польське суспільство і показала політичну, військову, економічну відсталість країни. Захопивши Польщу, гітлерівська Німеччина розпочала процес перетворення її в свою колонію. Так, польські території згідно з декретами А. Гітлера від 8 та 12 жовтня 1939 р. були розподілені на дві частини. Західні та північно-західні приєднувались до рейху, інші оголошувалися генерал-губернаторством. Саме на цих територіях нацистські урядовці розпочали реалізацію окупаційної політики, спрямована на знищення польської людності та перетворення захоплених територій в аграрний придаток Німеччини. Основним елементом упровадження нового порядку на теренах Польщі нацисти обрали перманентний терор проти всіх верств польського суспільства. Так, до середини 1941 року в генерал-губернаторстві було знищено понад 16 тис. поляків. Саме в таких тяжких умовах нацистської окупації йшов процес формування руху Опору та його складової частини – підпільних військових організацій. Серед них одне з центральних місць належить Союзу збройної боротьби (ЗВЗ), що виник у листопаді 1939 року.

Серед комплексу проблем організації і бойової діяльності ЗВЗ у період 1939–1942 років є створення та структурна розбудова диверсійно-бойової організації “Вахлярж”, що виникла при ГК ЗВЗ восени 1941 року [7]. Говорячи про причини появи “Вахляржу” та його генезу, слід проаналізувати військово-політичну ситуацію в окупованій країні та перебіг військових дій на

фронтах, що безперечно вплинуло на дії еміграційного уряду Польщі та керівного ядра ГК ЗВЗ.

Після початку радянсько-німецької війни і з укладенням договору між урядом СРСР та Польщі виникла нова ситуація в польському підпіллі. На думку урядовців в еміграції, Східний фронт і польські землі стають запеклішою ділянкою боротьби в ході військової компанії, а основним завданням польських збройних сил у підпіллі є активна збройна боротьба в тилу військ Вермахта. Саме виходячи з такої позиції, уряд в еміграції у своїй депеші №1170 від 24.06.1941 зазначав: “потрібно розрізняти небезпеку німецьку від російської, характеризуючи першу як загрозу для народу... Конфлікт німецько-російський уряд оцінює як досить корисний для справ польських, і його слід використати для зміцнення становища Польщі на міжнародній арені... На території Польщі розширити діяльність підпільних організацій, забезпечити їх зброєю та амуніцією” [8].

Крім того, керівництво ЗВЗ у цей період протидіяло широкому розвитку збройних форм боротьби, особливо партизанської, мотивуючи це військово-політичною ситуацією, що склалася в країні, та загрозою посилення репресій окупаційної влади. Цей факт пояснювався тим, що з одного боку ЗВЗ хотіло зберегти монопольну роль в Польському русі Опору, з другого – виконувало відповідні інструкції уряду в еміграції, що застерігало: “... в жодному випадку не допускати акцій диверсійних чи партизанських на території Польщі, скерованих проти німців, бо вони викличуть масові репресії як проти членів організації, так і проти людності всього краю...” [9]. Зазначимо, що відповідними структурами еміграції та підпільною періодичною пресою була зоорганізована політично-пропагандистська акція, метою якої було протидіяти розвитку партизанських форм боротьби в Польщі, які начебто слугували радянським інтересам і суперечили польським. Так, орган Делегатури уряду “Жечпосполита Польська” опублікував на своїх шпальтах статтю під назвою “Застереження”, де стверджувалося, що “в цей момент партизанські та диверсійні акції суперечать інтересам польського народу”. Створення партизанських загонів знесилить польський народ [10].

Однак еміграція та керівники ЗВЗ прагнули контролювати ситуацію на східних територіях і перенести туди збройні форми опору. Тому для реалізації цього плану в серпні 1941 року при ГК ЗВЗ створювалася диверсійна організація “Вахлярж” під керівництвом полковника Я. Влодаркевіча. Її бойова діяльність мала бути розгорнута на радянських теренах поза межами кордону 1939 року. Розширена мотивація даних завдань була задекларована в рапорті КГ “Вахлярж”, датована серпнем 1941 р.: “не можна піддавати людноість польську, що мешкає на теренах східних Речі Посполитої репресіям та терору, тому перенести акти диверсії та саботажу на території поза межами кордону 1939 р.”.

На першому етапі керівництво ставило перед організацією наступні завдання: розпочати знищення живої та матеріальної сил німецьких військ, розгортання партизанського руху в тилу, пошук союзу з українськими полонофілами. Однак перебіг подій на фронтах і подальше розгортання руху Опору в Польщі внесли свої корективи у формування концепції

збройної боротьби “Вахляржа”. Так, на кінець осені 1941 р. виникає так званий план деструкції комунікацій, що передбачав диверсійні акції на залізничному транспорті та підрив залізничних і шляхових мостів [11]. Згідно з вищеназваним документом було визначено два основних напрямки, північний і південний, проведення диверсійних акцій. Перший охоплював комунікації по лінії Двінськ-Псков, другий – Тернопіль, водні артерії Дністер, Дніпро, Донець. Загалом передбачалося знищення 15 головних мостів (з них 10 – на Дніпрі; 4 – на Двіні; один – в Єльці) та 30 другорядних.

Саме з урахуванням даних завдань здійснювалося формування й організаційної структури “Вахляржу”. Основною одиницею була дільниця, якій підпорядковувалися диверсійні групи (1+4 або ж 1+10), що розміщувалися біля важливих об’єктів, мостів, залізничних вузлів і т.і. Також існувала й група прикриття (близько 50 чоловік), у складі якої перебували лікар і радист.

Вищеназвана структурна сітка організації включала в себе чотири дільниці, що охоплювали значну територію, окуповану німцями. Найбільшою була перша дільниця, що включала транспортну інфраструктуру Тернополя, Львова, Дніпропетровська, Гомеля, Могильова, Харкова. До другої дільниці входили Київ, Курськ, а до третьої та четвертої – Орел, Єлець, Борисов, Вітебськ, Москва [12].

Важливим моментом у практичній діяльності “Вахляржа” була підготовка її кадрового складу. Для реалізації цього актуального завдання у Варшаві в період з жовтня по грудень 1941 року функціонували спеціальні конспіративні курси, на яких за три місяці перекваліфікувалися близько 900 солдат та офіцерів колишнього Війська Польського. До програми занять входили лекції та практичні заняття з саперної, диверсійної справи та картографії. Крім того, з території Великої Британії в Польщу переправили 32 колишніх польських офіцерів, що опанували диверсійну справу. Саме вони за задумом керівництва повинні були стати керівниками дільниць і груп. Згідно з планом ГК “Вахляржа” особовий склад перекидався на східні території, де розміщувався під виглядом робітників і службовців, котрі працювали на підприємствах. Цей процес повинен був завершитися до 01.02.1942 року. Однак зазначимо, що на весну 1942 року більшість груп перебували у Варшаві і не вийшли на відповідні дільниці. Це пояснювалося слабкою координацією дій, браком зброї та вибухівки, а також відсутністю реальної інформації про стратегічно-оперативне становище в районах диверсійної діяльності.

Цікавим питанням є також фінансові засади діяльності організації. На 1941–1942 рр. бюджет “Вахляржу” становив 4 млн. доларів і на 2/3 покривався за рахунок уряду Великої Британії і на 1/3 – польським урядом в еміграції. Але незважаючи на декларовані досить солідні кошти, структури “Вахляржу” отримували їх не регулярно, що пояснювалося значними труднощами в їх транспортуванні на територію Польщі. Також існував великий ризик при їх обміні на окупаційні марки, який переважно

здійснювався нелегально. За приблизними даними організація отримала лише 2 млн. доларів [13].

Зазначимо, що уряд в еміграції та британська розвідка намагалися досить жорстко контролювати витрати коштів. Для цього від ГК ЗВЗ і “Вахляржу” вимагались щомісячні детальні звіти про наявність диверсійної структури, кількість акцій і т.і. Як наголошують польські історики, досить часто звіти були не повними, а часто й не правдивими у той час, як бойова діяльність деяких дільниць так і не була розгорнута. Тим часом на початок 1942 року у зв'язку з активізацією польського підпілля в краї позиція емігрантського уряду щодо форм збройної боротьби змінилася. Перед “Вахляржем” поставили нові завдання: зосередити диверсійну та саботажну діяльність на лінії Білосток – Брест – Ковель – Львів, зробити її максимально ефективною, а в перспективі під час майбутнього загальнонародного повстання провести синхронні диверсії, акції саботажу на всіх стратегічних напрямках [14].

Загалом за період своєї діяльності “Вахлярж” провів близько 15 бойових операцій на залізничних мережах, і тільки 9 з них були вдалими. Так, наприклад, у травні 1942 р. в районі Мінська вдалося знищити два німецькі ешелони з живою силою та технікою. Аналогічні акції відбулись і на теренах четвертої дільниці в серпні 1942 р. Наголосимо, що вищезгадана статистика в звітах груп та дільниць, представлених ГК ЗВЗ, викликає сумнів у польських дослідників і науковців. Зокрема, автори ґрунтовної монографії “Польські сили збройні в роки Другої світової війни” доволі критично зауважують, що “Вахлярж” ніколи не існував як цілісна структура, навіть в окремих дільницях, а виконані диверсії в кожному випадку є імпровізаціями окремих груп” [15]. На нашу думку, існує ще низка важливих факторів, що не сприяли ефективній діяльності організації. Це – перманентні арешти її членів, зокрема, в Мінську, Пінську, Борисові в серпні 1942 року; незначний досвід конспіративної роботи; слабе знання місцевості, а також насиченість територій радянськими та українськими націоналістичними партизанськими загонами та групами.

Тому вже на початку осені в рапорті ГК “Вахляржа” зазначалося: “практична робота зведена до мінімуму, йде розпад організаційної структури”. Виходячи з ситуації, що склалася, керівництво ЗВЗ – АК вирішує підпорядкувати собі відповідні структури організації, зокрема, на дільницях Вільно – Волинь – Львів. У рапорті до Лондона від 14.11.1942 зазначалося: “організація “Вахлярж” міцно закріпилась на територіях. Її операції могли бути ефективнішими, якби своєчасно доставлялись зброя та вибухівка” [16]. Через те вже на кінець осені 1942 року майже всі структури організації були підпорядковані ЗВЗ, а пізніше, в 1943, – Армії Крайовій.

Таким чином, у період 1941–1942 рр. диверсійно-бойова організація “Вахлярж”, що виникла як специфічна військова одиниця при ГК ЗВЗ, зробила спробу розбудувати свою структуру, виробила концепцію збройної боротьби. Але як виявилось, її практична діяльність в цілому не була ефективною. Цей факт пояснюється комплексом причин, серед яких

основними є: брак конспіративної роботи, нескоординованість дій, слабке постачання зброї та вибухівки, арешти особового складу, аналогічні диверсійні дії радянського та українського руху Опору.

Література

1. Зуев Ф.Г. Польский народ в борьбе против фашизма. – М., 1967; Парсаданова В.С. Формирование национального фронта в Польше (1944–1945) – М., 1972; Семиряга М.И. Борьба народов Центральной и Юго-Восточной Европы против немецко-фашистского гнета. – М., 1985; Григорянц Т.Ю. Оккупационная политика фашистской Германии в Польше (1939-1945) – М., 1975.
2. Polski czyn zbrojny w II wojnie światowej: Polski ruch oporu 1939–1945. – Warszawa, 1988; Tarnocrodzki T. Polskie organizacje konspiracyjne w kraju w latach 1939–1945. Warszawa, 1966. – S. 16; Tryc R. Polskie organizacje konspiracyjne w kraju w latach 1939–1945 // Wojskowy przeglad historyczny. – 1966. – № 4. – S. 256.
3. Połęga – Modrzewski S. Polskie panstwo podziemne. – Londyn, 1959; Pobog-Malinowski WI. Najnowsza historia polityczna Polski. – Londyn, 1960.
4. Polski sily zbrojne w drugiej wojnie swiatowej. – T. III. – Armia Krajowa. – Londyn, 1959; Ney-Krwawicz M. Komenda Glowna Armji Krajowej 1939–1945. – Warszawa, 1990.
5. Русначенко А. Українсько-польське протистояння // Сучасність. – 2001. – № 10.
6. Григорянц Т.Ю. Оккупационная политика фашистской Германии в Польше (1939–1945) – М., 1975. – С. 43.
7. Armia Krajowa w dokumentach 1939-1945. – Т. 1. – Warszawa, 1990. – S. 34.
8. I bid... – S. 38.
9. Tokarzewski – Koraszewicz W. U podstaw tworenia Armii Krajowej – Warszawa, 1984. – С. 66.
10. Armia Krajowa w dokumentach 1939-1945. – Т.1. – Warszawa, 1990. – S. 48.
11. Stepniowski T. Powstanie I dzialalnosc organizacyjno-bojowa “Wachlarza” // Wojskowy przeglad historyczny. – 1967. – № 2. – S. 236.
12. I bid... – S. 239.
13. Pobog-Malinowski WI. Najnowsza historia polityczna Polski. – Londyn, 1960. – С. 110.
14. Stepniowski T. Powstanie I dzialalnosc organizacyjno-bojowa “Wachlarza” // Wojskowy przeglad historyczny. – 1967. – № 2. – S. 245.
15. Polski sily zbrojne w drugiej wojnie swiatowej. – Т. III. – Armia Krajowa. – Londyn, 1959. – С. 334.
16. Armia Krajowa w dokumentach 1939-1945. – Т. 1. – Warszawa, 1990. – S. 64.

Некаторыя матэрыялы па гісторыі, народнай культуры і асаблівасцях маўлення “літвіноў” Украінскага Падзясення

Даўно вядома, што з сярэднявечча “літвінамі” называлі не толькі літоўцаў, як такіх (г.зн. этнічных літоўцаў), а пераважна беларусаў і беларускамоўных падданных Вялікага Княства Літоўскага і жыхароў беларуска-іншаэтнічных абшараў. Недзе ў пачатку 1990 гадоў на чыгуначным вакзале ў Гомелі аўтару гэтага паведамлення пашчасліла пазнаёміцца з тады ўжо пэўны час жыхаркай горада Гомеля жанчынай па імені Галіна, 1954 ці 1955 года нараджэння, ураджэнкай аднаго з сёлаў Чарнігаўскай вобласці Украіны, што знаходзіцца на беразе Дзясны недалёка ад паселішчаў, населеных людзьмі, якіх мясцовае ўкраінскае насельніцтва называе “літвінамі” (“литвинами”). Жылі і жывуць тыя людзі, паводле слоў той жанчыны ў Менскім раёне той жа Чарнігаўскай вобласці. Гаворка іх і звычайнасць, а таксама шмат што з матэрыяльнай культуры пэўным чынам адрозніваецца ад таго, што ёсць у іх украінскіх суседзяў (асабліва тых, што жывуць на процілеглым беразе Дзясны, так званых “задэсанців”). Нашу увагу звярнула на сябе тая акалічнасць, што, калі яна прыязджае дадому, ёй знаёмыя людзі-аднасяльчане кажуць, што яна гаворыць “па-літвінску”. Што стала ўжо як якая “літвінка”. Мабыць, у тым, што ёй выказвалі такое меркаванне, тым ці іншым чынам сказвалася тое, што яна жыве сярод беларусаў у вялікім (2-м па велічыні горадзе Рэспублікі Беларусь) горадзе. Няхай сабе і ў значнай ступені рускамоўным. Зацікавіўшыся тымі падзясенскімі (ці панаддзясенскімі) літвінамі-“литвинами”*, мы ў 1993 і 1994 гадах зрабілі фальклорна-этнаграфічныя выезды ўва Украінскае Падзясенне. А менавіта ў Менскім раёне Чарнігаўскай вобласці, дзе працавалі ў сёлах Асьмакі (па-ўкраінску Осьмаки) і Вушня (Ушня, што ў 7 кіламетрах ад вышэйзгаданых Асьмакоў; і тое, і другое сяло знаходзіліся даўней у былой Блыстаўскай (Блыстова) воласці Сосніцкага павету Чарнігаўскай губерні.

* якія (літвіны Украінскага Падзясення – І.К.) упэўнены далёка яшчэ не спазнаныя для гісторыі і культуры ўкраінскага і беларускага народаў, як тыя ж “польцакі” Правабярэжжа Дняпра ў межах былога Пераяслаўскага павету (для зацікаўленых можам дадаць, што акрамя, спадзяемся, добра вядомай ва ўкраінскім мовазнаўстве кнігі Ёсвалада Данцова “Діялекталогічна класіфікацыя украінскіх гаворів (з картою) (Київ, 1923, с. 57) пра іх можна даведацца хаця б у Дзяржаўным архіве Херсонскай вобласці (аказваецца, украінскія “юга” ў першай палове XIX стагоддзя прынялі тады і групы так званых “польцакіў”. Таксама як і “літвінаў”).

Тое, з чым мы сустрэліся ў час палявых доследаў, мы спрабавалі суаднесці з тымі фальклорна-этнаграфічнымі матэрыяламі і наяўнымі падыходамі да вывучэння і трактавання спецыфікі “ліцвіноў” Украінскага Падзясення, у тым ліку беларускамоўных, ці часткова беларускамоўных, як іх азначаюць у працах ці абагульняючых энцыклапедычных і іншых выданнях, падрыхтаваных як беларускімі, так і ўкраінскімі фалькларыстамі і этнографамі. Звярнулі мы ўвагу і на артыкул даследчыка з Кіева Ўладзіміра Гарленкі “Да праблемы вывучэння этнаграфічнай групы ўкраінцаў “літвіны”, змешчаны ў кнізе “Полісся: мова, культура, історыя. Матэрыялы міжнароднай канферэнцыі” (Кіў, 1996, с. 194–200). Згадваючы ж імя вядомага беларускага этнолага Ігара Ўсеваладавіча Чаквіна і яго ўклад у вывучэнне пытання гісторыка-культурных аспектаў існавання і функцыянавання этноніма і этнакультурніма “літвіны”, азначым падыходы беларускай этналогіі да зместавага нападнення этнакультурнай існасці супольнасці пад назвай “літвіны” ва ўмовах Украінскага Падзясення. Паводле І.Ус.Чаквіна, “(назва “літвіны”) у наш час ужываецца ... таксама як лакальны этнікон ... часткова беларускамоўнага насельніцтва паўночнай Чарнігаўшчыны і Кіеўшчыны ...” (гл. артыкул Чаквіна І.Ус. “Літвіны, ліцвіны” ў кнізе “Этнаграфія Беларусі. Энцыклапедыя”, Мінск, 1989, с. 292). Такія ж падыходы і азначэнні назвы гэтай супольнасці ўтрымоўваюць і іншыя публікацыі гэтага беларускага этнолага ў іншых энцыклапедычных гісторыка-культурных выданнях наступнага дзесяцігоддзя (ягоны артыкул “Літвіны”, змешчаны ў кнізе “Беларуская энцыклапедыя”, т. 9, Мінск, 1989, с. 314). Што да артыкула Ўладзіміра Гарленкі з Кіева, дык адзначым наступнае: “Вушак” (абрадавая кулінарная выпечка), якія ў традыцыі беларусаў-каталікоў звычайна суправаджаюць боршч у калядны час, а таксама, магчыма, ствараюць недзе кулінарны спецыял “літвіноў” Чарнігаўшчыны, мы не знайшлі.

* Назва ўтворана ад азначэння асабліваасцей маўлення (каге – кажа) ушэнскіх “літвіноў”. Такое гучанне дзеяслова “казаць” уласціва некаторым беларускім гаворкам, у прыватнасці, на Гомельшчыне. У даследаваных паселішчах Украінскага Падзясення яна адлюстравана ў ніжэйшым мясцовым этнакультурным назоўніцтве. У сяле Вушня адзін з радоў мае найменне Кагакы (Кагаковы). У наваколлі сяла ёсць так званая Кагакова долына. Адзначым, што акрамя сяла Вушня азначанае найменне “кагакы” бытуе таксама ў наступным выглядзе: “кугуку”, “когуку” (азначае жыхароў не толькі сяла Вушня, а таксама і некаторых іншых).

** Каб паўней ахарактарызаваць адносіны мясцовага насельніцтва да казацтва, і гістарычна – гетманшчыны, заўважым тое, што адзін мясцовы род мае назву Гэтьманавы. Да таго ж у наваколлі сяла Асьмакі ёсць так званая Гэтьманова балота.

Затое знайшлі “тэртёныкі” або “тэртуны” (з цёртай бульбы), “налысьныкі”, “боршч”, “каржіе” (з бульбы), “юшку” (бульбяны суп з мясам), вясельны “каравай”, “захалуод” (сцюдзень), “варэнікі” (цеста для іх рыхтуецца з пшанічнай мукі) і “картоплэнікі” (якія робяць, падкалочваючы трохі мукі і змяшчаючы ўнутр капусту), “куццю” і “гамулу”.

Па назве апошняй, якая даўней з’яўлялася традыцыйнай і “сур’ёзнай” стравай, якую абавязкова рабілі пастухам, касарам і жыхароў сяла Вушня (Ушня), называлі “гамуламі”. Гэта значыць сустрэлі з’яву, калі культурныя ўпадабанні тамтэйшых “літвіноў” абумовілі ўзнікненне і функцынаванне як этнакультуроніма (пазнейшага) фактычна і “адкулінароніма” “гамулы”. Са згадваемых у артыкуле У.Гарленкі этнакультурных рэалій намі пацверджана бытаванне гумнаў, клуняў (з традыцыйных гаспадарчых пабудоў), “чікмеляў” (адзінкавы лік “чікмей” – паводле У.Гарленкі “чікмень” як даўняга традыцыйнага адзення мясцовых сялян з воўны, якое насілі ў халодны час году, увосень). Пацверджана і многае што да традыцыйнага этнанімічнага назоўніцтва. У тым ліку даўняга. Самым карэктным, узважаным нам падалося азначэнне, пачутае і запісанае ў 1994 годзе ад адной з найстарэйшых жыхарак сяла Вушня Прасянык (у дзявоцтве Драздоўска) Еўдакіі Міхайлаўны, 1907 года нараджэння, ураджэнкі сяла Вушня: “Лытва, лытвыны – то якісь украінці. Так называліся (забылася, каго канкрэтна так называлі – І.К.). да таго як мы запісалі гэтае азначэнне, намі было запісана таксама наступнае.

У час нашай першай сустрэчы з тамтэйшымі літвінамі ў 1993 годзе Пясоцкі Стэхван Адамавіч, 1910 года нараджэння, ураджэнец сяла Асьмакі (паводле яго слоў сяло адносілася да былога Канатопскага павета Чарнігаўскай губерні) згадаў: “Помню даўней дражнілі Ушню “лытвыны”, а асьмакоўцы (асьмакоўцаў – І.К.) “бэлаштанькі”, “ягавá” (збіральн., магчыма, за “ягунска”-ускраінна-беларускі характар гаворкі; не выключаны ўплыў на ўзнікненне і бытаванне назвы кантактаў з жыхарамі сяла Дегавы, якое знаходзіцца не вельмі каб асабліва далека ад Асьмакоў), “жаўтакреслы” (або “жовтакреслы”, бо даўней займаліся рыбнай лоўляй у мясцовых рэках, балотах і да т.п.)”. “Ушнянскіх” называлі таксама калісьці “кагакы”, “палякі”. Там была большасць (“даволі”) казакаў. У Асьмаках жа казакамі былі толькі дзве сям’і. Пра тое, чаму жыхары Вушні называліся “палякамі”, старажыл сяла Асьмакі сказаў наступнае: “Ушня стаіць на Дэсні. І якоесь оно пэрэкрутылось, што (іх называлі) палякі”. Пра сябе і свой радавод Пясоцкі С.А. распавядаў так: “Дед (ці прадед) быў якісь паляка. У нас фамілія не чернігавская, а польская. Будто бы с Польшы узятая”.

Старажылы распавядалі нам і пра іншае “літвінскае” паселішча - сяло Блыставу: “У Асьмаках жыхароў Блыставы (там знаходзілася валасное праўленне) называлі даўней “лытвынамы”. Па тым, як азначыў інфарматар гэтую назву: “Юдашнз такэ дражнене. Старэ сельске назване”, – мы зразумелі, што ім дадзена ацэнка этноніма, а хутчэй уласна этнапалітоніма “літвіны”, як этнакультуроніма. Шэраг сведчанняў мясцовых жыхароў вымаляваў карціну мясцовай традыцыі гістарычных уяўленняў пра мінулае родных мясцін мясцовых наддзяснянскіх “літвіноў” часоў Рэчы Паспалітай наступным чынам: (Даўней) па Дэсну было пад уладай лытоўскага караля.

Пад Лытвоею была наша тэрыторыя па Дэсну. Задэсэнне (Валовыця, Хутара) -ужо не. “Лытовцамі” называлі ўшэнцаў валовычаны, жыхары сяла Хоўмы”. “Лытоўцы” – Дубраўка, сяло Максакі”. Падсумоўваючы вышэй згаданае і адзначыўшы таксама, што частка ўшэнцаў былі казакамі, а частка – не, – Мікалай Маісеевіч Слэзка, 1940 года нараджэння, ураджэнец і жыхар сяла Вушня, адзначыў, што ў наваколлі Вушні ёсць урочышча Казацке, а пра сябе, сваіх аднасяльчанаў і жыхароў суседніх сёлаў сказаў так: “Мы всі лытовцы”. Вушнянскі старажыл Троцык Мікіта Міронавіч, 1904 года нараджэння (з казённых сялянаў), адзначаў: “У Сосніцы (мн. л. – І.К.) хадзілі на прызыў. Валовыцкыя называлі ушэнскіх лытвынамы. Буркоўцаў дражнілі “сыраватка”, а ўшэнцаў – “гамула”. У сяле Вушня даўней было два старасты і двое обчаств – казакі і казённыя. Казакі плацілі меншы падатак. У сяле было трыццаць ветракоў і чатыры ветраныя машыны (“на 2 асады малола”, у ветраных машынах павяртаўся толькі верх”. Пра мясцовую даўнюю этнанімізацыю М.М.Троцык адзначыў наступнае: “Сябе ўшэнскія (даўней у зносінах з велікарусамі) называлі “хахлы”. Руськых (тут: вялікарусаў – І.К.) называлы кацапамы”.

Распавядаючы пра асаблівасці сваёй гаворкі і мясцовага маўлення, мясцовыя старажылы азначалі наступнае: “Ні па-ўкраінскі (тут), а тут па-ўшыньскі (размаўляюць)... Мы не можам гаманіць, як у радыо (па-ўкраінску) – І.К.). У нас язык беларускі і ўкраінскі” (Запісана ў 1994 годзе). Даваліся і наступныя (часта экспрэсіўныя) азначэнні характару бытавання мясцовай гаворкі і блізкасці яе да беларускай мовы (“... Беларусь – дваццаць кіламетраў і Беларусь табе”). Цікава было пачуць так бы мовіць “мужчынскі” (г.зн. пачуты з вуснаў мужчыны): “Пашла, паіхала, палапотіла”) і “жаночы” (“каняка, прадка, і-радка; бурак”) прыклады “ілюстравання” асаблівасцяў маўлення, як мы зразумелі, цікаўным прыязным немясцовым людзям (Запісана ў 1994 годзе ў сяле Вушня). І ўжо зусім рэльефна, рэальна (у этнакультурных адносінах – І.К.) па-беларуску прагучала для нас вестка пра тое, што ў сяле частку мясцовай традыцыі складаў і ўтварае дагэтуль феномен (так!) “мазурскага”, “мазуршчыны” у выглядзе рэалій быцця роду Мазуроў (інакш Мазуроў), Мазюршыных. Мясцовыя жыхары прыгадалі нам, між іншым, першыя радкі вядомай кант-балады “Із-за гор-гары едуть мазуры” і інш. (у тым ліку дрындушкі, якія прыспеўваліся пад “мазурку”). Дзеля справядлівасці азначым, там, у Менскім раёне Чарнігаўскай вобласці, ад тамтэйшых літвіноў мы чулі і паланізмы (далуўка (назва земляной падлогі) і інш. нахштальт рувна (роўнае), не пуйдэ (не пойдзе), До Крішьчэнья ніхто сватацца не пуйдэ; ест (ёсць)). Сустрэкаліся і з германізмамі. Сярод апошніх азначым шыбка (шыба ў акне), лаштуіш (Поросяттам істы лаштуй) (накладай). Што да асаблівасцяў народнага маўлення, адзначым пэўную захаванасць архаічнай лексікі. Намі пачуты такія даўнейшыя лексемы, як “сваньба” (вяселле), “боўдур” (драўляны комін хаты), “боўдюр” (даўнейшае адзенне жыхароў сяла Буркоўка), “сулея” (чатырохлітровая бутля), “жлукта”, “жаракреслы” (інакш “жоўтакреслы” – больш даўні варыянт мясцовай побытавай назвы ўшэнскіх), “кабэняк” (даўняе мясцовае адзенне ў Асьмаках; у беларускай мове як назва адзення бытуе лексема кабат) і інш. Намі зафіксавана пэўная варыятыўнасць вонкавага афармлення лексем

пры іх побытавым ужыванні. Мясцовыя людзі могуць сказаць: тылько і туолько (толькі), трам і трым (назва бэлькі), напрыклад і напрыклад (наприклад), ізноў і зноў (зноў), тэпэр і тэпэра (цяпер), вун і вуон (ён), тадіе і таді (тады) і інш. Намі пачуты такія мясцовыя варыянты традыцыйных імёнаў, як Сак (Ісак), Вэкла, Стэкла (Тэкла, другое рэдкае), Вёўдя, Вёвдя, Вівдя, Оўдя (Еўдакія). Прыгадаем таксама такую асаблівасць мясцовага маўлення, як так бы мовіць нарошчаныя канчаткі: з Мынського, у самым Мыньску. Райцэнтр свой яны называюць Мэно́ (куды? За Мэну́). Гэтае і шмат што іншае з этнакультурнай спецыфікі панадзіснянскіх (чарнігаўскіх) “літвіноў” пацвердзіла і сустрэча з сям’ёй мінскіх перасяленцаў з Вушні, а менавіта, Дудко Вялянцінай Пятроўнай, 1940 года нараджэння. І ў Мінску мы чулі “панаддзяснянскія” дыфтонгі (накшталт “куонь” (конь), “туолько” (толькі), “пуойдэм” (пойдзем), “стуол” (стол), “куош” або нават “куэш” (у сяле Вушня – кош) і інш. Запісалі тады мы (1994 год) “шчадроўку” і нават такую калядную: “Калядую, калядую, Калбасы чую...”.

Літаратура

1. Донцов В. Діялектологічна класіфікацыя украінскіх гаворів (з картою). – Київ, 1923. – С. 57.
2. Горленко В. Да праблемы вывучэння этнаграфічнай групы ўкраінцаў “літвіні” (па ўкр.) // Полісся: мова, культура, історія. Матэрыялы міжнароднай канферэнцыі. – Київ, 1996. – С. 194–200.
3. Чаквін І. Ус. Літвіны, ліцвіны // Этнаграфія Беларусі. Энцыклапедыя. – Мінск, 1989. – С. 292.
4. Чаквін І. Ус. Літвіны, ліцвіны // Беларуская энцыклапедыя. – Т. 9. – Мінск, 1999. – С. 314.

* Павятовы горад для павета Чарнігаўскай губерні, у якім была размешчана Вушня з наваколлем.

Тут жа дадамо, што мясцовы пан, які па некаторых звестках даў назву сялу Асьмакі, меў каларытнае прозвішча Затэркевіч. Што, магчыма, у нейкай ступені паўплывала на ўзнікненне збіральных “адкулінаранімічных” назваў некаторых жыхароў сельскіх паселішчаў наваколля.

С.Г. Самойленко

Культура Ніжина та інших полкових міст XVII–XVIII ст. в історіографії

Перші підходи до вивчення проблеми розвитку культури полкових міст і Ніжина зокрема зробив історик, економіст і статистик О.Ф. Шафонський [1] у своїй праці “Чернігівського намісництва топографічний опис з коротким географічним і історичним описом Малої Росії, з частин якої це намісництво складено” (написано 1786, видано в 1851 р.) [2], де подані відомості про будівлі, храми, освіту, ремесла [3]. Дослідник не ставив перед собою спеціального завдання простежити розвиток культури полкових міст Чернігівщини. Він торкався питань культури лише у зв’язку з загальною характеристикою полків і полкових міст.

Так, у вступній частині, де йдеться про кордони намісництва, річки, озера, торгівлю, промисли, мову, побут тощо, говориться також про розвиток науки та освіти. О. Шафонський вказує на те, що в XVII ст., коли Малоросія була в складі Речі Посполитої, відкриті були в монастирях Києва, Новгород-Сіверська і Переяслава латинські (слов’яно-латинські) школи, підкреслює, що навчання тут було “весьма слабое и недостаточное” [4]. І тут же констатує, що все це є наслідком того, що немає хороших учителів та книжок, хоча далі зауважує, що малоросіяни всіх верств охочі до науки і з доброї волі йдуть до училищ, навіть терплячи голод і нестатки. У зв’язку з тим, що на Україні немає гімназій і університетів, батьки змушені були віддавати дітей на домашнє виховання іноземцям, а також відправляти в Москву, Петербург та інші міста Росії, де були училища, кадетські корпуси, а також за кордон.

У другій частині праці міститься опис Чернігівського намісництва та його округів. Окремо подається кількість храмів і монастирів, а також інші статистичні відомості на 1785 рік.

Окремими параграфами подані матеріали, присвячені училищам, цехам. Наведені факти дають можливість уточнити назви храмів, матеріал, з якого вони збудовані, наявність шкіл при церквах і їх кількість. Як бачимо, і тут огляд культури полкових міст не має цілісного характеру. І все ж, окремі факти, які зафіксовані дослідником у часі, не дуже віддаленому від періоду існування полкових міст, мають велике значення, бо поєднання їх з іншими фактами створює цілісну картину розвитку культури.

Увага до періоду Гетьманщини в істориків посилюється у другій половині XIX ст. Про це свідчать праці О. Лазаревського [5].

Відомий український історик значну частину своїх досліджень присвятив вивченню історії Гетьманської держави, її видатних представників, зокрема Івана Мазепи та Павла Полуботка. Він зібрав і опублікував значний матеріал

про Стародубський, Ніжинський і Прилуцький козацькі полки. Розкриваючи різні питання життя в цих полках, учений залишив поза увагою їх культуру. І хоча під час написання цієї праці О.М. Лазаревський проживав у Чернігові та Ніжині, він не використав матеріал, який знаходився тоді в бібліотеці Історико-філологічного інституту, що торкався гетьманського періоду. Та й самі пам'ятки будівельної культури, монументальний живопис культових споруд, прикладне мистецтво тощо давали можливість хоч би частково зачепити цю проблему. Проте вчений, очевидно, не ставив перед собою такого завдання.

І все ж слід зауважити, що в працях “Описание Старой Малороссии. Т.2. Полк Нежинский” (1893), “Описание Старой Малороссии. Т.3. Полк Полтавский” (1902), “Цеховые акты Левобережной Малороссии (1622–1645)” (1902) О.Лазаревський наводить чимало конкретних документальних матеріалів про цехи в полкових містах, зокрема Ніжині, Прилуках, Переяславі, Гадячі. Деякі матеріали з історії культури XVII–XVIII ст. знайшли відображення в деяких його публікаціях у журналі “Киевская Старина”.

Окремі питання, пов'язані з розвитком цехів у полках Лівобережної України, зокрема і в Ніжині, розглядали в своїх працях професори Ніжинського Історико-філологічного інституту кн. Безбородька М.Арістов та І. Срібницький. Вони внесли уточнення в зміст поняття “братства” і “цехи” й показали, що братства й цехи, російські артілі – це не одне і те ж [6].

Це ж питання зачепила і відома дослідниця історії України О.Я. Єфименко у своїй розвідці про лівобережні українські братства [7]. Спираючись на друковані джерела, а також записні книги цехових братств південної Чернігівщини, дослідниця доводить існування: 1) культурно-просвітніх і медоварних братств XVII–XVIII ст.; 2) українських цехових братств та парубоцьких атаманів переважно сільсько-містечкових і дрібноміських і з'ясовує, звідкіля походили українські братства, в чому їх оригінальність, неподібність стосовно західноєвропейських цехів, що саме викликало їх появу і якою була відмінність цехів від братств. Проте ці свідчення мали опосередковане відношення до культури.

У 1906 р. в С.-Петербурзі вийшла праця О.Я. Єфименко “Історія українського народу”. Аналізуючи в одному з розділів основні етапи розвитку України в час Богдана Хмельницького і Руїни, дослідниця зауважує, що, незважаючи на “хаотичне безладдя”, яке було характерне для періоду Хмельниччини, в кінці першої половини XVII ст. “головні риси нового суспільного устрою, що формувався під культурним впливом Польської держави, вже встигли скластися й до певної міри зміцніти навіть і на Україні” [8]. І саме це, на думку дослідниці, вплинуло на економічні, соціальні, державні й культурні сторони життя України. На жаль, у своїй праці О.Я. Єфименко не зупиняється на характеристиці культури й окремі факти наводить лише для того, щоб підтвердити свою думку про те, що козацька старшина все робила, щоб поширити й поглибити межу, яка відділяла їх від низів. А можливість вести “шляхетське життя” козацькій старшині давала “влада, освіченість, або, за браком її, полиск певної культурності, нарешті матеріальна забезпеченість” [9].

Як бачимо, серед чинників, що виділяли старшин серед інших, була освіченість. Тому дослідниця вважає, що саме перетворення козацької старшини в привілейовану верству і сприяло поширенню освіти в Україні. У цьому напрямку, стверджує О. Єфименко, багато зробив гетьман Мазепа. “Він схилив старшину виряджати своїх синів вчитися за кордон, з усіх сил намагається піднести значення Київської Академії, закладає друкарні, жваво листується з вченими людьми” [10].

Цю ж думку про відокремлення старшинства від низів завдяки багатству й освіті О.Я. Єфименко повторює, і коли говорить про період гетьманства Апостола. У цей час старшина складалася уже з дітей мазепинської старшини, яка отримала освіту, якщо не в Києві, то в інших “латинських школах”. “Багатство ж, – пише О.Я. Єфименко, – сполучене з освітою, відбивалося на всіх побутових особливостях і надавало членам цієї групи такий культурний вигляд, що був ніби патентом на шляхетство” [11].

Погоджуючись з думкою дослідниці, все ж не можна зводити весь розвиток освіти до одного чинника – потягу старшини до шляхетства. Були ж і загальнодержавні інтереси, і діяльність Мазепи та інших гетьманів підтверджують саме це. Не треба забувати і про великий потяг простого населення до освіти.

О.Я. Єфименко вказує ще на одну особливість розвитку культури, зокрема освіти та науки в Україні – на її вплив на Російську державу. “Підвищення вищої освіти духовної на Гетьманщині, стверджує дослідниця, починає відбиватися й на Російській державі: з кінця XVII століття, на кілька десятиліть, українці – “черкаси” московської термінології, беруть до своїх рук усі вищі духовні й просвітні установи” [12]. Саме ці “українські просвіти і впливи” в значній мірі створювали ґрунт для “зближення з Європою, що стало головним змістом Петровських реформ” [13]. Але це тривало лише до того часу, поки Росія не утворила свої власні просвітні установи. І уже після Кирила Розумовського “Україна почасти затнулася в своєму культурному розвитку, а де в чім навіть і поступилася”. Більше того, покабалення народу, зміцнення кріпацтва відсунули і потребу в освіті. Зменшились у минулому основні чинники утвердження культури – церква й шпиталь. Зникла й соціальна група людей, яка розповсюджувала освіту, – “мандровані дяки”. “Група ця постачала школі вчителів, а простій людині і посередників між нею і книжною наукою та мистецтвом. Сама вища школа не відмовлялася від такого посередництва: вона виставляла вертепні драми, влаштовувала публічні диспути й діалоги народною мовою, щоб зробити їх приступними “и простому во множестве стекающему народу”.

З поширенням і зміцненням кріпацтва все це було вже непотрібно; само по собі відмирало, як і вмирала й сама народна школа, бо те, що “було задоволенням нормальної потреби людини вільної, стало зайвою і навіть шкідливою розкішшю для кріпака. Таким чином регрес в сфері освіти йшов увесь час поруч з вищезазначеним розвитком кріпацтва” [14].

Як бачимо, в цій праці висловлено окремі думки, пов’язані з розвитком лише освіти в Україні, і не зачіпаються інші види культури.

У 1908 р. в Чернігові проходив XIV Археологічний з’їзд, присвячений 1000-літтю міста. На ньому були заслухані доповіді вчених із різних міст

Російської імперії, в тому числі й Ніжина та Чернігова [15]. Пізніше вони були опубліковані у 2-ому та 3-ому томах “Трудов...” Це розвідки Г.Г. Павлуцького “Про походження форм українського дерев’яного церковного зодчества”, О.П. Новицького “Риси самобутності в українському зодчестві”, Ф.Ф. Горностаєва “Будівництво графів Розумовських на Чернігівщині”, М.М. Бережкова “Михайла Єгоровича Маркова різні твори до пояснення історії Чернігова”, С.І. Маслова “До історії західно-руських друкарень XVII ст.” тощо. В цих працях, як бачимо, теж зачіпались окремі види культури, але як і в попередніх дослідженнях, вони або ж пов’язувалися з окремими будовами, а не самою системою їх формування в містах, або ж з частковими явищами культури.

В 1911 р. через хворобу із С.-Петербургу в Чернігів переїхав жити і працювати відомий уже в той час історик, автор перших томів знаменитого “Малоросійського Родословника” В.Л. Модзалевський [16]. Він очолив в місті Чернігівську вчену архівну комісію. Крім підготовки до видань нових томів Родословника, В. Модзалевський приділяв увагу і випуску “Трудов Черниговской Губернской архивной комиссии” (9, 10, 11 томи) та інших наукових праць. Ученого зацікавила епоха XVII–XVIII ст. Архівні матеріали, які були розшукані в цей час, дали можливість підготувати праці “Отрывки из Стародубской меской книги” за 1664–1673 рр., “Актовые книги Полтавского городского уряда XVII ст.” (вип. I, II, III), “Актовая книга Стародубского городского уряда 1693 г.”. Серед інших праць назвемо розвідки “Роман Ракушка, один из деятелей Руины” (1913) та “Перший військовий підскарбій (1663-1669) Роман Ракушка” (1919), в яких вчений досить докладно розглядає життєву долю діяча, ім’я якого буде пов’язане з “Літописом Самовидця”. Саме на ці праці В. Модзалевського будуть опиратися дослідники, доводячи особистість Самовидця.

Але, якщо в цих розвідках В. Модзалевський лише підходив до самої проблеми культури через одного з її діячів, як автора літопису, то в 1914 р. він разом з молодим мистецтвознавцем П.М.Савицьким, який пізніше емігрував за кордон, написав працю “Очерки искусства Старой Украины. Чернигов”. На жаль, з різних причин нарис не вийшов у той час і був розшуканий і опублікований чернігівським істориком О.Б. Коваленком лише у 1992 р. [17]. Це дуже цікава розвідка, бо вона торкається недослідженого питання в історії культури України.

Автори нарису ставили перед собою мету описати пам’ятники Чернігова саме епохи Гетьманщини (1648–1783). Про храми XI–XIII ст., якими так багатий Чернігів, вони згадували лише у зв’язку з обраною темою.

У 19 коротких розділах розкрито будівництво храмів, здійснених за Лазаря Барановича та Іоанікія Галятовського в час правління Івана Мазепи й діяльності чернігівських полковників Я. Лизогуба та В. Дуніна-Барковського. Автори праці звертають увагу на те, що, не маючи відомості про будівничих, вони зупиняються на характеристиці тих осіб, які сприяли цьому будівництву, а також описові тієї епохи, в яких вони проживали, бо на той час велике значення у формуванні художнього характеру будови мав саме замовник. Відтак між архітектором і особою, для якої здійснювалася будова, виникали досить близькі взаємини. Це можна підтвердити багатьма

прикладми, про що буде йтися і в нашій праці. Але треба пам'ятати ще про одне: форми будови визначалися не лише задумом та навичками зодчого, а також вимогами й смаками замовника. І на це слід звертати увагу під час характеристики архітектурних пам'яток.

Дослідники стверджують, що самотутнє українське кам'яне зодчество України створювалося саме на Чернігівщині, яке найменше підпадало під вплив Москви і Польщі: “Область найбільшої самотутності українського кам'яного зодчества співпадає приблизно у межах колишнього Чернігівського намісництва: від Чернігова іде на Козелець і Прилуки” [18].

Праця В.Л. Модзалевського і П.Н. Савицького має цілісний характер, хоча й складається з окремих фрагментарних описів чернігівських храмів. Тут чітко визначено декілька позицій: а) на архітектурне мистецтво XVII–XVIII ст. впливали Захід і Москва; б) і все ж в цей час формується самотутнє українське зодчество на території, яка була далека і від Москви, і від Заходу, зокрема Польщі, на території, що припадає на колишнє Чернігівське намісництво, тобто значну частину території Гетьманської держави; в) на розвиток архітектури великий вплив мали меценати-гетьмани, старшини, церковні діячі, які визначали і характер самої будови, її стильові особливості (в будовах, пов'язаних з іменами І. Мазепи, відсутній потяг до західноєвропейського мистецтва, у Тишевича, Лизогубів – до українського народного); г) нова українська інтелігенція (в основному старшини) відіграла позитивну роль у розвитку культури другої пол. XVII – першої пол. XVIII ст.; д) визначну роль у перетворенні Чернігова на центр просвітництва відіграв видатний державний, церковний і культурний діяч, архієпископ Лазар Баранович, а також його послідовник, архієпископ Іоанн Максимович. Кожен із них залишив величезний слід у розвитку культури на Чернігівщині і всьому Лівобережжі.

Нариси В. Модзалевського і П. Савицького – це перша розвідка про архітектурні пам'ятки Чернігова Гетьманської доби, але вона не носить вузькорелігійного характеру й може розглядатися як праця, що має загально-методологічне значення з культури.

Подібної праці немає про Ніжин та інші полкові міста, хоча їх історія була в центрі уваги дослідників. Так, Філарет Гумилевський у своєму “Историко-статистическом описании Черниговской епархии” (1873) один із розділів присвячує Ніжину, в якому дає відомості про його храми, проте тут немає тієї чіткості, яка спостерігалася в праці В.Л. Модзалевського та П.Н. Савицького відносно будівничих і стильових особливостей споруд.

Торкаючись історії однієї з найстаріших кам'яних будівель Ніжина – Миколаївського собору, Ф. Гумилевський стверджує, що “будівництво кам'яного собору здійснювалось, вірогідно, після нещасного 1668 р. при Самойловичу, бо до цього часу був собор дерев'яний” [19]. І перед цим він наводить деякі дати, які на його думку, підтверджують це: хрест, який був пожертвованій собору Волоховичевою в 1606р., різні видання євангелій (1665, 1735, 1748), тріоди постная 1697, 1728, кольорова 1724 р., октоїх 1699 р. з написом “смиранный Стефан Яворский милостию Божию митрополит рязанский 1702 апр. 23 д. дарствовал сию книгу брату своему о. Павлу Яворскому в знамение благословения Божия”. Але ці дати не

торкаються самого храму. Доречнішим тут буде напис на срібному окладі євангелія, виданої у Вільно 1644 р.: “сие евангелие украсил раб Божий Василий Ночипорович Золотаренко до храму св. Николая, – року Божого 1658”. Чомусь тут Філарет не наводить свідчення із “Літопису Самовидця” про те, що в 1663 р. у Ніжині відбулося обрання І.Брюховецького в гетьмани, який давав присягу “в соборной церкви св. Николая”. Таким чином, Миколаївський собор у 1663 р. існував. І можна припускати, що В. Золотаренко дарував євангеліє у 1658 р. саме в цей храм, бо іншого дерев'яного храму св. Миколая в Ніжині в той час не було, а будівництво нового кам'яного храму могло за законами церкви здійснюватися на тому ж самому освяченому місці, де стояв попередній дерев'яний. То ж дата будівництва кам'яного Миколаївського собору в Ніжині – 1668 р. у Філарета неточна.

У нарисі професора І.Сребницького “Нежин” (1881), в якому висвітлюється історія міста з XII ст. до часу написання праці, про культуру періоду існування Гетьманської держави майже не говориться. Окремі згадки про будівництво в Ніжині греками храмів і відкриття школи не можуть заповнити прогалини у висвітленні проблеми.

Слід відзначити велику роботу, яку проводили губернські вчені архівні комісії, які знаходилися в деяких губернських містах, зокрема, в Полтаві та Чернігові. За час існування їх з 1884 по 1917 рік було опубліковано, наприклад, в “Трудах Черниговской губернской ученой архивной комиссии” та брошурах (подібні видання були і в Полтаві) статті, матеріали, які торкалися й окремих питань, пов'язаних з культурою XVII–XVIII ст. Член Вченої архівної комісії А.Верзилов надрукував статтю “Краткий обзор г.Чернигова и управления в нем” (1901) [20], “Грамоты Святителя Феодосия Углицкого летковицкому братству и коментарі до них Владимировського-Буданова” [21].

Різного роду матеріали з досліджуваної нами теми були опубліковані і в газетах “Черниговские губернские ведомости”, “Полтавские губернские ведомости” та інших виданнях. Регіональна періодика посідає значне місце в історіографії, бо саме тут з'явилося чимало різного роду публікацій, пов'язаних з історією краю, в тому числі й культурою. На це у свій час вказав академік М. Сумцов [22]. І в “Черниговских губернских ведомостях” [23], і в “Земском сборнике” [24] були надруковані статті О. Лазаревського, А. Червинського, О. Шликевича та ін. А в “Черниговских Епархиальных Ведомостях” активно друкувався Філарет Гумилевський, праці якого відзначив академік Д.Багалій [25].

Особливе місце в історії України посідав журнал “Киевская старина”. Саме в цьому виданні були опубліковані статті про освіту в XVII–XVIII ст. [26], а також про ремесла [27].

При Ніжинському Історико-філологічному інституті кн. Безбородька у 1894 р. було створено з ініціативи професорів М.М. Бережкова, А.В. Добіаша та ін. Історико-філологічне товариство, яке видавало свій “Сборник Историко-филологического общества при институте кн. Безбородко в Нежине” (т. 1–10, 1896–1916). Виходили також “Известия Историко-филологического института кн. Безбородко в Нежине”. В цих виданнях друкувалися

і деякі статті, які торкалися культури Чернігівщини, зокрема розвідки М.М. Бережкова про дослідників краю М.Є. Маркова та О. Шафонського, В.І. Савви про архіви Ніжинського грецького братства і магістрату, М. Автономова про бібліотеку Ніжинського грецького училища тощо.

У 1918 р. вийшла праця Івана Огієнка “Українська культура: Коротка історія культурного життя українського народу”, де подана загальна характеристика розвитку української культури з давніх часів до XIX ст. включно. Автор зупинився на характеристиці її найважливіших явищ і представників.

Торкаючись культури Гетьманської держави, І. Огієнко вказував на західний вплив її розвитку, на отримання саме там освіти, що сприяло перекладу зарубіжних видань українською мовою. Подана була і загальна характеристика літератури, науки, книговидання, освіти. Але все це не закріплювалося за відповідними регіонами в XVII – першій пол. XVIII ст. Не виділялася окремо і культура Гетьманської держави. Автора більше цікавило питання про вплив української культури на московську, на сприйняття в Москві українських діячів, у тому числі й гетьманського періоду. Зокрема, йшлося про відкриття в Москві та інших місцях шкіл, де вчителями були українці, про вплив української книжки. “Український вплив, – зазначає І. Огієнко, – широкою річкою покотився на Москву і дедалі він ширшав все більше та більше. Українці принесли з собою всю свою велику культуру, і вплив їхній одбився на Москві на всьому житті. Він одбився на будівлі, на малюванні, на одязі, на співах, на музиці, на звичаях, на праві, на літературі і навіть на самій московській мові. Все життя складалося тоді так, що ставало неможливим прожити без українця. Всяких ремесників доставали з України” [28]. Саме цією тезою і визначається методологія розгляду української культури, якої б галузі це не торкалося: освіти, науки, малярства тощо. А тому деякі положення носять дещо декларативний характер. Наприклад, “шкіл на Україні скрізь було багато, майже кожне село мало свою братську школу, тому роботи учителям завше було доволі, і не диво, що в нас бували дуже гарні педагоги” [29]. З цим можна погодитись, якщо враховувати якийсь певний період і регіон. Але в XVII–XVIII ст. становище з освітою в Україні не було таким однозначним, як це представлено в рецензованій праці. Освіта в українському селі має свою специфіку, і вона відрізняється від полкових міст, де були на Лівобережній Україні не братські школи, як на Правобережжі та Заході, а парафіяльні та козацькі. У кожному селі цього не було. І таких загальних позицій, які б слід було б уточнювати, в праці І. Огієнка чимало. І все ж ця робота дала можливість представити масштаб розвитку української культури і її вагомість, бо можна ділитись з іншими народами лише в тому випадку, коли маєш чим.

Важливе місце у висвітленні проблеми посідають праці академіка М. Грушевського, що торкаються вивчення питань історії та культури України, зокрема “Історія української козаччини”, “Культурно-національний рух на Україні в XVI–XVII вв.”. Слід тут згадати і його фундаментальну працю “Історія України-Руси”.

М. Грушевський, очоливши в 20-х роках ХХ ст. історичну секцію в Академії наук України, поставив завдання “об’єднати місцеві наукові сили з силами академічного осередку в спільній плановій праці” для регіонального вивчення історії України. Першим підсумковим дослідженням такого спрямування став збірник “Чернігів і Північне Лівобережжя: огляди, розвідки, матеріали”. Ця праця була готова ще в 1926 р., але з’явилася лише в 1928 р. завдяки втручанню наркома освіти України М. Скрипника. Редактором збірника був затверджений М. Грушевський. На жаль, через деякий час книга була вилучена з наукового обігу. Нині збереглися лише поодинокі її примірники.

Серед 31 статей, опублікованих у збірнику, 3 із них присвячені окремим фактам культури ХVІІ ст.: Анатолій Єршов “Ніжинські цехи в першій половині ХVІІ в.”, Володимир Дроздов “Датоване культове срібло ХVІІ ст. в Чернігівському державному музеї”, Федір Ернст “Мазепин будинок” у Чернігові (До історії культурних взаємин України з Москвою в кінці ХVІІ століття)”.

Кожна з цих праць заслуговує на увагу. Проте, не всі вони безпосередньо розкривають особливості культури полкових міст, бо зачіпають лише окремі її види, зокрема декоративно-прикладне мистецтво (деякі вироби ніжинських цехів та культових виробів із срібла ХVІІ ст.: євангелія, гробниці, потири, хрести, архієрейські посохи, срібні тарілочки, золочена ложечка), а також окремі будівлі. Хоча це і локальні питання, і все ж ці деталі відкривають нові аспекти в багатогранній темі культури полкових міст Гетьманського часу.

В цьому напрямку працювали й інші вчені цього періоду. В 20–30-ті роки ХХ століття з’явилися праці, в яких дослідники торкалися історії розвитку цехів у полкових містах. Це дослідження К. Лазаревської [30], М. Козаченка [31], М. Карачківського [32], А. Єршова [33], П. Клименка [34] та ін. У цих розвідках знаходимо багато конкретного матеріалу, взятого із цехових книжок, архівів. Так, А.Г. Єршов описав цехову книгу Ніжинського ковальського цеху 1634–1902 рр. і розкрив взаємини, які склалися між цехами та магістратами. На жаль, ці дослідники не аналізували вироби цехів як явища декоративно-ужиткового мистецтва, хоча конкретний матеріал давав можливість це зробити.

П. Клименко, розглядаючи історію Ніжина, звернув увагу на необхідність вивчення окремих міст з метою з’ясування питань про правове й економічне становище в них ремісництва та взаємовідносин цехів і державних установ. І це він хотів зробити на прикладі Ніжина, але не вистачило йому для цього конкретного матеріалу.

П. Клименко в своєму дослідженні торкнувся чотиритомної праці одеського вченого М. Слабченка [35], присвяченої історії народного господарства Гетьманщини ХVІІ–ХVІІІ ст., і вказав на багаточисельні неточності й неправильні твердження, зокрема про “факультативність цехового ладу в Україні”, а значить і в таких містах, як Чернігів, Ніжин, Переяслав тощо. Часто М. Слабченко робив узагальнюючі висновки лише на основі обмеженої кількості фактів, що приводило до помилкових тверджень. Так, використовуючи лише дані про стародубських іконописців,

золотарів, гафтарів, сніцарів 1726 р. і їх малочисельність, М. Слабченко писав про занепад цехового ремісництва. На його думку, Лаврська іконописна майстерня XVIII ст. зруйнувала цехове ремісництво Києва, що насправді було не так.

Дослідження істориків про цехи торкалися в основному лише економічного аспекту їх діяльності. В цих працях майже не зверталась увага на характер і специфіку цехових виробів, їх естетичну та мистецьку цінність. Звичайно, що не завжди вони відповідали цьому, хоча такі цехи, як золотарський, ткацький, гончарний і малярський та інші виготовляли такі речі, які часто мали велику художню цінність. Про це говорять деякі історики та мистецтвознавці [36].

У 30-х роках з'явилася ціла низка праць відомого українського історика М. Петровського про період Гетьманщини. Дослідник був випускником Ніжинського Історико-філологічного інституту (1915–1919). Із 1924 по 1933 р. він викладав історію СРСР та України в Ніжинському інституті народної освіти. Після професора В.Г. Ляскоронського він завідував тут секцією історії Науково-дослідної кафедри історії культури і мови.

Саме в Ніжині М. Петровський розкрився як учений. Тут він захистив кандидатську дисертацію “Польсько-козацькі війни до Богдана Хмельницького” і в 1928 р. отримав звання професора, тут же написав й основні свої праці.

М. Петровський багато уваги приділяв становленню української радянської історіографії. Але особливо його цікавив період визвольної боротьби українського народу проти шляхетської Польщі, зокрема війни 1648-1654 р., а також час утвердження Гетьманщини та Руїни.

У Ніжині вчений написав й опублікував праці: “До історії Руїни” (1928), “Українські діячі XVII віку. Тиміш Цицюра” (1929), “До історії полкового устрою Гетьманщини” (1929), “Нариси історії України XVII – початку XVIII ст.” (1930), “До біографії Івана Богуна” (1930), “До історії Державного устрою України XVII віку” (1931), “З історії класової боротьби на Україні в XVII ст.” (1932) та інші.

Проте питань розвитку культури в період Гетьманщини М. Петровський спеціально не торкався, хоча його праця “Нариси історії України XVII – початку XVIII століть” може розглядатися і в цьому контексті, бо вона присвячена важливій пам'ятці культури цього часу – “Літопису Самовидця”. Вчений серед інших питань, що торкалися безпосередньо викладу матеріалу в літописі, його відповідності історичній правді, відступам від неї і причинам цього, приділяв значну увагу самій особистості літописця, доводив, що ним був Роман Ракушка-Романовський, показував, що саме він, а не інші особи, як вважали деякі вчені, міг бути автором “Літопису Самовидця”.

Розглядаючи спадщину ніжинського вченого, варто згадати ще одного ніжинця, відомого вченого Казанського університету, академіка К.В. Харламповича (1870–1932), якого після заслання доля закинула до Ніжина. З ученим підтримував тісні зв'язки М. Грушевський.

К. Харлампович опинився в досить складному становищі. Повернувшись із заслання в 1928 р., він на прохання М. Грушевського приїхав до

Києва. Але хоча його в 1919 р. й обрали академіком ВУАН, він не зміг влаштуватися на роботу і переїхав до Ніжина, де йому директор НІНО обіцяв посаду на кафедрі історії. На жаль, втручання певних посадових осіб завадили здійснити цей намір. Тут, очевидно, зіграло роль те, що академік К. Харлампович у Казані займався історією церкви. А в атеїстичному суспільстві такі дослідники не були в пошані, хоча його праці “Западно-русские православные школы” (Казань, 1898), “Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь” (Казань, 1914) були високо оцінені науковцями, його обрали членом-кореспондентом Академії наук Росії. Саме ці праці відіграли провідну роль і під час обрання К. Харламповича до ВУАН. Учений пишався такою честю і планував продовжити своє дослідження про вплив українців на російську культуру. У листі до наукового відділу Наркомату освіти від 3 січня 1921 р. він писав: “Декілька років тому я приступив до виконання великої науково-літературної праці – з’ясуванню впливу малоросійської культури на великоруську. Праця, задумана в розмірі одного тому, розрослась в процесі накопичення і використання матеріалів до таких розмірів, що 1-й том її, випущений у 1914 р., набрав 878 стор. великого формату ... Виданий уже том досліджень, який отримав назву “Малороссийское влияние на великорусскую духовную жизнь”, присвячений загальному ходу цього впливу протягом XVI–XVIII вв., визначенню умов переходу малоросіян на великоруський ґрунт і культуру їх діяльності. Тут з’ясований особистий склад цих працівників на різних теренах ... Проте це лише початок моєї праці. Том 2-й, для якого уже зібрано значний матеріал, чекає редакторської правки і видання” [37].

Ми звернули на це увагу, бо дослідження вченого безпосередньо торкається теми культури XVII–XVIII ст., і серед багатьох імен, які називає К. Харлампович у своїй праці, були представники саме Лівобережної України – Гетьманської держави.

Учені Ніжина та М.Грушевський підтримували К. Харламповича. М. Грушевський постійно замовляв йому статті, щоб допомогти йому фінансово. Крім рецензування опублікованих праць і написання невеликих статей для “Біографічного словника діячів України”, який готувався під редакцією проф. М.М. Могилянського, К. Харлампович написав також значне дослідження “Нариси з історії грецької колонії в Ніжині (XVII–XVIII)”. У Ніжині в XVII–XVIII ст. існувала велика колонія греків, яка залишила значний слід в історії України та культурі. Вчений переглянув біля 10 тис. справ, які зберігалися в ніжинському міському архіві. Праця мала вийти в “Записках історико-філологічного відділу ВУАН”. На жаль, тут був надрукований лише перший нарис, який отримав схвальний відгук М. Грушевського. Вся праця вченого не була опублікована й нині знаходиться у фондах Інституту рукописів Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського.

Про основні напрямки цієї праці розповів уже в наш час Є.К. Чернухін у своїй розвідці “Грецьке ніжинське братство: історіографія та джерела” (К., 1998).

Акад. К.Харлампович задумав свою працю як велике ґрунтовне дослідження, що складалося з декількох розділів, які охоплювали різні питання заснування й функціонування грецької колонії в Ніжині, її права,

взаємин з місцевою промисловістю, умови торговельної діяльності як внутрішньої, так і зовнішньої тощо. Але нас особливо цікавить останній нарис, який значиться в рукописі під назвою “Нарис VI. Просвітна діяльність Ніжинської грецької громади. Заходи соціальної допомоги”, де розглядаються питання: 1. Шкільна освіта; 2. Книги; 3. Добродійність. Цей розділ, на жаль, ще не опублікований і знаходиться в архіві [38].

У цьому нарисі розкритий сам характер культурного життя греків у Ніжині, будівництво храмів, відкриття школи, яка мала за мету зробити дітей православними, “живущими по-грецьку”. К. Харлампович звертав увагу на те, що серед учителів були і ті греки, які тимчасово приїздили до міста. Серед них брати Софроній та Іоаннікій Лихуди, які прославилися пізніше як викладачі Слов'яно-греко-латинської академії в Москві, архімандрит Діонісій, доктор медицини Іван Комнін, професор Афанасій Скида, який служив вчителем грецької та латинської мови в Олександрівській Слав'яно-греко-латинській семінарії тощо. Це додавало ніжинській грецькій школі авторитету. Грецьку школу К. Харлампович називав невід'ємною частиною релігійно-культурного життя греків, символом і засобом їхнього національного усвідомлення.

Праця К. Харламповича – це перше ґрунтовне дослідження про грецьку колонію в Ніжині.

Хоча в 40–50-х роках ХХ ст. не згасав інтерес до ХVІІ ст., але він мав однобічний характер, бо дослідників цікавив лише факт “возз'єднання України з Росією”. До 300-ліття цієї події було опубліковано чимало праць.

Дослідження 60–70-х років з історії України ХVІІ–ХVІІІ ст. залишали поза увагою питання культури.

Розглядаючи культуру другої половини ХVІІ та першої пол. ХVІІІ ст. і, зокрема, її розвиток у полкових містах, слід враховувати і праці мистецтвознавців, які розглядали не загальні процеси її розвитку, а торкалися, в основному, окремих видів. Так, П. Білецький, П. Жолтовський, В. Січинський, Д. Степовик та інші дослідники вивчали образотворче мистецтво ХVІІ–ХVІІІ ст., зокрема портретний і монументальний живопис, графіку, український орнамент, гравєрство тощо [39]. Окремі дослідження були присвячені декоративній різьбі, художньому литтю [40].

Особливий інтерес становлять праці про розвиток архітектури, церковне будівництво, формування архітектурних шкіл і стилів [41]. Проте всі ці та інші праці (про розвиток театрального та музичного мистецтва) розкривають загальні процеси розвитку різних видів культури [42].

Про окремі пам'ятки культури полкових міст і Ніжина зокрема згадується лише у загальному контексті розглянутої тим чи іншим автором проблеми.

У 80-х роках ХХ ст. вийшла “Історія Української РСР” у 8 томах 10 книгах українською та російською мовами [43]. Третій том “Історії...” був повністю присвячений другій половині ХVІІ та ХVІІІ ст.

Це давало можливість авторам висвітлити основні віхи розвитку України в цей час. Тож не випадково, що V розділ тому був присвячений культурі другої половини ХVІІ ст., а XII розділ – культурі ХVІІІ ст.

Обидва розділи написані за однією схемою: освіта, наукові знання, книгодрукування, фольклор, література, мова, театр, музика, архітектура, образотворче мистецтво.

Не заперечуючи сам принцип відбору матеріалу й видів культури, все ж слід вказати, що автори не відмітили окремо специфічних особливостей, які були характерні для Лівобережної Гетьманської держави і Правобережної, що знаходилася під владою Польщі. Не помічати цього не можна. А підхід до характеристики культури цього часу як єдиного нероздільного явища привів до того, що не були враховані характерні регіональні особливості розвитку культури. Поза увагою авторів залишилися полкові міста та містечка, які мали свої особливості в цьому розвитку. Ні слова не було сказано про меценатство, роль гетьманів і козацької старшини, духовенства у розвитку культури.

Звичайно, дорікати нині авторам у цьому немає сенсу, бо праця писалась у 80-х роках, проте говорити про необхідність пошуку шляхів вивчення культури другої половини XVII – першої половини XVIII ст., методологію її дослідження доцільно, бо сам підхід, вироблений у 80-х роках, повторювався у багатьох працях і пізніше.

У 90-х роках курс історії української та світової культури був введений у плани вищих навчальних закладів. З'явилося чимало різного роду посібників, текстів лекцій тощо, в яких подається матеріал про розвиток української культури XVI–XVIII ст. у загальних рисах. Проте він майже нічим не відрізняється від того, який було викладено в “Історії Української РСР”. Однак серед цих посібників виділяється курс “Лекцій з історії світової та вітчизняної культури” (1994), підготовлений львівськими вченими під загальною редакцією А.В. Яртися, С.М. Шендрика та С.О. Черепанової, де окремо виділяється матеріал по темі “Духовна культура українського народу другої половини XVII – кінця XVIII ст.”. Проф. А.В. Яртись, який є автором цієї лекції, порівняно з іншими вченими, які торкаються цієї теми, вперше окремо зупиняється на характеристиці культури чотирьох регіонів тодішньої України: Запорізька Січ, Лівобережна, Слобідська Україна та Правобережжя й західноукраїнські землі. І це вже значний крок уперед, бо читач тепер може побачити саме регіональні особливості розвитку культури. Звичайно, що в самому відборі матеріалу лектор віддає перевагу фактам, які були ближчі йому. І тут важко охопити весь регіональний матеріал, що торкається розвитку культури Гетьманської держави.

Досить ґрунтовно, хоча й стисло, охарактеризована культура запорожців у параграфі “Культура козацької держави (1648–1781)” і побіжно інших регіонів і, зокрема, в Гетьманській державі. В лекції не до кінця витримана логіка викладу, заявлена на початку її. Характеристика освіти, науки, літератури, театрального мистецтва і музичної культури, архітектури, образотворчого, декоративного та ужиткового мистецтва подається уже в загальному плані і тільки в окремих випадках вказується відповідний регіон. Саме поняття Гетьманська держава і її культура не використовується.

Праця Мирослава Поповича “Нарис історії культури України” (1998), відмічена Національною премією України імені Т.Шевченка, визначає нові підходи до вивчення культури й Гетьманської доби. Уже сама назва розділу

“Епоха Просвітництва – культурно-політичний контекст української історії” виводить українську культуру на світовий рівень. Автор праці говорить спочатку про основні тенденції розвитку культури в Європі, зокрема у Франції та Німеччині, а потім переходить до Польщі та Росії, країн, які були найближче до України і доля яких перетиналась. І тут мова більше йшла про соціально-політичні, військові та державницькі проблеми, тобто автор праці створив історичний фон, який дав можливість краще зрозуміти те, що проходило в Україні. У тісному взаємозв’язку зі суспільним життям подається господарський та культурний побут. І тільки після всього цього характеризується освіта й гуманітарна культура, ставиться питання про українську діаспору в Росії. Всі види мистецтва (архітектура, живопис, книга, театр, музика) розглядаються з погляду пізнього українського бароко. Проте і в цій ґрунтовній праці культура Гетьманської держави не виділяється і на цьому автор не акцентує.

У 2003 р. вийшов 3-й том п’ятитомного академічного видання “Історія української культури” – “Українська культура другої половини XVII–XVIII століть”, в якій охоплено період, означений у нашому дисертаційному дослідженні. Група авторів під керівництвом академіка В.А. Смолія на основі широкого історичного та культурологічного матеріалу висвітлюють “основні формопрояви культурно-духовного життя тогочасної України: освіта, мистецтво, література, розвиток гуманітарних, природничих і технічних знань, книговидавнича справа, культурно-господарські пріоритети тощо” [44], та зосереджують увагу на питаннях політичної та правової культури, становленні ідеології, еволюції світогляду й суспільно-політичної свідомості як окремих соціальних страт, так і суспільства загалом.

У цій праці проаналізовано величезний емпіричний матеріал і розкрито значну частину проблем розвитку української культури окресленого хронологічного періоду. Проте українська культура являє собою такий феномен, який не може бути повністю розкритий в одній праці, якою б фундаментальною вона не була. Більше того, проблема розвитку культури в полкових містах як специфічного явища в історії української культури XVII–XVIII століть не розглядалася в дослідженні, бо її автори не ставили перед собою такої мети, їх більше цікавили загальноукраїнські культурні процеси.

Проаналізувавши літературу з заявленої теми, можемо зробити деякі висновки: істориками багатьох поколінь зроблено немало у накопиченні окремих фактів, пов’язаних з історією культури Гетьманської держави, їх аналізу. Сама ж проблема, залишаючись на поверхні, не стала конкретним предметом вивчення. Це ж стосується і долі полкових міст як осередків культури. Проте напрацювання попередників дають можливість просуватися вперед, побачити шляхи з’ясування проблеми.

Наявні наукові праці свідчать, що українська історіографія не має жодного дослідження, яке б всебічно розкривало розвиток культури полкових міст Лівобережної України гетьманського часу. У спеціальних дослідженнях учені торкалися лише окремих її аспектів. Немає і узагальнюючих праць на цю тему. Автори здебільшого говорять лише про деяку специфіку оцінок культури XVII–XVIII ст. як загального історичного явища без уточнень, де розвивалися ті чи інші форми культури – в

Правобережній чи Лівобережній Україні, полковому місті чи столиці, невеличкому містечку чи фортеці.

Тому необхідне дослідження, яке дало б можливість з'ясувати роль полкових міст у розвитку культури, її специфіку; показати тих, хто впливав на її стан; чому лише в окремих містах формувалися школи вищого рівня, повноцінно розвивались література, мистецтво, книгодрукування, яка була в цьому роль церкви, гетьманів і козацької старшини, чому тільки в окремих полкових містах всі ці види культури отримали всебічний розвиток. Висвітлення цих та інших питань дасть можливість глибше й повніше побачити розвиток культури на Лівобережжі України та в полкових містах у загальноукраїнському контексті, визначити їх місце в ньому.

Література

1. Інститут рукописів НБ України ім. В.Вернадського. Фонд XXIII, №407. Про Шафонського.

2. Там само. Фонд VIII, №185. О.Шафонський "Черниговского наместничества топографическое описание ..." Ч.1–2. Список кінця XVIII ст. з помітками цензора.

3. Там само. Фонд XXIII, №412. О.Шафонський. Показчик до його книги.

4. Шафонский А. Черниговского наместничества топографическое описание... – К., 1851. – С.35.

5. Інститут рукописів НБ України ім. В.Вернадського. Фонд. XXIII, №322. Лазаревський О.М. Показчик для вивчення Малоросії.

6. Сребницкий И.А. Следы цеховых братств в восточной Малороссии. – Казань, 1891. – С. 10–26 / Труды IV-го (Казань, 1877) Археологического съезда. – Т. 2.

7. Ефименко А.Я. Южно-русские братства // Слово. – 1880. – №9–11.

8. Ефименко О.Я. Історія українського народу. Перше українське видання. За редакцією, з передмовою, примітками й додатками академіка Д.І.Багалія. Вип. 2. – Харків: Держвидав України, 1922. – С. 3.

9. Там само. – С. 53.

10. Там само. – С. 54.

11. Там само. – С. 73.

12. Там само. – С. 54.

13. Там само. – С. 90.

14. Там само. – С. 90.

15. Інститут рукописів НБ України ім. В. Вернадського. Фонд 23, №326–350. Відомості про церкви і монастирі Чернігів. губернії.

16. Ткаченко М. З нової історіографії Чернігівщини // Чернігів і Північне Лівобережжя. – К., 1928. – С. 493–498.

17. Модзалевский В.Л., Савицкий П.Н. Очерки искусства Старой Украины. Чернигов // Чернігівська старовина: Збірник наукових праць, присвячений 1300-літтю Чернігова. – Чернігів: Сіверянська думка, 1992. – С. 103–142.

18. Там само. – С. 134.

19. Филарет (Гумилевский). Историко-статистическое описание Черниговской епархии. – Чернигов, 1873. – Кн. V. – С. 374.

20. Тридцатилетие деятельности Черниговского городского Общественного управления. – Чернигов, 1901.

21. Труды Черниговской комиссии. – Т. 1. – Вып. 1, 2. – Чернигов, 1897, 1898.

22. Сумцов М.Ф. Губернские ведомости как пособие при изучении русской истории и этнографии // Киевская старина. – 1885. – №2. – С. 391–399.

23. Показчик статей з історії, археології та етнографії, опублікованих в “Черниговских губернских ведомостях”, поданий у “Трудах Черниговской губернской Архивной комиссии”. – Вип. 7. – Чернігів, 1908.

24. Труды Чернигов. губ. арх. комиссии. – Чернигов, 1905. – Вып.6.

25. Багалій Д. Рец. на 1-й т. “Описания Старой Малороссии” А. Лазаревского // Отчет о 32-м присуждении наград графа Уварова. – СПб, 1892. – С. 39–186.

26. Павловский И.Ф. Приходские школы в старой Малороссии // Киев. старина. – 1904. – Т. 84. – Январь. – С. 1–40; Житецкий П. Странствующие школьники в Старой Малороссии // Киев. старина. – 1882. – Т. XXXVI. – Февраль. – С. 189–205; Н.П. Опыт обязательного обучения казацких детей грамоте в Лубенском полку в 1762 г. // Киев. старина. – 1906. – Кн. 1. – С. 1–5; Вишневский Д. Общее направление образования в Киев. академии в первой половине XVIII в. // Киев. старина. – 1904. – Т. 84. – Февраль. – С. 179–200; П-ко В. Из истории образования на Украине // Киев. старина. – 1905. – Т. IX. – Сентябрь. – С. 235–247; Т.Х. – С. 126–132.

27. Оглоблин Н. Богатый киевлянин конца XVII в. // Киев. старина. – 1889. – Май-июнь. – С. 584; Степовой Н. Малорусская народная одежда // Киев. старина. – 1893. – Т. 41. – С. 272–284.

28. Огієнко І. Українська культура: Коротка історія культурного життя українського народу. – К., 1918. – С. 75–76.

29. Там само. – С. 94–95.

30. Лазаревська К. Київські цехи в другій половині XVIII та на початку XIX віку// Київ та його околиці в історії і пам'ятках. – К., 1926.

31. Козаченко М. Пережитки цехової організації в м.Гадячі // Науковий збірник за рік 1926. УАН. Історична секція. – К., 1926.

32. Карачківський М. Архівна спадщина київських цехів // Записки Істор.-філол. від. УАН. – Т. XI. – К., 1927.

33. Єршов А.Г. Ніжинські цехи в першій половині XVII в. // Чернігів і Північне Лівобережжя. – К., 1928; він же. До історії цехів на Лівобережжі XVII–XVIII вв. // Записки Ніжинського Інституту народної освіти. – Кн.6, 1926.

34. Клименко П. До історії м.Ніжина // Записки Істор.-філол. від. УАН. – Т. XV, 1927; він же. Цехи на Україні: Суспільно-провідні елементи цехових організацій. – К., 1929.

35. Слабченко М.Е. Хозяйство Гетьманщины в XVII–XVIII столетиях: В 4-х т. – К., 1925. – Т.4.: Состав и управление государственным хозяйством Гетьманщины XVII–XVIII вв. – 325 с.

36. Єршов А.Г. До історії цехів на Лівобережжі XVII–XVIII вв. // Записки Ніжин. інституту нар. освіти та наук.-дослід. кафедри історії культури й мови при інституті. – Ніжин, 1929. – Кн.9. – С. 123–136; Жолтовський П.М. Художнє життя на Україні XVI–XVIII ст. – К., 1983. – 178 с.; Спаський І.Г. Дукати і дукачі України. – К., 1970. – 167 с.

37. Відділ Чернігівського державного обласного архіву в м.Ніжині. Фонд 6214, оп.1, спр.1. Справа академіка К.Харламповича.

38. Інститут рукописів НБ України ім. В.Вернадського. Фонд X, № 6790.

39. Білецький П.О. Український портретний живопис XVII–XVIII ст.: Проблеми становлення і розвитку. – К., 1969. – 319 с.; його ж. Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII ст. – К., 1980. – 159 с.; його ж. Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. – М., 1981 – 256 с.; Жолтовський П.М. Український живопис XVII–XVIII ст. – К., 1978. – 327 с.; його ж. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. – К., 1983. – 158 с.; його ж. Художнє життя на Україні XVII–XVIII ст. – К., 1983. – 178 с.; Січинський В. Історія українського граверства 16–18 століття. –

Львів, 1937; його ж. Історія українського мистецтва. Нью-Йорк, 1956. – Т. 1; Степовик Д. Українська графіка XVI–XVIII століть: еволюція образної системи – К., 1982. – 331 с.

40. Драган М. Українська декоративна різьба. – К., 1970. – 203 с.; Жолтовський П.М. Художнє життя на Україні. – К., 1983. – 178 с.; Степовик Д. Олександр Тарасевич: Становлення української гравюри на металі. – К., 1975. – 135 с.

41. Ернст Ф. Київські архітектори 18 в. – К., 1918.

42. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. – К., 1978. – 181 с.; Українське літературне бароко – К., 1987. – 301 с.; Самойленко Г.В. Страницы литературной жизни Черниговщины XII–XVIII веков. – Нежин, 1992. – 62 с.; Запаско Я.П. Мистецтво книги на Україні в XVI–XVIII ст. – Львів, 1971. – 310 с.; Логвин Г.Н. З глибин: Давня книжкова мініатюра XI–XVIII ст. – К., 1974.

43. Історія Української РСР: У 8 т. 10 кн. – К.: Наукова думка, 1977–1978.

44. Історія української культури: В 5 т. – Т. 3: Українська культура другої половини XVII–XVIII століть. – К.: Наукова думка, 2003. – С. 5.

М.М. Будзар

З історії садибної культури України XIX сторіччя: маєток Скаржинських у Круглику під Лубнами як культурне явище

Звертаючись до проблеми існування в культурній історії України (ширше – Російської Імперії) XIX ст. такого багатозначного явища, як панська сільська садиба, треба зазначити, що це утворення виникло і розвивалося завдяки процесам інтеграції та синтезу різних, іноді різних і несхожих форм людської діяльності – господарської, політичної, художньої, побутової. Сучасні дослідження маєткової культури (особливо активні в російській науці останнього десятиріччя [1]), відбуваються у таких напрямках, як історичний, архітектурний, ландшафтний, художній, краєзнавчий. Ці аспекти представлені в роботах українських науковців 1990-х – початку 2000-х років, зокрема в працях І. Родічкіна, О. Родічкіної [2], Т. Ткаченко [3], В. Опанасенко [4], Л. Шевченко [5], В. Кучеренко [6] та інших.

Але не менш цікавою та продуктивною є можливість вивчення феномену сільської садиби в Україні XIX ст. як факту культури, який мав чітке матеріальне втілення, існував у точно визначеному просторово-часовому континуумі та може розглядатися як певна культурна форма [7, 307]. Дослідження дворянських садиб як культурних гнізд, простеження їх еволюційного розвитку від розкішних резиденцій аристократів до культурних осередків, у яких знання та творча енергія господарів спрямовувалися на створення художніх цінностей, пропаганду національної історії та духовності, на освітню діяльність серед народу, – такий аспект вивчення маєткової культури виявляється на даний момент значущим і доцільним.

Особливий інтерес викликає садибне життя Чернігівщини і Полтавщини як тих регіонів, де впродовж XIX ст. зберігалися традиції козацько-

гетьманських старшинських родів [8, 34]. Закономірно обравши шлях соціального просування в російському імперському суспільстві, представники лівобережного дворянства визнавали українську мову національною, користувалися нею у побуті, сприяли розвитку її як матеріально, так і духовно, захоплювалися збиранням історичних, етнографічних, літературних матеріалів, що спочатку слугувало родинним, генеалогічним інтересам, а до II-ї половини сторіччя перетворилося на свідоме колекціонування з історичним підґрунтям.

Географія існування родинних осередків лівобережної шляхти є доволі широкою – Яготин (Репніни, нащадки Розумовських, Гудовичі), Седнів (Лизогуби), Хомутець (Муравйови-Апостоли), Кибинці (Трошчинські), Обухівка (Капністи), Турівка та Сваркове (Марковичі-Маркевичі), Веселий Поділ (Родзянки), Березова Рудка-Мойсіївка-Линовиці-Вейсбахівка (Закревські – де Бальмени – Волховські), Мотронівка (Білозерські та П. Куліш), Сокиринці (Ґалаґани), Качанівка (Тарковські) та інші. Серед дворянських садиб, історія яких охопила все XIX сторіччя, але тільки окремих період їх розвитку виділилися як культуротворчі, назовемо садибу на хуторі Круглик, що належала роду Скаржинських і в духовній історії свого часу відзначилася насамперед діяльністю Катерини Миколаївни Скаржинської, меценатки, музейниці, видавця.

Культурна історія Круглицького маєтку з 80-х років XIX ст. до 10-х років XX ст. цікава не тільки своєю неординарністю, але насамперед тим, що є в ній типового, притаманного конкретній історико-суспільній ситуації. Відкриття першого приватного музею в маєтку полтавських дворян, з чого і розпочалося оформлення культуротворчого середовища у Круглику, є унікальним фактом в історії музейної справи України, але його треба розглядати в контексті духовної атмосфери Полтавщини останньої третини XIX ст., що мала чітку демократичну та національну орієнтованість [9, 99]. Культурно-меценатська діяльність дворянства, традиційна для Лівобережжя впродовж I-ї пол. та особливо 40-х–50-х років XIX ст., у пореформений час поєдналася з таким важливим напрямом, як робота у введених законом від 1 січня 1864 р. земельних самоуправліннях-земствах. Суспільну позицію більшості нащадків української козацької старшини – діячів земств – характеризувало майже постійне протистояння централістським діям царського уряду. На такому тлі просвітницькі та благодійницькі зусилля К.М. Скаржинської видаються природними і закономірними.

Діяльність власниці Круглика та її однодумців отримала суспільну оцінку ще на межі XIX–XX сторіч публікаціями в “Киевской старине” В. Горленка [10], М. Петрова [11], дослідженнями М. Астряба [12], але справжній інтерес викликала лише у 80-ті–90-ті роки XX ст. Значний внесок у висвітлення цієї теми зробили лубенський журналіст, краєзнавець Б. Ванцак [13–15], полтавський історик й археолог О. Супруненко [16–18], дослідники Р. Гавриш [19], В. Коротенко [21] та інші. Але проблема існування Круглицького маєтку як культуротворчого осередку ще не висвітлена у повному обсязі.

К.М. Скаржинська (1852(?)-1932) походила зі старовинного роду Райзерів, коріння яких було у Шведській Померанії (її прапрапрадід був управ-

ляючим суду – Стефан фон Райзер [22, 119]). Кар'єру в Російській Імперії зробив прапрадід – Вінцент Мартін (Вікентій) Райзер, залучений Петром I після Полтавської кампанії до роботи в Берг-колегії, де дослужився до посади віце-президента [21, 12]. Його правнук, полковник Микола Вілімович фон Райзер, був батьком К.Скаржинської (її мати, Катерина Петрівна, походила з роду Лодигіних). Сім'я Райзерів мала землі у Лохвицькому та Лубенському повітах Полтавської губернії, будинок у Лубнах, але родовим гніздом ще з кінця XVIII ст. було село Постав-Муки [23, 399]. Живучи на Полтавщині, Райзери встановили гарні стосунки з сусідами, корінними малоросійськими панями (Томарами, Афанасьєвими, Кир'яковими, Скаржинськими) і в цьому середовищі не почувалися чужими (про що свідчить, зокрема, листування українською мовою [23, 425]).

Виховання в атмосфері родинного “дворянського гнізда”, де в сімейному архіві зберігалися факсиміле королівських грамот XVI ст., листи від О.В. Суворова, Г.О. Потьомкіна, В.В. Капніста, спілкування з професором К.М. Феофілактовим, частим гостем батьків, з Г.С. Кир'яковим, господарем маєтку в селі Гінці, сформувало в Катерині Райзер ту життєву основу, на якій розвинулися уподобання та пріоритети її дорослого життя.

1869 року К.М. Райзер одружилася з Миколою Георгійовичем Скаржинським (1849–1910), предок якого – “литовський шляхтич” Олександр Скаржинський – перейшов у православ'я і був 1737 р. призначений лубенським полковим сотником [23, 426]. Ставши власницею хутора Круглик під Лубнами, К. Скаржинська саме тут розгорнула з початку 1880-х років різнобічну культурно-просвітницьку діяльність.

Архітектурно-художній образ садиби у Круглику, як вона виглядала до початку 1910-х років, тобто коли належала подружжю Скаржинських, зберігся у фотографіях з фонду Лубенського краєзнавчого музею [24]. Панський будинок в еkleктичному стилі з центральним двоповерховим і бічними одноповерховими корпусами розташовувався на підвір'ї, що власниками садиби було перетворено на квітник. Зразкове квітникарство К.М. Скаржинської було відмічено 1890 р. срібною медаллю Міністерства землеробства та державного майна [25]. Спогади про деякі будівлі маєтку, зокрема музейний флігель, збереглися у малюнках видатного українського графіка Г.І. Нарбути, чоловіка В.Г. Кир'якової, яка разом з сестрою виховувалася у родині Скаржинських [26].

З часом вигляд будинку у Круглику змінився. На замовлення зятя Скаржинської А.П. Климова, який став власником маєтку у 1910-х роках, молодий архітектор Д. Дяченко у 1913–1914 роках створив нове помешкання, поєднавши у ньому ідеї народного стильового будівництва з українським необароко [27, 320]. Ця еволюція архітектурного комплексу садиби впродовж кількох десятиріч ще раз засвідчує сприйнятливості маєткової культури до тих процесів, що відбувалися в художньому житті України на межі XIX–XX сторіч.

Поштовхом для створення культуротворчої атмосфери у Круглику стала організація музею археології, історії, етнографії та природи Лубенщини. Ідея створення такої колекції виникла у К.М. Скаржинської під впливом знайомства із зібранням Г.С. Кир'якова, який фактично відкрив

Гінцівську палеолітичну стоянку, і вже відомим тоді лубенським археологом-аматором, викладачем Лубенської та Прилуцької гімназій, першим дослідником археологічних пам'яток Нижнього Посулля, Ф.І. Камінським (1845–1891) [18, 11]. Підготовчий період в історії музею тривав із 1881 до 1885 років, коли К.Скаржинська відвідувала музеї та приватні колекції у Петербурзі, Москві, Києві, зустрічалася з керівництвом Московського археологічного товариства [16, 39]. Колекція у Круглику відразу мала стати музейним зібранням, про що свідчив статут (перша редакція – 1886, друга – 1904 роки), який репрезентував нове утворення як краєзнавчий науково-освітній осередок, покликаний сприяти вивченню матеріальної та духовної культури рідного краю. Тут визначалася мета створення закладу (двостороння – педагогічна і наукова), вказувалося на існування двох великих відділень експозиції (“...малорусский, занимающийся всесторонним изучением прошлого и настоящего Малороссии, ...общий - всей остальной России и чужестранных государств...” [28, А-1], був зроблений акцент на тому, що музей має залишатися поза політикою і бути об’єктивним свідком прогресивного розвитку людства. Виховна функція закладу формулювалася так: “...Музей обязан помнить, что нравы творят людей и в свою очередь творятся ими, и что на его знамени горит: “К истине и святости”... [28, А.1. зв. 2].

До середини 1880-х років був сформований штаб працівників музею (першим завідувачем – ученим секретарем став І.І. Камінський, з 1891 року ці обов’язки виконував здібний етнограф С.К. Кульжинський), запроваджені облік надходжень, створені інвентарний і каталожний описи, картотека, науковий та поточний архіви. Роботу над каталогом розпочав ще Ф. Камінський, пізніше його рукописний текст доповнив і завершив А.П. Зосимович. Відгук на цю працю та її редагування здійснив В.Б. Антонович, але вона не друкувалася [29]. За 1883–1885 повністю була створена експозиція (за концепцією Ф. Камінського), що займала дві великі і меншу зали, хол і дві кімнати на другому поверсі музейного флігелю [11, 145].

Для розширення зібрання і з метою продовження наукової праці К.М. Скаржинська фінансувала археологічні дослідження на Лисій Горі у Лубнах [16, 41], впровадила в життя програму збору писанок, детальний опис якого підготував С.К. Кульжинський [30]. Експонати круглицької колекції неодноразово виставлялися, зокрема під час VI, VІІ, XI, XII археологічних з’їздів, що відбулося у кореспонденції музею [30–33]. Узагалі, сама власниця музею та Ф.І. Камінський вели жваве листування з приводу музейницької справи. Особливо цікавими у цьому відношенні є листи від журналіста, мистецтвознавця, етнографа В.П. Горленка [34]. В листі до Ф. Камінського від 16.09.1889 р. автор детально проаналізував державні та приватні збірки предметів української старовини, зазначивши, що велика кількість їх є в музеях Москви та Петербурга, хоча там ці експонати не виділені окремо і тому недостатньо репрезентують “...особенности малороссийского творческого духа...” [35, 137]. В.П. Горленко також першим писав про Круглицький музей, зосередивши увагу на історичній, етнографічній, художній частинах колекції, які, на його погляд, “...и в

настоящем своем виде включают в себя всю исторически известную жизнь края...” [10, 124].

Експозиція у Круглику була відкрита для всіх охочих, які могли ознайомитися з нею безкоштовно. Серед відвідувачів були як лубенці та селяни повіту, так і відомі столичні діячі науки та культури, зокрема В.Б. Антонович, Д.І. Багалій, В.Г. Ляскоронський, К.М. Феофілактів, Д.І. Яворницький (Еварницький). У музеї проводився облік екскурсантів, де відзначався їх соціальний стан, тому можна легко довідатися, скільки селян, учнівської молоді, представників міської інтелігенції побувало в Круглику за той чи інший місяць. З початку 1900-х років щомісячно музей відвідувало в середньому близько двохсот осіб (список за 1900 рік повідомляє, що в лютому їх було двісті три, у квітні – триста шістьдесят дві [36]).

Така наукова й суспільна активність сприяла зростанню популярності музею та його власниці. К.М. Скаржинську обрали членом кількох наукових товариств – Московського нумізматичного, Товариства любителів природознавства, антропології та етнографії, почесним членом Полтавської вченої архівної комісії [16, 41].

Діяльність музею, заснованого у Круглику, ілюструє той факт, що наприкінці ХІХ ст. колекціонування предметів народного побуту, пам'яток старовини, археологічних знахідок, історичних документів, яке ще з ХVІІІ ст. було традиційним явищем садибної культури, почало з приватного захоплення власників окремих маєтків перетворюватися на професійну справу вчених-спеціалістів. Цьому сприяло поширення історичного мислення в суспільному житті ІІ-ї половини ХІХ ст., формування оригінального музейного бачення, коли колекціонування поступово стало ґрунтом для вирішення низки наукових, просвітніх, виховних цілей, завоювало авторитет у свідомості суспільства. Особливо важливим є те, що з моменту утворення і до передачі колекції Природничо-історичному музею Полтавського губернського земства 1906 року (у зв'язку з загостренням внутрішньополітичної ситуації та особистими проблемами в житті Скаржинських) Круглицький музей стараннями засновниці та наукових працівників був покликаний втручатися у суспільну свідомість, виховуючи зацікавленість науковими проблемами, історією рідного краю. Його завданням завжди було: “Содействовать усвоению этого научного материала каждым желающим учиться и развиваться, а также и самому зарождению в людях... потребности высших, интеллектуальных интересов...” [29, 12].

Саме тому музейна робота стала для К.М. Скаржинської лише одним з напрямків запровадження широкої освітньої програми для населення околиць Лубен, що безумовно сприяло розширенню сфери благодійної діяльності в Круглику. Сама Катерина Миколаївна пов'язувала власні добрі справи на ниві народної освіти з роботою музею. У листі до професора М.І. Петрова вона повідомляла 1891 року: “Скоро нашему музею придется начать свою педагогическую деятельность: этой осенью я открываю тут, в Круглике, народную школу, чайную, вечерние чтения для народа, читальню с библиотекой...” [37].

Вище вже зазначалося, що культурно-освітню роботу в Круглику треба розглядати в контексті плідної діяльності органів земельного самовряду-

вання Полтавщини у сфері народної освіти. Зокрема, у 1880-ті роки у Лубенському повіті шкільні потреби забезпечувалися на 70% за рахунок земських коштів, решта – завдяки внескам приватних осіб; тут діяло двадцять приватно організованих земських училищ [20, 97]. 1898 року в маєтку Скаржинських розпочало роботу початкове училище, для якого було віддано у безкоштовне користування 1800 кв. сажень землі з будинком і сараєм, причому будівля була споруджена спеціально для школи. Переважна частина коштів для утримання навчального закладу надавалася К.М. Скаржинською (після 1906 р. – О.М. Климовою), зокрема у 1903 році земство відпустило на шкільні потреби 570 крб., попечителі – 765 крб. [38, 3–4].

Учителем і водночас викладачем Закону Божого в Круглицькій школі став випускник Полтавської духовної семінарії В.В. Симоновський. Відомий його лист до Д.І. Яворницького, в якому викладене прохання запропонувати літературу для проведення народних читань у колі дорослих. Дописувач повідомляв адресатові, що на читаннях буває від двадцяти до семидесяти осіб, і просив надіслати список книг, особливо українською мовою, які б надихали читачів на самовдосконалення, пробуджували творчу енергію. В. Симоновський також звернувся до вченого з особливим проханням: "...в виборі книг...не вважається с дійствующими законоположениями, так как уже один факт существования наших чтений является нарушением этих постановлений..." [13, 4]. У перший рік в школі навчалося 16 хлопців і 6 дівчат, через два роки кількість учнів зросла більше ніж удвічі. При школі існувала безкоштовна бібліотека, фонди якої теж поповнювалися родиною Скаржинських-Климових.

В історії Круглицького маєтку по-новому виявлялася така риса садибної культури, як розвиток народних ремесел. Підтримуючи програму піднесення кустарних промислів і підвищення добробуту населення, що запровадило на межі ХІХ–ХХ сторіч Полтавське земство, К.М. Скаржинська влаштувала у садибі столярну й ковальську майстерні, а також сільськогосподарську артіль, про що вона згадувала 1929 року у листі до відомого кооператора М.В. Левицького [39].

Додамо ще один штрих до панорами культурного життя у Круглику. З досліджень краєзнавців стало відомо про існування в маєтку аматорського драматичного колективу, серед вистав якого були "Понад Дніпром" І.К. Карпенка-Карого та інші, що ставилися українською мовою [15, 87].

Творчі справи та меценатські клопоти Катерини Миколаївни її чоловік М.Г. Скаржинський – генерал-майор, кіннозаводчик, почесний наглядач Лубенського повітового училища – сприймав досить стримано. Йому імпонувало колекціонування, але він був проти видавничих витрат, зустрічей з науковцями, суспільного розголосу, який мала діяльність музею зокрема. На 1905 р. подружні зв'язки виявилися розірваними. Вже після смерті генерала Скаржинського 1910 р., коли Катерина Миколаївна перебувала у Швейцарії, в донесеннях начальника Полтавського губернського жандармського управління було сформульовано погляд "певних суспільних кіл" на її відношення з чоловіком: "...Еще при жизни мужа вела весьма разгульную и расточительную жизнь, ... почему она у мужа своего ... не пользовалась доверием..." [18, 97]. Але таке ставлення до К.М. Скар-

жинської та справи її життя не поділяла Лубенська громадськість. На початку ХХ ст. її ім'я було внесене до списків найвизначніших уродженців дворянського стану Полтавської губернії [16, 47].

Після від'їзду К.М. Скаржинської за кордон (вона перебувала у Швейцарії з 1906 до 1914 рр.), благодійницьку справу матері продовжила О.М. Климова (1886–1921). Її піклуванням у Круглику діяли вечірні курси для дорослих, у Лубнах – приватне реальне училище, яке 1916 року було переформоване в українську гімназію зі спільним навчанням хлопчиків і дівчаток, прийомом єврейських дітей, створенням учнівських організацій. У зв'язку з цим ім'я О.М. Климової теж фігурувало в донесеннях Жандармського управління, де її було названо "... ярой украинофилкой..." [18, 99].

Після 1917 року маєток у Круглику розділив долю багатьох дворянських гнізд, що потрапили у вогнище політичного перевороту. Його колишня власниця у 1920-ті роки жила в Лубнах по вулиці Гоголя, 2, маючи мізерну пенсію від радянського уряду, якої пізніше була позбавлена [14, 4]. К.М. Скаржинська померла у Круглику, де і була похована, влітку 1932 року. Але час виправив все, це ім'я не пішло у небуття, залишилося відомим як ім'я визначної культурної діячки, чия самовіддана праця сприяла збагаченню національної духовної культури.

Садиба у Круглику працею К.М. Скаржинської була перетворена у 1880-ті–1910-ті роки на культурний осередок, у розвитку якого можна виділити як оригінальні, так і типові риси. Активне функціонування приватного музею, основою якого були родинні колекції, чітке визначення мети музейної справи як науково-освітньої, планування експозиції з урахуванням методологічних принципів, відомих на той час, широке залучення громадськості до життєдіяльності музею (і в якості відвідувачів, і в якості кореспондентів), співіснування в маєтку таких культурних форм, як сільськогосподарська артіль, земська школа, аматорський драматичний гурток, народний дім з читальнею, чайною, бібліотекою – все це засвідчує неординарність Круглицького маєтку як явище культури. З іншого боку, його існування виявляється закономірним на тлі зрушень в суспільно-політичному та духовному житті України на межі ХІХ–ХХ сторіч, серед яких згадаємо активізацію опозиційних настроїв у середовищі українського панства, розповсюдження в суспільстві народницької і, пізніше, соціал-демократичної ідеології, формування історичного мислення, активне залучення земств до розвитку освіти на селі, заохочення народних ремесел, кустарних промислів. Але ці типові ознаки в історії Круглицької садиби за часів К.М. Скаржинської тільки підкреслюють значимість даного культурного утворення в духовному житті України ХІХ ст.

Література

1. Дворянская и купеческая сельская усадьба в России ХVІ–ХХ вв.: Исторические очерки / Ред. Л.В. Ивановой. – М.: УРСС, 2001. – 784 с.
2. Родічкін І., Родічкіна О. Сад і культура України // Хроніка 2000. – К.: ФСРМ. – 2001. – № 41–42. – С. 48–141.

3. Ткаченко Т.В. Громадська та благодійницька діяльність Г.П. Галаґана: Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук. – К., 2003. – 17 с.
4. Опанасенко В.З. Роль чернігівського дворянства в суспільно-політичному та культурно-освітньому житті України 1785–1860 рр.: Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук. – Харків, 2003. – 20 с.
5. Шевченко Л.С. Палацово-паркові ансамблі Полтавщини як осередки художньої культури XVIII–XIX ст. // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці. – К.: НАОМА. – К., 2002. – Вип. 9. – С. 185–192.
6. Кучеренко І. Історичні мандри в парку родини Закревських // Хроніка 2000. – К.: КФСРМ., 2001. – №41–42. – С. 430–453.
7. Флиер А.Я. Форма культурная // Культурология XX век. Энциклопедия. – СПб: Университетская книга, 1998. – Т.2. – С. 307–308.
8. Потульницький В. Світогляд українського лівобережного панства 2-ї пол. XIX ст. // Київська старовина. – К., 2000. – № 4. – С. 32–38.
9. Потульницький В.А. Український консерватизм як ідеологія та соціальна політика перед становленням другого українського гетьманату // Вісник Київського лінгвістичного університету. – К., 2000. – Вип. 4. – С. 68–118.
10. Горленко. Лубенський музей Скаржинской // Киевская старина. – К., 1890 г. – Т. 3. – № 6. – Июнь. – С. 123–134.
11. Петров Н.И. Лубенский музей Е.Н. Скаржинской // Киевская старина. – К., 1901. – Т. 44. – № 9. – Сентябрь. – С. 144–149.
12. Державний архів Полтавської області (далі – ДАПО), ф. 222, од. зб. 2656, арк. 137а. Астряб М.Г. Опись документов, поступивших в музей Е.Н. Скаржинской в 1857–1900 г.
13. Ванцак Б. Для рідного краю // Лубенщина. – 1994. – № 78 (17 вересня). – С. 14; Ванцак Б.С. Заповіла народів // Україна. – К., 1997. – № 36. – С. 4.
15. Ванцак Б.С. Марнотратниця // Слово і час. – К., 1994. – № 8 (404). – С. 86–89.
16. Супруненко О.Б. Археологія в діяльності першого приватного музею України. Лубенський музей К.М. Скаржинської. – Полтава: Археологія, 2000. – 392 с.
17. Ванцак Б., Супруненко О. Подвижники українського музейництва. – Полтава: Управління культури Полтавської облдержадміністрації, 2000. – 136 с.
18. Супруненко О.Б. В. Тарковський та К. Скаржинська // Сіверянський літопис. – Чернігів, 1997. – № 4. – С. 72–74.
19. Гавриш Р.Л. Просвітницька діяльність К.М. Скаржинської // Археологічний літопис Лівобережної України. – Полтава, 2002. – № 1. – С. 31–33.
20. Гавриш Р.Л. Земська школа на Полтавщині. – Полтава: Археологія, 1998. – 100 с.
21. Коротенко В.В. Генеалогічні матеріали у фонді К.М. Скаржинської (Державний архів Полтавської області) // Архітектурний літопис Лівобережної України. – Полтава, 2002. – № 1. – С. 11–12.
22. Бутовський А.Д. Прекратившийся род // Русская старина. – 1915. – Т. 164. – С. 98–132.
23. Лазаревский Ал. Отрывок из дневника полтавского помещика (1834–1835) // Киевская старина. – К., 1893. – Т. 4. – № 6. – Июнь. – С. 398–427.
24. Фонди Лубенського краєзнавчого музею, (фонди ЛКМ), інв. № 2165, 2166.
25. ДАПО, ф. 222, спр. 2655, арк. 4.
26. Георгій Нарбут: Альбом / Автор-упорядник Білецький П.О. – К.: Мистецтво, 1983. – 120 с.

27. Чепелик В.В. Український архітектурний модерн / Упоряд. З.В. Мойсеєнко-Чепелик. – К.: КНУБА, 2000. – 379 с.
28. ДАПО, ф. 222, од. зб. 1, спр. 1, арк.1–4. Устав Лубенського Музея ім. Е.М. Скаржинской.
29. ДАПО, ф. 222, од. зб. 2, арк. 1–125. Каталог собраний архітектурних і історических древностей Е.Н. Скаржинской / Сост. Зосимович А.П. / Под ред. Антоновича В.Б. – Рукопись. – 1891–1892 гг.
30. Описание коллекции народных писанок. Вып. 1. / Сост. С.К. Кульжинский. – М.: Типогр. Левенсона, 1899. – 176 с., 45 табл., 2219 рис.
31. ДАПО, ф. 222, од. зб. 1, спр. 20, арк. 1–2.
32. ДАПО, ф. 222, од. зб. 1, спр. 23, арк. 1–2.
33. ДАПО, ф. 222, од. зб. 1, спр. 133, арк. 14.
34. ДАПО, ф. 222, од. зб. 1, спр. 2513, арк. 1.
35. ДАПО, ф. 222, од. зб. 1, спр. 53, арк. 12.
36. Федір Камінський (1845–1891): Наукова та епістолярна спадщина / Укл. Пустовіт Т.П., Супруненко О.Б. – Полтава: Полтавський краєзнавчий музей, 1992. – 180 с.
37. ДАПО, ф. 222, од. зб. 1, спр. 8, арк. 1–18.
38. Інститут рукописів ЦНБ ім. В.І. Вернадського НАНУ, ф. 2, спр. 5997, арк. 14.
39. Фонди ЛКМ. – Інв. № 1256, арк. 108. Батієвський П.І. Історія Круглицької школи.
40. Інститут рукописів ЦНБ ім. В.І. Вернадського НАНУ, ф. 1, спр. 16172, арк. 1–2.

О.І. Пономаревська

Специфіка орнаментальних елементів у композиціях північнополіських народних ікон

Народна ікона зберігає та передає у часі елементи архаїчного мислення, деякі емпіричні знання, міфологічні уявлення про світ, релігійний світогляд, тобто тут відображається ідеологічна та пізнавальна сфери людської діяльності, так звана інтеріорна суспільна свідомість. Відтак, необхідно використовувати можливості народної ікони як джерела для реконструкції релігійно-космогонічного світогляду. З іншого боку, потрібно враховувати й той факт, що народна ікона є не лише відбитком світоглядного рівня, вона активно функціонувала у провінційному середовищі, вступаючи у тісний взаємозв'язок із традиційними формами етнокультури.

Оскільки різноманітність етнографічних форм культури можна розглядати як “матеріалізовані” результати ідеологічного освоєння світу, то зрозуміла необхідність аналізу та зіставлення образотворчого та вербального фольклору для опису цілісної системи духовної культури українців. Очевидність зв'язку народної ікони та фольклору все ж не дає підстав говорити про пряму взаємозалежність між ними, оскільки їхні, так би мовити, “кодові” системи не завжди співпадають. Це зумовлено перш за все

анонімно-індивідуальною основою створення народної ікони, на відміну від колективної сутності усної та народно-орнаментальної творчості. Однак, ікона завжди супроводжується вербальним або мисленнєвим біблійним, апокрифічним, фольклорним еквівалентом. Таке зображення становить образ іконного переказу і має збігатися з духовним взірцем, а не відтворювати матеріально-предметний світ. Створення образу відбувається на основі усталених іконографічних канонів. Останні порушувалися народними майстрами, оскільки їхня художня мова значною мірою побудована на традиційних мотивах і елементах народної творчості, часто вживаних у акцентованому чи трансформованому вигляді.

Завдяки пізнішому походженню (порівняно з орнаментом), характеру семантики та символіки образів, народна ікона відіграє особливу роль у синкретичному фольклорному середовищі. З втратою орнаментом у другій половині XIX століття своїх сакральних-символічних ознак і набуттям якостей художньо-естетичних, декоративних, у провінційному середовищі виникає відчутна потреба в іконних (фігуративних) сакральних та символічних образах. Саме цей культурно-художній запит стає поштовхом до активного процесу фольклоризації ікон, надання сюжетам й образам національних рис, властивостей, відтінків.

Народна ікона сприймалася як оберег, об'єкт молитви, тобто становила обрядовий атрибут. Як такий, він утримував у собі фольклорні та архетипні елементи, що становлять основу обрядової субстанції, родових переказів, міфологічно-казкового космологізму. Тож авторитет християнського сюжету чи образу посилюється мотивами світового дерева, боротьби сил світла та темряви, воїна, змія, магічного захисту, спокутної жертви тощо. На наш погляд, богомази провінційного українського середовища привносили такі образи до ікони несвідомо, за традиціями орнаментально-площинного мистецтва. Важливою у цьому плані є думка В.Щербаківського, яка, щоправда, стосується створення настінних розписів: "Ясно, що жінки, малюючи ці дерева (тобто дерево життя) тепер в Україні, зовсім не уявляли собі колишнього символічного й магічного значення цього малюнка, але вони малювали, бо так годилося згідно з давньою традицією, бо так малювали їхні матері й казали їм, що годиться малювати саме так, а не інакше. А в Україні слово "годиться" значило колись більше як закон, цього слова не можна було не послухати, бо воно саме було магічне в устах матері" [1, 162]. Такі архаїчні, космогонічні мотиви, образи, символи мусили мати оберегову могутність проти темних, ворожих людині сил.

Розуміння духовних, культурно-значущих аспектів народного світобачення обумовлено врахуванням традицій декоративно-фігуративної (у даному разі народного ікономалювання), усної народної творчості, деяких етнографічних традицій оскільки вони несуть різнопланову інформацію, що передається категоріями художніх (вербальних та візуальних) образів, символів, світоглядних стереотипів.

Розглянемо це на прикладі орнаментальних компонентів у народних іконах Чернігівського та Київського Полісся. Однією з поширених орнаментальних вставок композицій народних ікон Полісся Чернігівщини та Київщини є велика квітка, яка нагадує своєю формою мальву (лат. *Malva*

alsea). Стилізація цього прототипу квітки призводить до рослинно-умовного (ізоморфного) та геометричного зображення, яке отримало фольклорну назву “повної рожі”. Геометричний варіант даного елемента складається з восьми ромбів. Як в одному, так і іншому варіантах “повна рожа” та “бокова рожа” широко представлені в орнаменті писанок цього ж географічного регіону. Символічний зміст пісенного образу та орнаментального елемента на писанках, стінах селянських хат, у композиціях народних ікон – вираження краси, чистоти, цноти. Часто цей образ розуміється через підкреслення дівочої краси: “дівчина – рожа в городі” [2, 493], дівочої цноти: “Посію я рожу, поставлю сторожу. Стороною дощик іде, стороною. Над моєю рожею червоною. Поставлю сторожу батечка рідного. Непевна сторожа, обскубана рожа ...теж саме: мати, брат. (Поставлю сторожу миленького свого. Добра сторожа, повная рожа” [2, 433]. Зламана квітка асоціюється з втратою чистоти. В одній із весільних пісень натрапляємо: “Била, біла Марусеньку мати Червоним дубцем із хати. Вона того побоялася, В комірочку заховалася, А з комірочки в огорожу Да на червону рожу...” [3, 141]. З символікою рожі пов’язують не лише жіночі, але й чоловічі образи: “Марусенько, калино, малино, А на тебе дивитися мило, Андрієчку, повная роже, А на тебе дивитися гоже” [3, 140]. Загалом квітка в житті селян відігравала роль ритуального символу. О. Малинка, збираючи етнографічні матеріали, відзначав наявність їх і в народно-поетичній творчості, і в численних обрядових компонентах [4, 1]. Наприклад, заручена дівчина закріпляла квітку на хустці, а парубку – на сорочці; з цими квітами вони мушили ходити аж до початку весільної церемонії. У поховальних голосіннях поширене порівняння померлої дівчини або матері з квіткою. Можливо, використання такого епітета є скалкою прадавнього слов’янського ритуалу, оскільки й до сьогодні існує відомий сербський ритуал “откупльванье роба од гроба”. Брат покійного близнюка має відкупитися від смерті. У вигляді відкупу він кладе на груди померлого велику білу квітку, приказуючи: “я тебе бели цвет, ти мени бели свет” [5, 126]. Отже, квітка як ритуальний символ може розумітися й атрибутом переходу від земного реального у потойбічні світи, а відтак має чарівну та апотропеїчну силу. Доречним у цьому плані видається сюжет української колядки, коли дівчина, переправляючи через Дунай козаків (відома символіка переходу між світами), розповідає їм про чудо: “У нас об Роздвє рожа зацвіла, Я сама там була і віночок вила... У церкві пани стояли, шапки знімали, А чія ж то дочка? А чи царівна, А чи царівна, чи королівна?” [6, 131]. Квіти, що нагадують мальву, на темному тлі скринь, виготовлених на Чернігівщині у ХІХ ст. (музей ім. Тарновського, м. Чернігів), козацького сейфу (Національний музей-заповідник “Садіба Качанівка”), сприймаються, у даному випадку, як обереги від нечистої сили, злодійства тощо. Характерно, що в ряді вишиваних мотивів, які отримали назву “вазон” (один з найпоширеніших на Лівобережжі), елементом завершення служить тяжіюча до ізоморфності квітка мальви, що в даному разі свідчить про перехідний етап образу дерева в образ трав’яної рослини. Зображення подібне “рожі” знаходимо й у композиціях народних ікон: св. Миколая (КН 796/3, КН 1207), св. Варвари (КН 1606) з музею ікон Чернігівського Національного історико-архітектурного заповідника, св. муче-

ника Іоана Воїна, Неопалимої Купини, святителя Василія Великого, св. Пантелеймона, св. Параскеви, Богоматері з Немовлям та Іоана Хрестителя з колекції Микопи Ковшуна (м. Чернігів).

До полісемантизму образу квітки необхідно, на нашу думку, додати й аспект святості. Відомі дослідження В. Топорова, в яких автор стверджує, що слово “святість” має давнє походження та означає “зростання, набування, цвіт” [7, 175]. Надія на заступництво Богоматері створила цілу низку народних псалмів, які возвеличують її використанням символічних порівнянь. Релігійно-поетичні відповідності Пречистої з квітами розвиваються у фольклорі частково під впливом української духовної літератури, а частково незалежно від неї проникають у глибину народного світогляду. Знаними провідниками культу Богородиці в Україні були А. Радивіловський, Л. Баранович, І. Галятовський, Дм. Ростовський. Відомо, що духовні письменники часто зверталися до паралелізмів і порівнянь. Богослови побачили нагадування про Діву Марію у словах Ездри (V, 24–25): “О, Владико Господи, від усіх дубрав й від усіх дерев її обрав ти собі виноград один. Й від усіх квітів обрав собі лише крін один”. У церковних кантах Богородицю теж називають “кріном благоуханним”. А. Радивіловський присвячує цілу проповідь порівнянню її з лілеєю у “Городці Марії Богородиці” (1676 р.). Своєрідні порівняння Богородиці з квіткою знаходимо в усній народній творчості, наприклад, у повір’ях “Про цвітну діву”: “Тоді взяв Бог да наслав на Адама сон, да як заснув Адам, до Бог узяв да з рожі сотворив жінку, да й положив її коло Адама. А Адам прокинувся, що жінка не така, як він, да й каже Богу: “Я не хочу жінки з цвіту, якби мені жінка як я.” Повернення людини до раю теж пов’язане із “цвітною дівою”: “... а колись Бог дасть, що од туєї жінки, що з цвіту, народиться Син Божий, то він вас знов упустить у рай” [8, 156]. Квітка, пов’язана з образом Богородиці, викликає у народній уяві іншу асоціацію: квітка породжує квітку. Так з’являється у фольклорі Діва Марія, що “сади садила”, а Різдво – у вигляді квітки: “Десь узялось три царі новії, Що перший цар сятим миром мирує, А другий цар на вколенка упадає, А третій цар квіточкою дарує: Тож не квітка, то святее Рождество, Всьому миру хрещеному радісно” [6, 26]. Отже, квіти в народній іконографії Богородиці з Немовлям можуть бути проявом двовір’я: зв’язку християнських образів з відповідними міфопоетичними уявленнями язичницької пари як символу родючості, з’єданого дерева життя. Інше припущення висловлює І. Нечуй-Левицький, яке, втім, доповнює символічне звучання образу “рожі”: “У християнізованих колядках атрибути богині Сонця перенесені на Богородицю, над котрою процвітає рожа, а з тієї рожі вилітає дивний птах. Червона рожа, як ми сказали попереду, означає сонце і показує, що сама колядчана Богородиця – то богиня Сонце” [9, 13].

Ймовірно, що іконописці-аматори, користуючись традицією та не усвідомлюючи глибинного змісту даного символу, заміщували ним образи янголів, архангелів, складної композиції різдва Христового, Неопалимої Купини тощо. Безумовно, квітка використовується і як своєрідний декор. Цей елемент мав важливе значення у вирішенні задачі плавного переходу від площинно-фігуративного зображення до орнаментованого середовища

сілської хати. Тим більше, що ікона за традицією покривається вишитим рушником (народна назва “божник” або “набóжник”), який відіграє роль естетичного посередника поміж нею та стіною помешкання. Адже ікона без рушника на стіні сілської хати виглядає темною дошкою, яка ніби “повисає в повітрі”. Рушник, більш природній і звичний для такого середовища, просторово узаконує її в інтер’єрі. Водночас, рушник, вритий орнаментом, становить і певний системно-семантичний образ, і давній обрядовий атрибут. Тому ікона у поєднанні з рушником набуває додаткової сакральності. Нерідко таке поєднання яскраво виявляє себе у подібності орнаментальних мотивів на рушниках та іконах, їх стилізації та інтерпретації.

Поширеною одиницею орнаменту в північних районах українського Полісся є, вже згадуваний нами, ромб, що використовується не лише для побудови таких мотивів, як “вазон”, “повна рожа”, “бокова рожа”, “зірочка”, “косий хрест”, “прямий хрест”, але і як самостійний образ. На думку багатьох дослідників, ромб має прадавнє походження та характеризується рядом символічних значень. Як складова восьмипелюсткової конфігурації плану капища в Перині (поблизу Новгороду), ромб може трактуватися елементом, пов’язаним зі своєрідним “культу” “квітки, присвяченої Перуну [10, 74]. За іншими гіпотезами, ромб у народному мистецтві асоціюється із сонцем [11, 66], жіночою постаттю – богині всього суцього [12, 92–93], “світовим деревом” [13, 94–95]. А. Амброз обґрунтовує ромб як ранньоземлеробський символ плодovitості, родючості: “Аналіз зображень показує зв’язок ромба з гачками з магією родючості. Різноманітні ромби часто використовуються в руській архаїчній вишивці для обрамлення рослин, а також для зображення паростків, що проростають на тілі божеств та коней” [14, 18]. Пошуки етнографічних аналогій показали, що даний знак – один з елементів селянського геометричного орнаменту XVIII–XX ст. на величезній території, яка охоплює Середню та Східну Європу, Балкани, Прибалтику, Поволжя, значну частину Азії та Африки. Красномовно виявляється символічність знаку в таких фактах, як-от: зображення голови Великої Матері у вигляді ромба в архаїчних східнослов’янських вишивках, наявність їх на грудях і спинах ідолів, знайдених у Румунії та Молдавії, на лоні трипільських жіночих статуєток (перехрещений ромб із крапками), у марійців вишивка на жіночих сорочках досі зберігає назву “сторожа грудей”. У лісовій зоні понад Десною зображення ромбів зафіксовано на посуді археологічних розкопок Почапа та Синьково, що використані у неорнаментальних архаїчних формах, котрі ніде більше не виявлені й датовані I–II ст. н. л.. Вірогідно, допоки символ означав божество, святиню – був зрозумілим кожному і креслився тільки при ритуальних діях, можливо, на землі або на хлібі, тому майже не зберігся поза орнаментом. Деякі уявлення про такі обряди дає традиція закладчин хати у білоруських та українських селян, що зберігалися до XIX ст.. На місці майбутньої хати білоруський селянин креслив на землі квадрат, перехрещений двома перпендикулярами, і у кожний з них клав по каменю [15, 102]. В Україні – подібний обряд, з тією тільки різницею, що на усіх чотирьох кутах майбутньої хати викопують невеликі ямки, куди насипають пшеницю або жито [16, 187]. Спираючись на багатий археологічний та

етнографічний матеріал, А. Амброз гіпотетично окреслює значення символів: “Простий ромб або трикутник був знаком землі, як такої, “земної тверді”. Шашечний ромб швидше знак землі ґрунтової, обробленої для засівання. Крапки могли означати зерна. Ромб з гачками був символом матері-землі, що плодоносить, знаком плодоносного поля. Тому він ототожнювався і з деревом життя” [14, 22].

Так чи інакше, але дана графема має риси космологізму в формі граничної абстрагованості. Графема, як пластична ідеограма, виявляє здатність людини мислити абстрактними категоріями, зміст якої зрозумілий людській спільноті на даному історичному етапі. Вона досить поширена в орнаменті писанок у вигляді поділеного на чотири частини поля з крапками по центру кожного. Бачимо її у пластиці декору Борисоглібського собору поряд із зображенням грифонів, у фрескових розписах Спаського собору (м. Чернігів), в “утоплених рядах” кладки Миколаївського собору (м. Ніжин). Крім того, ромб виконує роль й важливого композиційного складника народних ікон північно-східного Полісся, що надає останнім не лише декоративної орнаментальності, але й додаткової символічності та сакральності. Так, наприклад, ромбічний знак вписаний у німб Бога Отця – Саваофа (КН 873, ХІХ ст., дерево, олія, м. Чернігів, музей ікон Національного історико-архітектурного заповідника), обабіч образу Іоана Воїна – розташовані ромби з розетами-квітами всередині (Чернігівщина, дата не визначена, колекція М. Ковшуна). Тло в іконі “Параскева П’ятниця” – перехрещені лінії, що утворюють ромби з жовтими розетками у кожному полі, які нагадують сонце (ЦН424, МНАПУ). Подібний орнамент, характерний вишивкам регіону, отримав фольклорну назву “землювання”, що, на нашу думку, свідчить на користь гіпотези А. Амброза. Своєрідним декором одягу Богородиці, св. Варвари, св. Параскеви слугують паралельні ламані лінії, від перехрещення яких утворюється безліч ромбів. У деяких композиціях спостерігаємо перехідний образ від геометрично трактованого до рослинно-умовного: квітка, навколо якої листя складає чітко окреслену геометризovanу фігуру (“Іоан Воїн”, ХІХ ст. Чернігівська обл., КН 936); дрібні квіти, що сплітаються у ромб (“Богородиця з Немовлям”, с. Количівка Чернігівського району, КВП224/1, МІЧІАЗ). Дані геометрична фігура становить й композиційну основу Неопалимої Купини, де разом з трапецією утворюють символ зірки, світла, вогню.

За дослідженням Хв. Вовка ромб є компонентом створення таких народно-орнаментальних мотивів, як “зірка”, “косий хрест” і “прямий хрест” (церковна назва “знамення”) [17, 317–326]. Хрест набуває різноманітних форм – квітки, розетки, колеса тощо. Близьким до хреста є елемент, що складається з чотирьох й і більше перехрещених в одній точці ліній. Він може інтерпретуватись і як хрест, і як зірка, при цьому мати доволі складну перехідну форму від геометричної комбінації до рослинного орнаментального мотиву. Хрести та його варіанти широко використовували в народних іконах майстри північно-східного Полісся для орнаментальних вставок чи декору одягу святих. Зазначимо, однак, що незважаючи на релігійне значення символу, з’являється він у народному мистецтві європейських народів, в тому числі й слов’ян, задовго до появи

християнства. К. Щероцький звертає увагу на здогадки деяких учених, про те що форму хреста мало примітивне знаряддя добування вогню й, таким чином, його зображення мало асоціюватися з вогнем [18, 127]. Відгомін прадавніх вірувань довгий час утримується народним світоглядом й суттєво корегує християнський догмат щодо Животворного Хреста Господнього у повір'ях та обрядах. Відомо, наприклад, що середа четвертого тижня (Хрестопоклонного) великого посту називають в північних районах Полісся "хрестем". За народним повір'ям, сорока в цей день для гнізда кладе навхрест дві гілочки. Жінки пекли з житнього борошна хрести, вдавливали при цьому на кожному кінці зерна – пшениці, жита, проса, гречки, вимовляючи за кожним: "Благослови Господи, щоб пшениця (жито, просо, гречка) родила". Випечені хрести ховали на божнику, щоб при потребі лікувати ними від пристриту, поганки та ін. хвороб. Перший хрест зберігали до весни й клали у мішок із посівним зарном. Під час сівби господар мусив тримати цей хрест за пазухою або під пахвою, а закінчивши роботу з'їсти його [19, 314]. На "хрестя" можна було прясти, за умови, що пряжа сподівалася напрати чотири починки, щоб їх можна було скласти навхрест. Отож, використання "прямого хреста" та його варіантів в народній іконографії поліської частини Київщини та Чернігівщини обґрунтоване як фольклорно-космогонічними, так і релігійно-міфологічними світоглядними чинниками. Характерним народному іконопису згаданого регіону є зображення "прямого хреста" білим кольором на більш темному тлі. Наприклад, бачимо такі у нижній частині ікони "Богоматір з Немовлям" (Чернігівщина КН 127), ними декоровано одяг св. Антонія та Феодосія Печерських – "Богоматір Печерська" (Київщина КН 129), св. Іустіліяна – "Св. Іустіліян" (с. Нові Млини, Чернігівщина КН 130) та ін. (Музей ікон чернігівського історико-архітектурного заповідника).

Подані образи належать до ряду усталених, стійких надбань духовного життя українців. Маючи архаїчне походження, вони переживають у часі вторинну християнську міфологізацію, входять до кола християнських символів, утримуючи, однак, свою одвічну, первісну суть. Водночас, з втратою орнаментом свого сакральності-апотропеїчного статусу в селянському середовищі ХІХ століття, спотерігається фольклоризація перелічених мотивів-символів через набуття ними нових містично-оберегових та етнографічно-ритуальних сенсів. Хоча колишній предметний зміст символів й орнаментальних знаків, віра у їхню чудодійну силу перестали бути у ХІХ столітті спонукою до їх використання у творчості, відчуття їх трансцендентного значення, залишалися довгий час в колективній підсвідомості українців, увійшли до кола його архетипів. Утім, життєздатності символіки орнаментальних знаків надає й вплив її естетичної форми, орієнтованої на певні емоційні реакції споживача. Вважаємо коректним стверджувати, що емоційно й семантично насичена стилістика народно-орнаментального мистецтва функціонує як його етнопоетика. Вона, поставши важливим компонентом народного ікономалювання, сприяла збереженню клішованих форм із фольклору в новому для неї естетичному просторі, синтезу з ним, підкреслювала національну своєрідність. Крім того, підсилювала споживацький інтерес до народної ікони й наближала її до

естетичних запитів сучасників. “Вотивна значущість архаїчного символізму та міфу в Нові часи переходить переважно в естетичну цінність мистецтва та ігрові форми етнокультури, але спадкоємність як семантики, так і знаковості естетичних уявлень початку етногенезу можна виявити в художній образності навіть сучасного українського мистецтва” [20, 127].

Література

1. Щербаківський В. Українське мистецтво. – К.: Либідь, 1995.
2. Потебня А. Объяснение малорусских и сродных народных песен. II. Колядки и щедровки. – Варшава, 1887.
3. Маркевич Н. Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян. – К.: Тип. Давиденко, 1860.
4. Малинка А. Свадебный обряд в с. Веркиевка Нежинского уезда // – Этнографическое обозрение. – М., 1898. – №1. – С. 159.; Похоронные плачи с. Плоское Нежинского уезда // Этнографическое обозрение. – М., 1897. – №1.
5. Раденкович Л. Символика цвета в славянских заговорах // Славянский и балканский фольклор. – М.: Наука, 1989. – 270 с.
6. Малинка А. Сборник материалов по малорусскому фольклору. – Чернигов: Тип. Губ. Земства, 1902. – 388 с.
7. Топоров В. Святость и святые в русской духовной культуре. – СПб, 2000. – Т.1. – 596 с.
8. Чубинський П. Мудрість віків. – К., 1995. – Кн. 1.
9. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. – К. : Обереги, 1992. – 85 с.
10. Вагнер Г. Канон и стиль в древнерусском искусстве. – М.: Искусство, 1987. – 287с.
11. Рыбаков Б. Искусство древних славян // История русского искусства. – Т.1. – М. : Изд. Академии наук СССР, 1953. – 504с.
12. Василенко В. Русское прикладное искусство. Истоки и становление. – М.: Искусство, 1977. – 464 с.
13. Топоров В. К происхождению некоторых поэтических символов. Палеолитическая эпоха // Ранние формы искусства. – М., 1972.
14. Амброз А. Раннеземледельческий культовый символ “ромб с крючками” // Советская археология. – М.: Наука, 1965. – №3. – 314 с.
15. Рыбаков Б. Прикладное искусство и скульптура // История культуры Древней Руси – М.-Л.: Изд. АН СССР, 1951. – Т. II. – 625 с.
16. Булашев Г. Украинский народ в своих легендах и религиозных воззрениях и верованиях. В.1. Космогонические украинские народные воззрения и верования. – К.: Тип. Ун-та св. Владимира, 1908. – 515 с.
17. Волков Ф.К. (Хв. Вовк) Отличительные черты южно-русской орнаментики // Труды Третьего археологического съезда в России. – К.: Тип. Ун-та св. Владимира, 1878. – 691 с.
18. Щероцкий К. Очерки по истории декоративного искусства Украины. – Т.1. – Художественное убранство дома в прошлом и настоящем. – К.: 1914. – 141 с.
19. Пища и питье крестьян-малороссов, с некоторыми относящимися сюда обычаями, поверьями и приметами / Составила В.Щ. // Этнографическое обозрение. – М.: 1899. – №1–2. – 414 с.
20. Орлова Т. Эстетика синтезу: категорії, універсалії, парадигми. –К.: Абрис, 2002. – 160 с.

Музично-освітня діяльність Євгена Богословського на Чернігівщині (початок ХХ століття)

У часи змін, в які вступила наша країна, коли суспільство потребує суттєвого перегляду культурно-мистецьких надбань, зростає зацікавлення до вивчення історичних процесів, що відбувалися у минулому столітті.

Одним з пріоритетних у сфері гуманітарних досліджень став новий у культурологічній науці напрямок – регіоналістика. Ця галузь локально-регіональних розробок складається з великого комплексу наукових знань, де важливу частину займає музичне краєзнавство.

Повний історико-культурологічний аналіз та висвітлення стану музичного життя окремих регіонів надасть можливість глибше осмислити найактуальніші процеси становлення національної музичної культури в загальноукраїнському масштабі.

Музична культура й освіта Чернігівщини кінця ХІХ – початку ХХ століття залишається досі ще малодослідженою, тому для науковців-краєзнавців викликає певне зацікавлення.

На проміжку двох століть громадсько-культурне життя Чернігівщини знаменується небаченим сплеском мистецької та художньої активності, зростанням національної свідомості української спільноти та усвідомленням значущості культури й освіти для підняття рівня Чернігівського краю до загальноєвропейського стандарту. Саме у цей період створювалися культурні об'єднання, відкривались нові навчальні установи та мистецькі інституції, в яких плідно працювала когорта відомих митців України.

Одним з таких яскравих закладів можна назвати Чернігівське музичне училище, яке було створено на початку століття (1911) на базі регіональної філії Російського музичного товариства.

Відомо, що виразниками професійної спрямованості будь-якого культурного закладу є творчі особи, що беруть безпосередню участь в навчально-виховному процесі. Індивідуальні риси їх педагогічної роботи розкривають найважливіші засади тих шкіл, які вони представляють. В Чернігівському музичному училищі, як не парадоксально, але попри близькому розташуванню Київських спеціалізованих музичних інституцій, практично всі яскраві представники з викладацького складу були вихідцями з Московської та Петербурзької консерваторій. У цьому контексті особливого значення для становлення професійної музичної освіти та культури мала творча й музично-громадська діяльність видатного російського музично-освітнього діяча Євгена Васильовича Богословського. За авторитетним висловом відомого українського композитора, уродженця Чернігівщини Л. Ревуцького, "Чернігів має свого мецената, музиканта-історика дійсно високої марки" [5, 198]. Талановитий лектор, педагог, піаніст, він зробив цінний внесок і залишив глибокий слід у розвитку музичного мистецтва в регіоні.

З чернігівським краєм Богословського пов'язували тісні творчі та родинні зв'язки (мати і сестра музиканта проживали в Чернігові). Бувши викладачем Московської консерваторії, він щороку під час відпустки приїздив до Чернігова, де брав активну участь в мистецькому житті регіону. Приміром, Богословський безпосередньо сприяв відкриттю чернігівського відділення IPMT (1907), надалі став почесним членом цього товариства.

Перші гастрольно-концертні виступи музиканта на Чернігівщині відносяться до 1896-1898 років. Газетна періодика зберігає інформацію про проведення серії квартетних вечорів у Чернігівському міському театрі. До інструментального складу ансамблю увійшли А. Сулержицький, Б. Володимиров, Н. Пишнов, І. Сац, Є. Богословський. Було виконано фортепіанний квартет Р.Шумана, квартет Рубінштейна, струнні квартети Бетховена [1]. Другий концертний виступ музиканта відбувся 29 грудня 1898 року, в програмі брали участь викладачі приватних музичних класів Чернігова. Цікаво, що саме в цьому музичному вечорі було вперше виконано його власну музичну імпровізацію на вірші Тургенєва "Как хороши, как свежи были розы"; ймовірно, до того ж часу відносяться і його перші спроби композиторської творчості. Отже, буди студентом другого курсу Московської консерваторії, він не тільки не відмовлявся від гастрольних поїздок до Чернігова, але й ініціював проведення різноманітних музичних вечорів.

Через те, що гастрольна палітра на Чернігівщині була дуже насичена, варто виділити декілька тематичних груп концертних виступів Богословського. **До першої** відносяться благодійницькі музичні вечори, що проводилися на користь різних громадських товариств та організацій. Саме цей різновид мистецьких заходів був дуже популярним у тогочасній Чернігівщині. Характерно, що в своїй благодійницькій діяльності музикант здебільшого підтримував навчальні заклади, насамперед нужденне учнівство. Так, наприклад, 19 липня 1902 року було проведено концерт на користь учениць Чернігівської жіночої гімназії. Грошовий збір надійшов до сплати за навчання бідних гімназисток. В архівних матеріалах зберігається зміст записки гімназисток до Богословського: "Вечорами ми збираємось біля Вашого вікна и слухаємо Вашу гру непомітно від Вас" [2, 15].

По характеру й формі проведення музичних заходів, де були введені теоретично-просвітницькі вкраплення, можна виділити **другу групу** різновидів естрадно-сценічної діяльності митця на Чернігівщині – так названі просвітницько-тематичні лекції-концерти. Цікаво, що дані концерти не поділялися на два окремих відділи, тобто лекційний і музичний, що було характерно для просвітницьких вечорів того дня. Богословський читав публічну лекцію, одночасно ілюструючи музичними прикладами представлений історичний та теоретичний матеріал.

Ураховуючи строкатість слухацької аудиторії, Богословський надавав широкій громадськості регіону можливість ознайомитися з творчістю видатних зарубіжних і російських композиторів. Маючи справжній талант виконавця, історика, теоретика, він охоплював надзвичайно цікавий фактологічно-лекційний матеріал, збагачуючи його музично-виконавськими демонстраціями. Ці лекції-концерти мали не тільки інформаційний характер, завдання яких полягало в розширенні загальномузичних, просвітницький

меж, але й відігравали важливу роль у піднесенні рівня знань, сприяли творчому зросту, готували до майбутньої педагогічної та виконавської діяльності ту категорію слухачів, яка обрала шлях професійних музикантів.

З 1919 року доля назавжди пов'язує митця з Україною. Є. Богословський переїздить до Чернігова й активно підключається до музично-освітньої діяльності в регіоні. Він приступає до роботи в музичному училищі в якості завідувача навчальною частиною та викладача по класу спеціального фортепіано, читає курс гармонії, історії музики та інших теоретичних дисциплін. Висока репутація Є. Богословського обумовила якісно позитивні зрушення в навчальній роботі закладу, насамперед у галузі фортепіанної педагогіки.

Завдяки його власному концертно-виконавському досвіду та творчій енергії, в музичному училищі було збільшено кількість відкритих сольних фортепіанних музичних вечорів. Концерти проводились як за участю викладачів, так й учнівства. Про один з таких музичних заходів достатньо красномовно пише кореспондент газети "Червоний стяг": "Відносно Богословського, можна сказати в ансамблях його гра настільки тонка, фразування художнє і відповідає настрою, що кращого бажати важко". Про учнів Богословського, зокрема Ленковського, Галяко, Григоровича, що виступали з сольним концертами, автор пише: "Взагалі потрібно сказати, що всі фортепіанні номери були добрі як в технічному, так і в музичному відношеннях", "в ній (грі) примічалась дивовижна зіграність, прекрасна музикальність та нюансировка" [7].

У рамках вивчення доробку Є. Богословського в галузі фортепіанної педагогіки слід акцентувати увагу на впровадженні закритих освітніх лекцій в училищі. Спираючись на досвід А. Рубінштейна, який наприкінці XIX століття вперше ввів інноваційний освітньо-просвітницький метод за допомогою історичних музичних демонстрацій, Є. Богословський у 1816–1917 роках провів подібний курс "Історії фортепіанної літератури" в Чернігівському музичному училищі. Надалі, вже працюючи в цьому закладі, в 1923 році він повторив освітні фортепіанні лекції в тісному колі своїх учнів[6]. Отже, застосовуючи лекційний історико-теоретичний метод та абсорбуючи набуті знання в практичних концертно-виконавських формах, Богословський забезпечував високий рівень музичного пізнання, що реалізувався в процесі виточування виконавської майстерності в численному учнівстві музичного закладу.

В Чернігові Богословський продовжує свою музично-дослідницьку справу, зокрема в обумовленому періоді ним було написано ряд статей публіцистичного змісту, де висвітлюється сучасний стан української національної музики та аналізується творча спадщина Лисенка, Стеценка, Степового, Леонтовича, Сичінського, Лавровського та інших.

Показово, що в 1919 році Богословський бере безпосередню участь в розбудові регіональних державних мистецьких інфраструктур, зокрема у функціонуванні музично-теоретичної секції. Так, у коротких дописах газети "Ізвестіє" ми знаходимо інформацію, що для покращання музично-освітньої роботи регіону керівництвом відділу народної освіти було запрошено

професора Московської консерваторії Є. Богословського в якості співпрацівника в справі організації музичного життя Чернігівської губернії [4].

Митець з натхненням підключається до культурно-громадської діяльності секції і разом з керівником П. Александровим приступає до кардинальних змін, намічаючи широку організаційну план-структуру. Окреслимо низку важливих реорганізаційних орієнтирів, на які спирався в своїй роботі Богословський і які б могли внести суттєві зрушення в музичну сферу художнього життя регіону.

По-перше, головними завданнями, на яких акцентувалась увага, стали питання відносно проведення ремонтно-реставраційних робіт у залі колишнього Дворянського зібрання, де відбувалися переважно всі концертні заходи міста. Безумовно, значне поліпшення стану, можна сказати, головної сцени Чернігова закономірно призвело б не тільки до більш розвинутого перебігу місцевих музично-концертних подій, але й привернуло б увагу та надало можливості виступати в місті більшій кількості гастролюючих артистів-музикантів.

По-друге, виходячи з історично зумовлених обставин, тобто зважаючи на загальноукраїнський культурний підйом, на першому засіданні музично-теоретичної секції вже під орудою Богословського було ухвалено питання про організацію Чернігівського радянського хору. Відомо, що в жанрі хорового мистецтва 20-тих років виконавська майстерність знаходилася на досить слабкому в професіональному відношенні рівні. Чернігівський хоровий колектив доводилося формувати здебільшого з аматорських музичних сил. Тому для підвищення музичних знань новоствореного колективу було запроваджено обов'язкове відвідування занять із сольфеджіо та теорії музики, що проводились в музичному училищі. Слід зазначити, що хор значно підтримували губернські владні структури. Це визначалося насамперед тим, що загальна кількість хору в складі 65 осіб знаходилася на державному утриманні, тобто кожному члену колективу виплачувалася щомісячна грошова субсидія розміром 300 карбованців. Дані обставини значно стимулювали як хористів, так і керівництво новоствореного колективу. Яскравим свідченням плідної праці є те, що в короткий термін цей хор став одним із провідних в регіоні.

По-третє, творчий пошук митця щодо практичних інновацій передбачав і введення власних ідей музично-освітнього змісту, які здебільшого мали просвітницький характер. Для вирішення цих питань Є.Богословський підключив до роботи в музично-теоретичній секції яскравих чернігівських фахівців, високопрофесійних викладачів музичного училища. До складу секції увійшли брати М. Айзенштадт, один з яких став замісником Богословського, надалі керівником музичної секції, К. Голянд – губернський музичний інструктор, викладач училища, З. Соговайський – агент із реєстрації та ремонту музичних інструментів, І. Ніцай – консультант із хорових питань та інші [3].

Отже, працюючи в музичному училищі, Є.Богословський фактично розпочав новий етап розвитку музичної освіти на шляху до професіоналізації Чернігівського регіону. Взаємопоєднуючи концертне виконавство, освітньо-педагогічну діяльність і громадсько-культурну роботу, Богословсь-

кий сприяв швидкому й активному залученню широкої спільноти Чернігівщини до різноманітних сфер художньо-музичного простору. Його глибинна фахова обізнаність позначилася на музичному житті краю і мала вплив на подальшу еволюцію професіональної музичної освіти в регіоні. Все це неминуче відбивалося на становленні найважливіших засад художньої культури, невід'ємною складовою якої була професіоналізація музичної освіти. Значущість різнобічної діяльності Є. Богословського настільки велика як для Чернігівщини, так і для всієї України, що може бути окремим предметом для ґрунтовного вивчення.

Література

1. А.Г. Квартетні вечори // Чернігівські губернські відомості. – 1896. – 10 червня.
2. Відділ рукописних фондів Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнології (ІМФЄ), ф. 14-2 / 394.
3. Державний архів Чернігівської області (ДАЧО), ф. р-593, оп. 1, спр. 71.
4. Известія. 1919. – №29. – 21 лютого.
5. Ревуцький Л.М. Повне зібрання творів: У 11 т. / За заг. ред. Г.І. Майбороди. – Т.11: Літературна спадщина (упор., вст. стаття і коментарі В.Д. Довженко). – Київ: Музична Україна. – 1988. – 318 с.
6. Ревуцький Д. А.Рубінштейн. Курс літератури фортепіанної музики // Музика. – 1925. – №7–8. – С. 288.
7. Червоний стяг. – 1923. – 27 листопада.

Н.М. Дмитренко

Ніжинський окружний музей 20–30-х років ХХ ст.

Українська держава переживає складний процес національного відродження. Тому особливе значення набуває проблема формування історичної свідомості українського народу. Визначальну роль у цьому процесі відіграє осмислення історичного минулого.

Ще наприкінці XVIII ст. почалися перші пошуки матеріалів, пов'язаних з ним. Були опубліковані наукові розвідки Р. Марковича, Т. Калинського, В. Палетіки, Д. Бантиш-Каменського, М. Маркевича та інших. У XIX ст. відбувається подальший розвиток історичних досліджень, з'являються різноманітні культурно-просвітницькі громади, які займаються розповсюдженням історичних знань. Значну роль у збиранні краєзнавчого матеріалу зіграли губернські архівні комісії.

На початку ХХ ст. розпочало роботу Українське Наукове Товариство під керівництвом М. Грушевського. Його Статут проголошував, що головним завданням Товариства є розроблення й популяризація українською мовою різних галузей науки, підтримування зв'язків між ученими, відомими своїми працями в окремих галузях науки. Українська інтелігенція почала виступати активним носієм національної самосвідомості, зосередивши свою увагу на дослідженні та розвитку таких складових етнічної спільноті, як історія,

етнографія, мова та література. Першими у 1907–1908 рр. були сформовані історична та філологічна секції. У 1918–1921 рр. активну роботу проводила в Товаристві секція мистецтв, до якої входили і музейні працівники. Саме історико-краєзнавчі дослідження сприяли об'єктивному відтворенню історичного шляху українського народу.

Процес українізації (20-ті роки ХХ ст.) дав потужний поштовх краєзнавчому руху. На місцях виникають краєзнавчі товариства. Так, у Ніжині за ініціативою науково-дослідної кафедри історії, культури та мови під керівництвом професора Рєзанова В.І., яка працювала при Ніжинському Інституті народної освіти, 25 січня 1925 р. були проведені організаційні збори Ніжинського Наукового Товариства Краєзнавства [1]. На установчих зборах був затверджений Статут Товариства, підписаний викладачами інституту, професорами О.С. Грузинським, В.І. Рєзановим та Й.Г. Турцевичем. Окреслено коло найважливіших завдань – вивчення краю, сприяння членам Товариства у їх науковій діяльності, збір колекцій експонатів та їх наукове описання, організація наукових відряджень та експедицій членів Товариства, налагодження зв'язків з іншими краєзнавчими товариствами. Структурне оформлення краєзнавчого руху завершилося близько 1925 року.

25–28 травня 1925 року відбулася Всеукраїнська краєзнавча конференція в Харкові, яка створила республіканський координаційний краєзнавчий орган – Український комітет краєзнавства. Це була перша спроба виявити краєзнавчі сили, зробити підсумок попередньої роботи, з'ясувати перспективи розвитку та спланувати подальшу роботу краєзнавчих товариств. Всі вищезгадані процеси знайшли своє віддзеркалення у розвитку музейної справи і на Ніжинщині.

Ніжинський окружний музей був відкритий 25 травня 1927 року. Його основний фонд складався з експонатів, які були передані із музею історії мистецтва та етнографії (Гоголівська кімната), музею Інституту Народної Освіти. Окружний музей був підпорядкований Ніжинській окружній інспекції народної освіти. Музей було переведено з інститутського утримання на окружний бюджет. На його розвиток у 1927–1928 роках було виділено 1738 карбованців. Штат налічував тільки двох працівників – завідуючого та техпрацівника. Для музею було виділене приміщення інститутської Свято-Олександрівської церкви, прилеглі чотири аудиторії та кімнати в приміщенні інститутської бібліотеки. Загальна експозиційна площа становила 512 кв. метрів.

Нові експонати надходили до музею кількома шляхами. По-перше, у червні 1927 року з Гоголівської кімнати та музею ІНО було передано кілька цінних експонатів, серед них грамоти Петра Першого, Ганни Іоанівни, Єлизавети Петрівни, портрет Де-ля-Фліза роботи Шарля, колекція російських медалей [2].

По-друге, придбання колекцій у приватних осіб – антикварів та колекціонерів. Так, у 1927 році Ніжинським окружним відділом ЦУРАР передана музею колекція зброї, яка була придбана у “старого чудака” антиквара Сугуняки, який мешкав по вулиці Московській [3].

У 20-ті роки відбувалося масове закриття церков та молитовних домів. Майже всі речі, які їм належали, були націоналізовані. Ніжинські краєзнавці ставили собі за мету неодмінно брати участь у роботі ліквідаційних комісій для відбору речей, що мають історичне або художнє значення. Так, у 1927 році колекція Ніжинського окружного музею поповнилась 84 експонатами, які були передані із Введенського жіночого монастиря [4].

20-ті роки – період непу, розквіту вільної торгівлі. У цей час у торгсинах можна було придбати дуже цікаві і коштовні речі з розорених новими хазяїнами життя дворянських гнізд. Музейники намагалися придбати їх та зберегти культурну спадщину для нащадків. Інколи друкувались оголошення: “У крамниці ЦРК продається годинник англійської роботи XVIII ст., який належав ніжинському купцеві Чернову, прохання придбати його для музею” [5].

Національні почуття українського народу, що ґрунтуються на його історичній пам’яті, в період українізації ще вище піднесли патріотичні настрої і були поштовхом для культурологічної діяльності членів суспільства. У 1929 році Миколаївська церква села Хороше Озеро була закрита та передана у відання сільради, яка планувала передати її під приміщення школи. Мешканець села Митрофан Плескач з хвилюванням пише листа до окружного музею: “Будинок церкви був дуже оздоблений і при виносі багато речей попсовано. Все провадилось масово, бурхливо та по-варварськи. Проте багаті архіви, бібліотека, цінні художні твори видатних малярів збереглися. Враховуючи наукову цінність повідомляємо Вас про це. Сільрада Вам їх безперечно відпустить” [6]. Завдяки листу цього жителя села у 1931 році музейна колекція поповнилась двома іконами “Преображення” та “Воскресіння”, які були прикрашені уральським камінням. Із церкви села Хороше Озеро до музею були передані культові речі у кількості 12 штук, 80 книг релігійного змісту, бібліотека із 200 примірників та архів церкви – 20 справ.

За часи існування окружного музею на посту директора працювало кілька чоловік. Вони заслуговують на те, щоб ми хоча б згадали їх прізвища: – Спаський Іван Юрійович, доктор історичних наук, мистецтвознавець, згодом головний хранитель нумізматичної колекції Ермітажу; Пухтинський В’ячеслав Костянтинович, філолог, викладач НІНО; Карпач-Карпович Олександр Миколайович, викладач історії та літератури НІНО. Всі вони свого часу робили справу, за котру взяли за покликанням душі, чесно і талановито.

Краєзнавча робота, яку вела українська інтелігенція наприкінці 20-х років проходила у надзвичайно складних політико-економічних умовах. Припинення процесу українізації, скасування непу та встановлення сталінської диктатури і, як наслідок цього, ідеологічний тиск став нормою життя для української інтелігенції. Але багатьом із них це не перешкоджало відстоювати свої ідеали, залишатися патріотами свого народу і до кінця виконати свій громадський обов’язок, не рідко сплачуючи за це неймовірну ціну. У 1931 році директор музею О.М. Карпач-Карпович пропонував негайно порушити питання перед міськрадою про передачу музеєві будівель Миколаївського Собору, Благовіщенського монастиря, Грецької та Замкової

церков та порушити питання перед українською наукою про затвердження їх заповідниками.

Згідно зі звітом за 1928 рік, у музеї працювало вісім відділів, а саме – історії та етнографії (налічував 850 експонатів, серед яких плани Ніжина, церковні речі, ампірні меблі), історико-революційний відділ (1300 експонатів), природничий відділ (240 експонатів), нумізматичний (5000 експонатів, серед яких римські та давньоруські монети з ніжинського скарбу), Гоголівський відділ (140 експонатів – рукописи, листи), картинна галерея (175 картин західноєвропейських та російських митців), бібліотека у 350 примірників та театральний “Куточок”, присвячений життю та творчості видатної української актриси М.К. Заньковецької [7].

Ще за часів існування музею ІНО (1926–1927рр.) постало питання про створення театального кутка М.К. Заньковецької. Ось що довідуємося із заяви Ф.Д. Проценка, культурно-освітнянського та громадського діяча, особистого друга Марії Костянтинівни: “В добу проведення у нас українізації та накопичення здобутків української культури завчасним та доцільним буде порушити питання про влаштування при музеї ІНО українського театального кутка Заньковецької, коли з боку правління буде згода на вищезазначене, тоді кошти на цю справу може дати вистава, яку можна влаштувати силами студентів за участю М.К. Заньковецької” [8]. А наприкінці 1927 року велику кількість експонатів передала до окрмузею Марія Костянтинівна. Це були документи, листування з видатними митцями та письменниками, фото та особисті речі, що давало змогу планувати згодом відкрити окремий музей, присвячений життю та творчості М.К. Заньковецької.

Директор музею Спаський І.Ю. дуже опікувався кутком Заньковецької, намагався придбати все, що стосується видатної акторки. У вересні 1929 року він запропонував подавати відвідувачам музею підписного листа, щоб назбирати таким чином кошти і придбати у київської художниці Левицької портрет Заньковецької М.К., який вона саме малювала [9].

Незважаючи на те, що окружний музей був відкритий для відвідувачів не кожен день, а лише 140–150 днів на рік, кількість відвідувань із кожним роком зростала. У 1927 році вона складала 3300 чоловік, через рік – 4021, у 1929 році – 4582 відвідувача. Завдяки старанній праці єдиного наукового працівника музею та місцевих краєзнавців з кожним роком фонди музею поповнювалися новими цікавими експонатами, а саме: надійшли колекція дукачів, колекція кахлів та зброї, культові речі з закритих храмів, документи та матеріали періоду громадянської війни. У 1928 році надійшло 304 експонати основного фонду, а через два роки – 660. Музей працював і приносив неабияку користь.

У своєму “Нарисі історії Ніжинського музею” І.Ю. Спаський наводить кілька прикладів записів, що були зроблені у книзі відгуків. В наш час вони здаються нам наївними та простодушними, але красномовно свідчать про те, який вплив на людину мала зустріч із минулим, спілкування з екскурсоводом: “Посетивши музей, я увидел много исторического и для меня научного”. “Заинтересован исторической жизнью, в чем и подписываюсь”. “Желал бы сему музею лет без счета, так как это есть небесное царство” [10].

У 1934 році Ніжинський окружний музей було закрито. Формальною причиною для закриття музею стала крадіжка частини нумізматичної колекції. Але суть цієї справи полягає набагато глибше. Наприкінці 20-х років почалося згортання українізації і, як наслідок цього, припинення краєзнавчих досліджень. Українська інтелігенція була обвинувачена у націоналізмі та пропаганді “патріарханщини”. Почалося державне “пограбування” музейних колекцій. Була створена Урядова комісія в справах вилучення та передачі на експорт речей із музеїв УРСР для продажу через Держторг. Зокрема, з фондів Ніжинського окружного музею по акту від 9 березня 1931 року було вилучено згідно з розпорядженням Народного Комісаріату Освіти “... шість книг видання кінця XVIII ст., годинник бронзовий з позолотою XVIII ст., 60 золотих монет та польських медалей XVII–XVIII ст., покривало на ліжку шовкове, зелене, яке належало кн. Безбородьку, усього на суму 7150 крб.” [11]. Після крадіжки з фондів Ніжинського окружного музею, за наказом наркома освіти В.П. Затонського рукописи М.В. Гоголя передано до рукописного відділу ЦНБ у Києві, нумізматична колекція у кількості 441 одиниці – до Києво-Печерського історико-культурного заповідника. Після смерті М.К. Заньковецької у 1934 році всі матеріали її відділу (близько 2 тис. експонатів) передані до музею театрального, музичного та кіномистецтва УРСР. Ніжинський окружний музей припинив своє існування. І лише після закінчення Великої Вітчизняної війни, у 1947 році почалося відновлення одного з відділів окружного музею, а саме Гоголівської кімнати в інституті.

Незважаючи на те, що Ніжинський окружний музей як охоронець минулого, як культурно-освітній заклад працював лише сім років, було багато зроблено для збереження історичної спадщини та поширення наукових знань з археології та історії матеріальної культури.

Література

1. Відділ ДАЧО у м. Ніжині, ф. 7621, опис 1, спр. 370, арк. 1.
2. Там само, ф. 6093, оп. 1, спр. 5, арк. 6
3. Там само, ф. 6093, оп. 1, спр. 5, арк. 7.
4. Там само, ф. 6093, оп. 1, спр. 15, арк. 6.
5. Там само, ф. 6093, оп. 1, спр. 21, арк. 66.
6. Там само, ф. 6093, оп. 1, спр. 21, арк. 43.
7. Самойленко Г.В. Із фондів Ніжинського архіву: Матеріали про організацію куточка М.К. Заньковецької в Окружному музеї // Література та культура Полісся. – Вип. 25. – Ніжин, 2004. – С. 153–161.
8. Там само, ф. 6121, оп. 1, спр. 697, арк. 18.
9. Там само, ф. 6093, оп. 1, спр. 19, арк. 16.
10. Там само, ф. 6093, оп. 1, спр. 13, арк. 6.
11. Там само, ф. 6093, оп. 1, спр. 21, арк. 26.

Культурна політика більшовиків і літературно-мистецька інтелігенція в першій половині 20-х рр.

Завершення воєнних дій та початок мирного будівництва значно ускладнили відносини між партійно-радянським керівництвом та літературно-мистецькою інтелігенцією.

Радянське суспільство не могло існувати без своєї культури. Більшовицька держава була заклопотана витвором власної, “нової”, культури, яка повинна була стати наслідком боротьби зі “старою” культурою та її носіями. Тому, розуміючи пропагандистське значення літератури та мистецтва, нова влада намагалася з самого початку свого панування на Україні встановити жорсткий контроль у цих галузях культури. Режим таким шляхом сподівався відстежувати і суспільні настрої в цілому, маючи на увазі, що їх формують і продукти духовної творчості митців.

Висвітленню різних аспектів питання взаємовідносин партійно-радянського керівництва та інтелігенції в 20-і роки присвячено цілу низку праць [1]. У пропонованій статті автор спробував окреслити аспекти цієї проблеми щодо початку 20-х років.

Природно, що першою турботою після встановлення радянської влади на Україні було створення державного апарату взагалі, в тому числі й апарату, покликаного керувати діяльністю літераторів та митців.

Ретельний контроль над усім культурним життям республіки очолив Народний комісаріат освіти (Наркомос), створений 29 січня 1919 р. декретом Тимчасового уряду радянської України [2, № 2. – Ст. 16. – С. 20]. До системи державних та партійних органів управління культурою ввійшли також: Всеукраїнське фотокіноуправління – ВУФКУ, Головний політико-освітній комітет при Наркомосі, у складі якого діяли Художній сектор, а також Вища Художня Рада. Для контролю за ідеологічною спрямованістю театрального та кінорепертуару у 1922 р. було створено Науково-репертуарну комісію та Вищу репертуарну раду. Створений радянський апарат керівництва та контролю за культурним розвитком України був підконтрольний Відділу агітації та пропаганди при ЦК КП(б) У (Агітпроп).

Паралельно зі створенням радянсько-партійного апарату керівництва культурним життям республіки вирішувалися питання обліку та мобілізації кадрів старої інтелігенції. Це було вкрай необхідним, бо, як відомо, значна частина їх продовжувала займати хиткі позиції, намагалася зовсім відійти від політики, замкнутися в колі власних інтересів. 2 лютого 1919 р. Раднарком України прийняв декрет, згідно з яким необхідно було взяти на облік усіх спеціалістів та мобілізувати їх [2, № 16. – Ст. 180. – С. 233–236]. Всі, хто підлягав обліку, втрачали право вільно залишати службу або переїжджати з місця на місце. Розподіл культпрацівників проводився в порядку трудової мобілізації.

Правлячій партії треба було докласти великих зусиль, щоб примусити

літераторів та митців, чий світогляд сформувався в дореволюційний період, творити в рамках офіційної ідеології на ниві розбудови “пролетарської” культури. Спектр засобів впливу на митців був надзвичайно широкий: від підкupu і лестоців до примусу, репресій та фізичного знищення.

Творча інтелігенція зазнавала особливих переслідувань через притаманний їй дух опозиції, що не міг змиритися з безправ'ям та порушенням елементарних людських норм, які несла з собою на Україну нова влада. В 1921 р. за участь у повстанській боротьбі було розстріляно “одного з найяскравіших предтеч ритмічного виразу музичного принципу світу” Грицька Чупринку. Переслідування нової влади призвели до передчасної смерті композиторів Я. Степового (1921 р.) і К. Стеценка (1922 р.). Жахливі приклади розстрілів за рішенням надзвичайної комісії у Полтаві наводив визначний російський письменник В.Г. Короленко у листах до голови Раднаркому УСРР Х.Г. Раковського та його дружини О.Г. Раковської. Серед подібних прикладів – розстріл артиста української трупи Красиленка – “безсудне нічне вбивство за якоюсь таємною постановою, просто на вулиці” [3]. Основний пафос листів Короленка – протест проти розправ в адміністративному порядку, обстоювання загальнолюдських моральних цінностей, політичних та юридичних норм.

Серед тих, хто рятував українських митців від переслідувань “пильних чекістських кадрів”, дослідники відзначають і письменника В. Еллана-Блакитного. Так, М. Гаско зазначив, що “просто з камери смертників завдяки Еллану-Блакитному було вирвано найпопулярнішого в Україні гумориста і сатирика О. Вишню і врятовано декого з кола так званих “неокласиків” [4]. Є. Сверстюк, розповідаючи про замовчувані донедавна сторінки біографії О. Довженка, писав: “У Довженка замовчано і заховано від ЧК юність. Звичайно, він був активний на боці УНР. 25-річним потрапляє зі зброєю в полон. В. Блакитний його рятував від концтаборів і залучає до свого табору боротьбистів ...” [5].

Послідовну позицію в обороні культури та її діячів займала на початку 20-х рр. Українська Академія Наук (УАН), що було зафіксовано в спеціальній ухвалі Спільного зібрання УАН 26 березня 1919 р. Члени Академії Наук виступили на захист С. Єфремова, В. Науменка, П. Стебницького, клопоталися перед головою Раднаркому про розслідування обставин смерті професора Української Академії Мистецтв О. Мурашка і покарання винних [6].

Деякі представники творчої інтелігенції, самі знаходячись у полоні революційних мар, брали участь у кривавих справах надзвичайної комісії. Відомий поет 20-х рр. Д. Фальківський у 1920–1923 рр. був членом надзвичайної комісії Білорусії, боровся проти контрреволюції, що потім болісно переживав. У вірші “Нас тільки сотня...” автор зважився заперечити поширену в 20-і рр. думку, ніби масові жертви виправдовуються необхідністю революційного часу [7, 12]. Подібні міркування бентежили й П. Тичину (“Зразу ж за селом ...”, “Скорбна мати”), М. Хвильового (“Я”), Є. Плужника (збірка “Дні”) [8].

Втрати серед літературно-мистецької інтелігенції та гостра потреба в спеціалістах змушували більшовицьку владу застосовувати політику “батога

і пряника” щодо старої інтелігенції. Листопадовий (1920 р.) пленум ЦК КП(б)У вказав на необхідність розробки заходів, які запобігали б винесенню помилкових вироків щодо представників української інтелігенції органами ЧК та Особливих відділів й по активному їх залученню до соціалістичного будівництва [9]. 30 листопада 1921 р. ВУЦВК видав постанову про амністію всім українським громадянам, що перебували за кордоном і раніше брали участь у збройній боротьбі з радянською владою. Їм надавалась можливість якнайшвидшого повернення на батьківщину [10]. Повернення видатних культурних діячів нова влада використовувала, маючи на меті, по-перше, розколоти ряди української закордонної еміграції, а також заспокоїти міжнародну суспільну думку.

На цій хвилі ненадовго повернувся з еміграції відомий український письменник та громадсько-політичний діяч В. Винниченко, назавжди – видатний український актор М. Садовський та ін.

Серед заходів по залученню митців до співробітництва з новою владою – надання різного роду привілеїв та пільг. 1 серпня 1920 р. РНК УСРР прийняла декрет “Про поліпшення становища вчених спеціалістів і заслужених працівників літератури і мистецтва”, яким намічалось створити для роботи перелічених осіб життєві умови, що забезпечили б їх мінімальними вигодами, безумовно необхідними для творчої праці [11, с. 157–158]. У списку осіб, на яких поширювалася чинність цього декрету, були відомі діячі української культури, зокрема артисти М.К. Заньковецька, П.К. Саксаганський, І.О. Марьяненко, М.І. Донець, письменники П.Г. Тичина, М.І. Терещенко, композитори М.Д. Леонтович, Я.С. Степовий, К.Г. Стеценко, художники М.Г. Бурачек, А.Г. Петрицький. Постановою РНК УСРР від 6 березня 1922 р. встановлювалися категорії і розширювалося коло осіб, на яких поширювалася дія декрету уряду від 31 серпня 1920 р. [12, с. 38].

Велику матеріальну підтримку в період голоду і розрухи (1921–1923 рр.) дістали українські митці від Всеукраїнського комітету сприяння вченим (ВУКСУ), який було створено урядом України в жовтні 1921 р. При ВУКСУ діяла спеціальна комісія з представників науки та мистецтва, яка займалася проведенням у життя постанов уряду про поліпшення матеріальних умов учених і митців.

Урядом затверджувалися почесні звання заслуженого артиста (художника) УСРР, народного артиста республіки, яке було присвоєне О.С. Курбасу, П.К. Саксаганському, М.І. Донцю [11, с. 314, 403, 405], М.К. Заньковецькій [13].

Для залучення творчої інтелігенції та її “радянзації” рішенням політбюро ЦК КП(б)У від 10 січня 1923 р. було створено громадсько-політичний журнал “Червоний шлях”. Робота журналу в першій половині 20-х рр. була відмічена публікацією творів багатьох талановитих письменників і поетів. На його сторінках піднімалися гострі проблеми суспільного життя. Цьому сприяло зняття Центральним управлінням друку у листопаді 1924 р. попередньої цензури з “Червоного шляху” [14, с. 176–177].

Важливу роль в ідейному “перевихованні” літераторів та митців республіки відігравали Будинки працівників освіти та мистецтв, які розпочали свою діяльність з 1922 р. після відповідної постанови РНК УСРР

від 13 березня того ж року [11, с. 216–217]. В них митців залучали до участі в гуртках політосвіти, до організації тематичних вечорів, присвячених важливим (з точки зору більшовицького керівництва) ювілейним датам [15, с. 14].

З ініціативи ЦК КП(б)У, при підтримці Наркомосу УСРР та профспілок було проведено кампанію по політичній та професійній перепідготовці, яка охопила спочатку тільки освітян, а з 1923 р. – всі загони інтелігенції. Серед заходів цієї кампанії – залучення інтелігенції до участі в курсах та гуртках політосвіти, численних всесоюзних та республіканських товариствах та кампаніях (“Доброхім”, допомога в боротьбі з туберкульозом, допомога жертвам інтервенції, безробітним майстрам літератури та мистецтва тощо), праця в комісіях по лікнепу, підготовка та прийом до художніх навчальних закладів і т. ін. [15, с. 16–17].

Так, вміло поєднуючи в політиці примус і терор з матеріальною та моральною підтримкою, ілюзією творення для народу, партійно-радянське керівництво республіки добилося того, що літературно-мистецька інтелігенція України поступово починала співпрацювати з радянською владою на різних ділянках духовного життя республіки, що знайшло відбиток у декларації української інтелігенції про визнання радянської влади, з якою на VIII Всеукраїнській партконференції виступила ініціативна група з 66 діячів науки, культури та освіти [16, с. 189–192].

Щоб убезпечити суспільство від поширення “дрібнобуржуазної ідеології” на тлі пожвавлення діяльності літераторів та митців старої школи, політбюро ЦК КП(б)У 28 жовтня 1922 р. утворило спеціальну комісію, яка очолила одну з найважливіших галузей політико-ідеологічного контролю – цензурний апарат. Останній включав в себе також Головополітосвіту, до функцій якої входила цензура друку [17], Головне управління в справах друку (згодом назване Головліт), створене всередині 1922 р., цензуру видовищ, запроваджену в травні того ж року. Ці органи тісно співпрацювали з ДПУ, в якому теж діяли цензурний відділ та відділ військово-політичної цензури.

Жорстко регламентувалися книгопродаж та книгорозподіл. Право займатися книжковою торгівлею надавалося лише особам з довідкою про несудимість за політичними мотивами. До цього додавалося періодичне вилучення антирадянської та релігійної літератури з книжкових складів, магазинів, бібліотек тощо. ЦК КП(б)У вживалися заходи щодо перекривання такого каналу постачання “ворожої літератури”, як імпорт друкованих видань. На всіх митницях запроваджувалися спеціальні контрольні пункти ЦУД (Центральне управління в справах друку), котрі за складеними списками вилучали всю заборонену літературу [18].

Особливому ідеологічному контролю підлягали приватні видавництва, яких у 1923 р. в Україні залишилося лише 5 [19, с. 32]. На противагу їм для розповсюдження радянської літератури було вирішено організувати акціонерне товариство з радянських та кооперативних видавництв. Одним із кооперативних видавництв стало видавництво “Гарт”, засноване 1923 р., початковою базою видавничої діяльності якого стала літературна праця членів спілки пролетарських письменників “Гарт”.

Проте методи ідейно-політичного тиску та адміністрування в першій половині 20-х рр. в основному спрямовувалися проти інтелігенції, яка зайняла непримиренну позицію щодо нової влади. Що ж до митців, які зайняли нейтральну позицію, то в роботі з ними акцент переміщувався здебільшого на “виховні” методи.

Партійно-радянське керівництво УСРР дотримувалося загально-партійних настанов щодо розвитку літератури та мистецтва. Вони знайшли відображення в матеріалах XIII з'їзду РКП(б) (травень 1924 р.) та в резолюції ЦК РКП(б) від 18 червня 1925 р. “Про політику партії в галузі художньої літератури”. Звертаючи увагу партії на необхідність допомоги пролетарським та селянським письменникам, в цих документах, в той же час, підкреслювалася необхідність продовжувати підтримку найбільш обдарованих із так званих попутників. Партійна критика мала допомогти таким письменникам у “подоланні буржуазних забобонів” [20, с. 294].

В першій половині 20-х рр. українські радянські письменники ще мали змогу друкуватися в закордонних журналах (наприклад, на сторінках журналу “Нова Україна”, що виходив у Празі (1922–1928)), з'являлися твори В. Підмогильного, Г. Косинки, Т. Осьмачки та ін., а в УСРР друкувалися твори українських письменників-емігрантів. Офіційна критика їх позицій відбувалася на ідеологічному рівні. Так було, наприклад, з романом В. Винниченка “Сонячна машина”, який автор писав протягом 1921–1924 рр.

Таким чином, розглядаючи взаємовідносини літературно-мистецької інтелігенції і партійно-радянського керівництва в першій половині 20-х рр., слід відмітити значні втрати серед митців старої школи внаслідок еміграції, терору та репресій, що негативно вплинуло на загальний стан культури. Влада, не маючи ще достатньої опори у сфері духовної культури у вигляді власних кадрів, мусила залучати до співробітництва ту частину “старої” інтелігенції, що залишилася, вдаючись до заходів по встановленню жорсткого політико-ідеологічного контролю за її діяльністю. Проте робилось це з обережністю та розрахованою поступовістю, завдяки чому протягом перших років після встановлення радянської влади на Україні в літературно-художній творчості зберігався певний простір, якщо не для вільної думки, то принаймні для енергійних формальних пошуків і стильового самовизначення. З'являлися публікації літераторів, котрі не підтримували радянську владу, друкувалися мемуари, статті та художні твори діячів української еміграції.

Але все це не заважало наполегливому проведенню генеральної лінії більшовицького керівництва щодо українських митців – зробити їх слухняним знаряддям у справах розбудови “соціалістичної” культури, жорстко централізованої та регламентованої.

Література

1. Шевчук Г.М. Культурне будівництво на Україні у 1921–1925 рр. – К., 1963; Гутянський С.К. В.І. Ленін і культурне будівництво на Україні. – К., 1965; Даниленко В.М., Касьянов Г.В., Кульчицький С.В. Сталінізм на Україні: 20–30-ті роки. – К., 1991; Касьянов Г.В. Українська інтелігенція 1920-х–30-х років: соціальний портрет та історична доля. – К., 1992; Касьянов Г.В., Даниленко В.М. Сталінізм і українська

інтелігенція (20–30-ті роки). – К., 1991; Нариси історії української інтелігенції: Перша половина ХХ ст.: У 3 кн. – К., 1994; Шаповал Ю.І. Людина і система. Штрихи до портрету тоталітарної доби в Україні. – К., 1994 та ін.

2. Збірник узаконень та розпоряджень Робітничо-селянського уряду України (далі – ЗУ УСРР). – 1919.

3. Листування В.Г. Короленка з Х.Г. Раковським та О.Г. Раковською // Березіль. – 1991. – № 1. – С. 160.

4. Гаско М. Честь їхній пам'яті. Спогади про Миколу Хвильового та про деякі харківські події 20-х рр. // Літ. Україна. – 1994. – 7 липня.

5. Сверстюк Є. Розіп'ятий праворуч // Літ. Україна. – 1994. – 8 вересня.

6. УАН в обороні діячів культури (1919–1920) // Слово і час. – 1990. – № 12. – С. 76.

7. Жулинський М. “Щоб повстали в безсмертній миті ...” // Репресоване відродження / Упоряд. О.І. Сидоренко, Д.В. Табачник. – К.: Україна, 1993. – 399 с.

8. Ковалів Ю. Важке прозріння над прірвою одного з “ізмів” // Березіль. – 1991. – № 1. – С. 173.

9. ЦДАГО України, ф. 1, оп. 1, спр. 56, арк. 2. Выписка из протокола заседания пленума ЦК КПУ от 23.11.1920 г.

10. ЦДАГО України, ф. 1, оп. 6, спр. 34, арк. 34–35. Протокол № 36 заседания Политбюро ЦК КП(б)У от 10 апреля 1922 г. Проект постановления ВУЦИК об амнистии эмигрантам.

11. Культурне будівництво в Українській РСР, 1917–1927: Зб. документів і матеріалів / Упоряд.: В.М. Волковинський, П.С. Гончарук, А.Д. Гришин та ін.; Редкол.: Ю.Ю. Кондуфор (відп. ред.) та ін. – К.: Наукова думка, 1979. – 666 с.

12. Ткачова Л.І. Інтелігенція Радянської України в період побудови основ соціалізму. – К.: Наукова думка, 1985. – 191 с.

13. Постанова РНК УСРР “Про вшанування сорокарічної сценічної діяльності М.К. Заньковецької” // Вісті ВУЦВК. – 1923. – 7 лютого.

14. Масненко В.В. Суспільно-політичні позиції інтелігенції України в 1921–1928 рр.: Дис... канд. іст. наук: 07.00.01. – К., 1993. – 239 с.

15. Шейко В.Н., Литвинова В.П. Из истории культурно-просветительной деятельности художественной интеллигенции УССР (1921–1925) // Вестн. Харьк. ун-та. – 1984. – № 266.

16. Бюллетень VIII Всеукраинской конференции КП(б)У 12–16 мая 1924 г. Стенограмма. – Х.: тип. КП(б)У “Коммунист”, 1924. – 231 с.

17. ЦДАГО України, ф. 1, оп. 6, спр. 7, арк. Протокол № 8 заседания Политбюро ЦК КП(б)У от 13 декабря 1920 г. “О Главполитпросвете Украины”.

18. ЦДАГО України, ф. 1, оп. 20, спр. 1771. Отчет Агитпропа ЦК КП(б)У за декабрь–январь (1922–1923 гг.).

19. Кручек О.А. Становлення державної політики УСРР в галузі національної культури (1920–1923 рр.) / Серія “Історичні зошити”. – К.: Ін-т історії України, 1996. – 49 с.

20. Культурне будівництво в Українській РСР: Важливіші рішення Комуністичної партії і Радянського уряду. 1917–1959 рр.: Зб. документів: У 2 т. – К.: Держполітвидав УРСР, 1959. – Т.1: 1917–червень 1941 рр. – 883 с.

Філософія театру Леся Курбаса в контексті історичних процесів України 20-х років ХХ століття

Історична епоха творить особистість, проте є особистості, що стають епохою. Театральна історія України 1920-х рр. – це епоха Курбаса. Його театральний хист, наполеглива діяльність сформували систему Курбаса, а постійні пошуки митця зумовлювали її розвиток.

На межі ХІХ–ХХ століть європейська мистецька інтелігенція була незадоволена становищем у мистецтві та літературі, можливості яких обмежувались академізмом, класичністю. Прагнення творити нове, поза канонами і нормами, породило модернізм, під гаслом якого розвивалося мистецтво ХХ століття. Злам століть сформував нові риси світобачення і світосприйняття, нові філософські засади, історіографічні концепції, які свідчили, що ХХ століття – не просто нове століття, а нова доба в історії людства.

Теоретичні засади формування нового світогляду, інтуїтивні здогади їх творців підтвердилися ходом історії: початок ХХ століття ознаменувався кризами, революціями, війнами. Історичні процеси стали ґрунтом для засад і форм мистецтва, що органічно вбирає в себе дух епохи та разом з тим є її відображенням, реакцією, формувачем оціночних суджень, естетичних та етичних ідеалів.

На хвилі історичних, соціально-політичних і психологічних змін, на базі видатних досягнень митців “Молодої України” та художніх шукань “молодомузівців” і “хатян” в Україні після 1917 року з’явилася велика кількість різних літературних та мистецьких шкіл, угруповань, напрямків, що скеровували життя і творчість у нове русло [1, с. 18]. Певною мірою таке розмаїття мистецького життя було пов’язане з проблемою “вростання” інтелігенції в нові історичні умови. Поряд із письменниками і художниками старшого покоління, які продовжували творити переважно у реалістичній манері, виступають митці, які бачать своє завдання не у відтворенні, а у творенні нової реальності.

Українська національна революція не змогла захистити свої здобутки: під натиском більшовицьких сил зазнала поразки. Звичайно, для митців, які не емігрували після розгрому Центральної Ради й Української держави, не лишалося вибору щодо оцінки жовтневих подій і проголошеної радянської влади в Україні. Нова влада виявилась одразу неприхильною до плюралізму у ставленні до нових цінностей. Однак перше десятиліття післяреволюційної доби відкривало шлях новаціям суто мистецького призначення. І вони не примусили на себе очікувати [2, с. 5].

Напевне, найсуперечливішим стало питання про ставлення до класичної спадщини. Це було цілком у руслі європейського авангарду, який, принципово заперечуючи наслідувальність у художній творчості, відстоював безупинне оновлювання художніх принципів та засобів.

Серед культурно-мистецьких видів двадцятих років значні досягнення мають театр і кіно. В Україні твориться і “новий” театр. Лесь Курбас був най-

більш значною і разом з тим найтрагічнішою постаттю в історії українського театру цього періоду. Він увійшов в історію української радянської культури не тільки як видатний театральний діяч, хоча в цій галузі був дійсно універсальним талантом: режисером і організатором театру, актором, театральним педагогом, теоретиком сцени і навіть драматургом, – а й загалом як яскрава мистецька особистість, потужний генератор ідей, ініціатор новаторських мистецьких починань, каталізатор культурних процесів [3, с. 18]. Реформатор театру розірвав рамки певного провінціалізму, що був властивий українській сцені початку ХХ століття, бо цензура не дозволяла ні постановок світової класики, ні нової драми, і вивів українське театральне мистецтво на широку світову арену. У 1906–1908 рр. знайомиться із засадами німецького експресіонізму [4, с. 31]. Ще працюючи у студії при театрі М. Садовського, Курбас спрямував свої зусилля у бік “естетичного театру” – від шаблонів акторського виконання до гри “нутром”. Із цієї студії швидко утворився і розвинувся “Молодий театр” (1916), який проголосив у своєму “маніфесті” про “поворот Європи”, характерний на той час для всієї української духовної орієнтації, про розрив із традицією побутового театру, з пануючим у театрі етнографічним реалізмом, який паралізує творчість і насаджує шаблон; новий актор не буде імітатором, у ньому інтелект сполучатиметься з високою акторською технікою й досконалим фізичним тренажем [5, с. 43]. Новий театр мав відповідати стилеві часу, який слід шукати у символізмі й класицизмі, а також у філософському інтуїтивізмі [6, с. 79]. Курбасівці прагнули утворити “рефлексологічний театр” – театр негайного впливу [7, с. 110].

Новаторська діяльність і теоретичні пошуки Леся Курбаса живилися надзвичайно широким колом джерел. Серед них можна визначити практично всі помітні явища не лише театального, а й загалом культурного життя початку століття. У бесідах з акторами він розповідає про творчість митців, які стали для нього взірцями, – акторів Й. Кайнца, С. Моїссі, Л. Сольського, М. Чехова, режисерів М. Рейнгардта, Т. Павліковського, О. Брама, Ж. Копо, дещо пізніше – К. Станіславського, В. Немировича-Данченка, В. Мейєрхольда, Є. Вахтангова, С. Ейзенштейна, О. Таїрова, К. Марджанішвілі, С. Ахметелі [8, 127].

Леся Курбас усвідомлює необхідність відірватися від стереотипів і будувати нові механізми театального мистецтва, тому за основу він обрав авангардизм.

Під впливом відомого реформатора західноєвропейського театру Макса Рейнгардта формується театральна стилістика Курбаса. Він розумів, що театр має не відтворювати, а формувати життя; слово, рух, жест, світло й декоративне мистецтво мають органічно зливатися в одну театральну мову, забезпечуючи внутрішню єдність театального дійства, задаючи йому одного ритму [9, с. 215].

Курбасове “перетворення” певною мірою перегукується з пізніше розробленим Б. Брехтом принципом “відчуження”, особливо в початковий період існування теорії, коли Леся Курбас шукав “ірреальних перетворень”. У подальшому режисер відкидає цю ірреальність, черпає форми

перетворень із реальності, добивається їх відповідності правді життя [10, с. 13].

Його “перетворення” має й інший, глибший зміст, який впливає з фундаментального суспільного призначення мистецтва: не лише пояснювати, а й перероблювати світ. Містить воно в собі ще одну важливу грань, яка й досі не дістала ґрунтовної розробки в естетичній науці, – положення про активність структури: за Курбасом, мистецтво театру має відображувати життя образними засобами, притаманними лише мистецтву сцени, художньою мовою театральності, мобілізуючи до того ж духовні ресурси глядача на співтворчість із театром, на активну працю розуму і душі у процесі сприймання мистецтва [11, с. 213]. І в цьому аспекті саме “перетворення” є вищим щаблем театральності, заснованим на асоціативних здатностях людської уяви, на широкому застосуванні засобів мистецької умовності, усього арсеналу художніх тропів, скорельованих із законами театру, з органічною природою акторської творчості [12, с. 333]. Вироблені теоритичні засади митця реалізовувалися в театрі.

Першою програмною режисерською роботою Л. Курбаса стала вистава “Цар Едіп”. Вона була не лише театральньо-революційною, а й полемічною. Головним на сцені було відчуття хаосу та темряви, що насуваються, і тема пошуку сил у собі, щоб їм протистояти. Іншою експериментальною виставою 1918 р. був “Вертеп” – абсолютно самобутня з національного боку вистава. Спектакль тримався того варіанту вертепу XVIII ст., де лялька Запорожця переважала всіх своїм розміром і була найактивнішою (це був свого роду протест проти остаточного розгрому Запорізької Січі Катериною II). Оскільки тепер вистава припала на час існування українського уряду, то сприймалася як відгук на сучасність [13, с. 245]. Але ця “сучасність” змінювалася.

У 1919–1920 рр. боротьбу за утвердження власних позицій в Україні веде більшовицька влада, що й відбулося в кінці 1920 року. Які ж можливості існували для розвитку творчого потенціалу Леся Курбаса в нових радянських умовах? Основними принципами культурної політики більшовиків були: проведення культурної революції, створення культури пролетарської (соціалістичної), проголошення марксизму ідеологічною основою нової культури. Держава сприяла створенню нових театральних колективів, тому чисельність театрів значно зросла. Український театр мав стати радянським за змістом. У його репертуарі переважали твори класичної драматургії, історична та побутова драма. З проголошенням політики коренізації (1923 р.) склалися сприятливі умови для розвитку українського театру. Разом з тим політика українізації (структурна частина коренізації) розумілась як тимчасовий захід для встановлення тісного контакту з українськими масами [14, с. 30]. Проте зусиллями української інтелігенції “українізація” почала виходити за межі, визначені більшовицьким керівництвом, яке у зв'язку з цим почало її згортати.

Курбас експериментує з театром. Серед експериментальних вистав цікавою є постановка “Гайдамаків” за Т. Шевченком, вперше показана на сцені Київського оперного театру. Вистава мала нечуваний успіх. Вона важлива тим, що в ній Курбас закріпив ряд нових режисерських положень [15, с. 95].

Геніальний український реформатор театру мріяв про організацію єдиної всеукраїнської театральної академії. Передбачав відкриття різних студій у ній: танцю, пантоміми, фізичної культури, декламації; музеїв – театральних, музичних інструментів, давньої української книги, живопису, різьбярства; школи нових драматургів; інституту української режисури, бібліотеки світової драматургії. Йому належить ідея створення театру, оновленого революцією через студійність. Частково Курбас почав її здійснювати як керівник драматичного факультету Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка. З ідеї академії сформувався мистецьке об'єднання “Березіль”, основне завдання якого Курбас формулює так: “Театр стає дуже важливим чинником загального фонду, тому що театр завжди був і є більше чи менше рупором і більше чи менше трибуною, а крім цього, театр організатор емоцій, театр настройщик глядача” [16, с. 2]. Перед митцем постала дилема: робота на масового глядача чи на високий рівень театру.

Кампанія популяризації “Березоля” призвела до того, що масовий глядач на середину 1920-х років складав половину загального числа відвідувачів театру. Нетрадиційна умовно-метафорична театральна система Курбаса була складною для сприйняття широкою аудиторією. Але Курбас прагнув вивести театр на новий естетичний рівень, що означало і відповідну підготовку глядача. Певною мірою такий глядач був сформований у Києві, а переїзд до Харкова поставив перед “Березолем” завдання знову готувати аудиторію.

Леся Курбас починає будувати свій філософський театр, який зараз вважається одним із найвизначніших досягнень українського театру ХХ століття. Проте чи могла тогочасна влада та маси зрозуміти й сприйняти модернізм Курбаса? На кінець 20-х років театри розглядалися вже як такі, що протистоять офіційному погляду на мистецтво. На театральному диспуті 1929 року Леся Курбаса звинуватили у небажанні працювати з натовпом, адже мистецьке новаторство може існувати тільки тоді, коли театр зрозумілий пануючому класу – пролетаріату. На рубежі 20–30-х років основним принципом функціонування театру стає реалізація агітаційно-просвітніх завдань, сам він починає вважатись ідеологічним інститутом. Тоталітарна система засобами політичного тиску підкорює театр і відкидає головне – його власне естетичне призначення [17, с. 3]. Режисер продовжує пошуки асоціативності сценічних дій (як у виставі “Газ”, де вибух газу передано миттєвою композицією з людських тіл, що нагадувала піраміду, поруч з якою розкидані окремі людські фігури), опрацьовує ритмопластичні рухи, алегорії [18, с. 137]. На сцені “Березоля” – модерністські постановки п'єс М. Куліша, І. Микитенка. Творчі пошуки режисера не відповідали вимогам тоталітарної влади. Почалися атаки на “Березіль”, які завершилися вимогами від Курбаса зректися його колишніх “помилко”, переглянути своє минуле, засудити діяльність ВАПЛІТЕ, М. Хвильового та М. Скрипника.

Проти Леся Курбаса були висунуті звинувачення в “похмурості”, “викривленні оптимістичної радянської дійсності”; висловлені підозри в намірах “протягти” ту саму буржуазну ідеологію.

Незважаючи на несприятливу для творчості атмосферу нерозуміння і недоброзичливості, а то й цькування, Лесь Курбас не занепадав духом. Курбас змушений був відстоювати саме право на творчість, боронити навіть очевидні здобутки “Березоля” від облудних нападок [20, с. 351] .

У 1933 році Лесь Курбас був відлучений від театру “Березіль”, а в 1934 – заарештований. М.А. Сахаров (головний бухгалтер театру, що працював на цій посаді з дня його заснування) зберіг документи, пов’язані із життям Курбаса, а перед своєю смертю передав їх своєму другові, актору А.Г. Макаренку, а той – у новостворений музей “Березоля”. У такий спосіб до наших часів дійшла пояснювальна записка діяльності Курбаса. Людина, вимучена різного роду тортурами, “визнала” в кількох коротких фразах, що була членом контрреволюційної організації, діяльність якої була направлена на підриг соціалістичної побудови. Під “визнанням” Курбаса – сором’язливий підпис і дата: 10 березня 1934 рік [21, с. 6].

Зі створенням власної теорії “перетворення” Лесь Курбас хотів реорганізувати театр український з європейськими елементами. Малося на увазі суб’єктивна позиція митця, його розуміння і бачення світу, тобто та складова мистецтва, без якої воно справді зводиться до пасивної фотографії життя.

Звинувачували і засуджували працю Леся Курбаса, не сприйняли його теорію “перетворення”. Радянська влада та діюча система вважали його далеким і бездарним, таким, що заважав розвитку радянського театру, а плідні праці – відхилом від поставлених керівництвом завдань. Закінчив своє життя геніальний режисер у таборі на Соловках.

Література і театр 1910–1920-х років прагнули бути духовною трибуною народу, увібрати складні перипетії українського життя, допомогти їх осмисленню, освоюючи і творячи нові засоби художнього впливу, нову мистецьку техніку.

Лесь Курбас – поєднання кількох театральних епох і культур, творець нової театральної традиції – синтезу модерної і суто української.

В одній із лекцій 1925 року Лесь Курбас сформулював своє бачення ролі театру: “ ...одне – бути будинком, де грають художні постановки, і де що інше – бути театром... Ми ще не театр і так само не театр багато тих театрів, які ми бачимо... Це будинок, де грають більш чи менш художні або халтурні твори. Театр піднімає культурність країни..., театр до певної міри зразок для будь-якої чесної людини. Нам треба зробити так, щоб через деякий час у глядача виробився певний не смак, а звичка бачити тільки висококультурний спектакль” [22, с. 4].

Література

1. Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру / Редакційна колегія: Йосипенко М.К. та інші. – К., 1986. – 413 с.
2. Станішевський Ю.О. Театр Радянської України. – К., 1970. – 375 с.
3. Піскун І. Український радянський театр: Нарис. – К., 1957. – 465 с.
4. Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру / Редакційна колегія: Йосипенко М.К. та інші. – К., 1986. – 413 с.
5. Кушик О.О. Російський радянський театр на українській сцені. – К., 1982. – 312 с.

6. Курбас Лесь. Березіль: із творчої спадщини. – К., 1988. – 137 с.
7. Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру / Редакційна колегія: Йосипенко М.К. та інші. – К., 1986. – 413 с.
8. Курбас Лесь у театральній діяльності, в оцінках сучасників / Під ред. Ревиненкова М., Занкевич О. та ін. – Бантимор–Торонто, 1989. – 413 с.
9. Курбас Лесь: спогади сучасників. – К., 1969. – 376 с.
10. Камарська Г. Дорога до себе // Український театр. – 1996. – № 6.
11. Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру / Редакційна колегія: Йосипенко М.К. та інші. – К., 1986. – 413 с.
12. Там само.
13. Піскун І. Український радянський театр: Нарис. – К., 1957. – 465 с.
14. Дудчак Г. Ідеологічна політика радянської влади 1920-х років // Український театр. – 2002. – № 4–5.
15. Станішевський Ю.О. Театр Радянської України. – К., 1970. – 375 с.
16. Лягущенко А. Лесь Курбас: мистецтво художника у дзеркалі двох епох // Український театр. – 1996. – № 2.
17. Там само.
18. Станішевський Ю.О. Театр Радянської України. – К., 1970. – 375 с.
19. Черкашин Р.А. Лесь Курбас: “Я принял это молча” // Український радянський театр. – 1986. – № 4.
20. Дудчак Г. Лесь Курбас працював над тим, щоб збивати театр на позицію українського націоналізму // Український театр. – 2002. – № 6.
21. Черкашин Р.А. Лесь Курбас: “Я принял это молча” // Український радянський театр. – 1986. – № 4.
22. Кісін В. Кілька необов’язкових штрихів до портретів Леся Курбаса та його учня Михайла Верхацького // Український театр. – 1997. – № 1.

Г.В. Самойленко

Засновник Ніжинського драматичного театру, актор і режисер Борис Лучицький

Ніжин як місто великих театральних традицій, пов’язаних зі сценічною творчістю М.К. Заньковецької та засновників українського театру, потребував свого професійного колективу. Багато сил витратила М.К. Заньковецька, щоб добитись здійснення своєї мрії: відкрити в Ніжині професійний театр. Цього хотіли і всі актори – виходці з міста на Острі. Їх було так багато і творчий доробок їх був таким значним, що не рахуватись із цим було уже важко.

Проте не це зіграло визначальну роль у відкритті професійного театру в Ніжині. У 1923–24 роках на Україні виникають професійні пересувні театри, а також розширюється мережа самодіяльних колективів. У кінці 20-х років у містечку Бурині Чернігівської (нині Сумської) області у клубі цукрового заводу був заснований театр. Цим колективом керував відомий у нашій країні актор і режисер Болеслав Людвигович **Лучицький** (по сцені Б.Л. Оршанов), який до цього працював у різних російсько-українських театрах. На Україні він грав разом із М. Заньковецькою, М. Садовським, був

знайомий із М. Горьким, Скитальцем, С. Єсеніним, багатьма іншими письменниками та діячами мистецтва. Це був митець високої професійної культури.

Б.Л. Лучицький багато зробив для популяризації театрального мистецтва в Україні. Він керував драматичною студією в Ічні у 1923–24 роках [1], відкрив театр у Тростянці, де працював з 1927 до 1930 р., побудував приміщення літнього театру, в якому задня стіна відкривалася. Коли ставили “Сорочинський ярмарок”, то на задньому плані були вози, воли, коні – все те, що буває на справжньому ярмарку. Все це зливалося з будівлями, деревами, кущами і створювало відповідний ефект. Глядач був у захопленні.

Родина акторів Лучицьких добре відома в Україні і за її межами. На сцені грав дід, батько Людвиг Тимофійович Лучицький, мати Зінаїда Василівна, сцені віддали свої кращі роки життя і брати Болеслава Людвіговича: заслужений артист УРСР Володимир Лучицький-Данченко та Олександр Лучицький-Палієнко, сестри Катерина Лучицька та Деоніза Янковська. Володимир, Олександр та Деоніза грали в різні роки в театрі, який створив Борис Людвігович. Він підібрав собі хороший колектив, який підготував декілька цікавих спектаклів, що йшли в приміщенні буринського театру.

Після смерті режисера у 1932 році трупу очолила його дочка, на той час уже професійна актриса Анжеліна Болеславівна Лучицька. З Конотопа приїхав її брат Борис Болеславович Лучицький (1906–1966), де він керував театральним гуртком на паровозоремонтному заводі, і став головним режисером театру в Бурині.

В жовтні 1933 року Чернігівський обласний відділ народної освіти видав постанову про організацію Першого Робітничо-колгоспного театру Чернігівської області. В країні йшов процес поширення культури серед широких верств населення, в тому числі і театрального мистецтва. Самодіяльні колективи уже не могли забезпечити професійний рівень, якого потребували глядачі. Основою нового театру і став буринський колектив, який 7 грудня 1933 р. очолив Б.Б. Лучицький. Перед цим він пройшов перепідготовку в Харківському інституті культури.

Як свідчать архівні матеріали, Б.Б. Лучицький одержав для театру відповідні документи, гроші на костюми тощо. Розпочалася робота по підбору кадрів. Були запрошені деякі артисти з інших театрів, але основу нового колективу склали актори-буринці. В грудні 1933 р. розпочалися репетиції.

В колективі театру працювали А.Б. Лучицька, Б.Б. Лучицький, В.Л. Данченко, В.Ф. Тось, Ю.В. Назаров, К.В. Жуков, В.І. Кречет, Н.М. Пушкарєнко, В.О. Білоусова, М.В. Асламова, Н.Ф. Спиряєва, В.Я. Борецький, П.Д. Левкович, І.В. Скоробагатський, А.А. Іваненко, М.М. Миргородська, художник Є.Г. Шапошников, зав. муз. частиною В.М. Панарін.

Для прем'єри обрали п'єсу І. Франка “Украдене щастя”. А потім були “Наталка Полтавка”, “Платон Кречет”.

Репертуар театру в цей час поповнився п'єсами “Любов Ярова” К. Треньова (1937), “Розлом” Б. Лавреньова (1938), “Його власність”, “На

камені горить” Я. Мамонтова, “Щорс” Ю. Дольд-Михайлика, а також класичними творами “Наймичка”, “Безталанна” І. Карпенка-Карого, “Не судилось”, “Глитай, або ж Павук” М. Кропивницького, “Гроза” О. Островського, “Борис Годунов” О. Пушкіна, “Жорж Данден” Ж. Мольєра. З успіхом продовжували йти “Наталка Полтавка”, “За двома зайцями” та інші.

Перемога на першій республіканській олімпіаді пересувних театрів, де Першому Чернігівському робітничо-колгоспному театру вручили перехідний Червоний прапор Республіканського комітету у справах мистецтва, сприяла утвердженню молодого творчого колективу.

Завдяки головному режисеру Б. Лучицькому та директору театру Ю. Назарову в 1937–1938 роках вдалося завершити організацію колективу, який уже міг справлятися зі складним репертуаром, хоч підготовка нових спектаклів проходила в важких гастрольних умовах. Театр у цей час побував у багатьох районах Чернігівської, Сумської та Полтавської областей.

У кінці лютого 1938 року театр переїхав з Бурині в Ніжин, де одержав приміщення і постійну базу. З цього часу він почав іменуватися Ніжинським пересувним українським драматичним театром імені М.М. Коцюбинського. Очолювали колектив, як і раніше, Б.Б. Лучицький (головний режисер), Ю.В. Назаров (директор театру), В.М. Панарін (зав. музичною частиною). У ніжинців з’явився свій професійний театр, про відкриття якого так мріяла М.К. Заньковецька. Значні театральні традиції Ніжина, започатковані корифеями українського театру, накладали на колектив особливу відповідальність і надавали стимулу в роботі. Слава М. Заньковецької, М. Садовського, їх творчий почин у створенні самобутнього аматорського колективу з ніжинців, що потім ставав професійним, а імена його учасників відомими далеко за межами України, підказали Б. Лучицькому та його товаришам по сцені ходи по закріпленню цих традицій. Для участі в спектаклі “Платон Кречет” запросили відомих українських акторів із Київського театру ім. І. Франка **Амвросія Максиміліановича Бучму** та **Наталію Михайлівну Ужвій**. Це були відомі актори, з багатою творчою біографією. Слава про них ширилася далеко за межі України.

А. Бучма і Н. Ужвій погодились підтримати молодий колектив ніжинців. А. Лучицька згадувала: “Бучма грав роль Платона, Ужвій – Ліди. Із наших артистів Ю. Назаров виконував роль Аркадія, В. Данченко – Береста, Н. Спиряєва – Марію Тарасівну, В. Тось – роль Бублика. Амвросій Максиміліанович приїжджав до Ніжина завжди на 2–3 дні раніше до запланованої вистави. Репетиції починав рівно о 10 годині ранку і працював до 4–5 годин дня. У своїй роботі він завжди був цікавим режисером. Уже на репетиції він досягав досконалості творчого перевтілення і цього ж домагався від учасників спектаклю. Здавалося, що це не чорнова робота, а справжній спектакль. Працював без надмірної нервозності. До своїх партнерів-ніжинців ставився надзвичайно коректно, незважаючи на те, були то актори чи обслуговуючий персонал.

На все життя він запам’ятався як артист, який намагався виявити функціональну, естетичну роль образу, спектаклю, театру. Сцена, коли Платон виходить із операційної і непритомніє, викликала незабутнє

враження. Платон (Бучма) падає – спускається завіса. Це падіння було зроблене настільки правдиво і майстерно, що (про глядачів і мова не йде) нас, артистів, кидало в страх: “Розбився, щось на сцені, мабуть, погано було пристроєно”. Чекали зависи, кидались до Амвросія Максиміліановича, а він лежить і... посміхається.

Про знамениті паузи артиста писалося і буде ще багато написано, але в ті роки ми подібного не бачили. Це був справжній велетень сцени. Паузи довгі, але настільки осмислені, що текст був не потрібний, розповідали обличчя артиста, його фігура, руки, була видна гама переживань, почуттів.

Якось переглянув А. Бучма наш спектакль “Тайна” Б. Гончарова і зробив відкриту рецензію, допоміг нам своїми режисерськими та акторськими тлумаченнями” [2].

Надовго запам’ятався ніжинцям і приїзд у 1938 році в театр прославлених майстрів сцени народних артистів України **Оксани Петрусенко** та **Михайла Донця**, які брали безпосередню участь у виставі “Наталка Полтавка”. О. Петрусенко покорила глядачів не тільки прекрасним співом, а й артистизмом. “Коли вона, висока, струнка, як тополя, виходила на сцену, де зображені були убогі селянські хати серед зелені садків, і починала співати “Віють вітри, віють буйні...”, все немовби завмирало. Її спів захоплював простотою і сердечністю, сріблястий, красивий голос великого діапазону і приємного тембру дзвенів, заставляв глядачів глибоко переживати і хвилюватися разом з героїнею. На очах у всіх смирна, покірлива матері дочка в сценах з Возним перероджувалась в стійку, рішучу, дійсно “бойову” Наталку” [3].

Рецензент місцевої газети “Більшовик Ніжинщини” писав, що ніжинці нагородили своїх улюблених акторів аплодисментами, які переходили в справжню овацію.

Але головне не тільки це. Поряд з О. Петрусенко (Наталка) та М. Донцем (Виборний) [4] грали й актори ніжинського театру. І треба було володіти такою майстерністю, щоб не залишитися непоміченими, а грати на рівні з акторами високого професіоналізму. Достойними партнерами київських акторів були П. Левкович (Возний), який уже декілька років грав цю роль, та молоді актори І. Долинський (Петро) і М. Сахно (Микола).

Подібним був і приїзд у Ніжин у 1939 році улюблених народом артистів **Марії Литвиненко-Вольгемут** та **Івана Паторжинського**, які спектакль “Запорожець за Дунаєм” зробили справжнім святом, високим за майстерністю та привабливим за простотою і правдою.

Спілкування з визначними українськими митцями стало для ніжинських акторів своєрідною школою майстерності.

Ніжинський пересувний драматичний театр ім. М. Коцюбинського набирав сил і творчого росту. До репертуару були включені складні п’єси: “Лимерівна” Панаса Мирного та “Великий день” В. Киршона. Помітний був і ріст майстерності у акторів А. Лучицької, В. Білоусової, А. Іваненко, П. Левковича, К. Жукова та інших.

Ріст майстерності акторів сприяв тому, що 11 лютого 1939 р. за рішенням Комісаріату Освіти УРСР та Чернігівського обласного відділу народної освіти Ніжинський музично-драматичний театр імені М.М. Коцю-

бинського направлявся гастролювати на Далекий Схід. Колектив сприйняв цю поїздку як честь представляти українське мистецтво жителям цього краю та воїнам Червоної Армії.

У 30-х роках будівництво міста Комсомольськ-на-Амурі, бойова слава Особливої Червонопрапорної Далекосхідної армії, корінні зміни в житті народів краю робили його особливо привабливим. Туди поїхали письменники О. Фадєєв, П. Павленко, режисери О. Довженко, С. Герасимов, які написали про це цікаві романи та зняли художні фільми.

На Далекому Сході проживало багато наших земляків-переселенців, складаючи цілі регіони, в яких були українські села. Тому театрові не треба було докорінно змінювати репертуар. Так, наприклад, з української класики вибрали твори: "Лимерівна" Панаса Мирного, "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемівського, "Шельменко-денщик" Г. Квітки-Основ'яненка, "Украдене щастя" І. Франка, "Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці", "Маруся Богуславка" М. Старицького, "Дай серцеві волю, заведе в неволю", "Глитай, або ж Павук" М. Кропивницького, "Сорочинський ярмарок" В. Суходольського (за Гоголем), "Майська ніч" М. Старицького (за Гоголем).

Значне місце в репертуарі зайняли п'єси на революційну та сучасну тематику: "Любов Ярова" К. Треньова, "Розлом" Б. Лавреньова, "Далеке" О. Афіногенова, "Платон Кречет" О. Корнійчука, "Щорс" Ю. Дольд-Михайлика, "Чужа дитина" В. Шкваркіна, "Біля порогу", "Тайна" Б. Гончарова.

Артистів тепло зустрічали воїни, прикордонники, жителі Біробіджану, Хабаровська, Благовіщенська, Комсомольська-на-Амурі, Миколаївська-на-Амурі та інших міст. На спектаклях ніжинців бував маршал І. Конєв.

За п'ять місяців театр ім. М. Коцюбинського дав 112 спектаклів, 15 концертів. Відбулося 7 зустрічей із громадянами Далекого Сходу. Біля 200 тисяч глядачів ознайомилися з творчим доробком ніжинців.

Успіх акторів був настільки великим, що військове командування Першої окремої Червонопрапорної армії запросило театр приїхати на гастролі і в наступному році.

Колектив театру підготував новий репертуар і в лютому 1941 року знову виїхав на Далекий Схід. Як і в першу поїздку артистів театру тепло зустрічали глядачі в різних регіонах краю. На жаль, цей мирний акт митців із мальовничого українського містечка був перерваний війною. Починалася нова сторінка в історії театру – воєнна. Головний режисер театру і провідний його актор Б.Б. Лучицький, який багато зробив для успіху колективу, був призваний до лав Радянської Армії.

Повернувся Б.Б. Лучицький до Ніжина лише у липні 1946 року.

Як художній керівник театру, він турбувався про його репертуар в нових післявоєнних умовах і поповнив його п'єсами "Мрія" О. Корнійчука, "Під каштанами Праги", "Російське питання" К. Симонова, "Щастя Садовського" А. Бергера, "Після розлуки" Л. Юхвіда, "Розлом" Б. Лавреньова, "Любов Ярова" К. Треньова. У постановці цих та інших вистав і проявив свою майстерність Б. Лучицький, який грав основні ролі в багатьох спектаклях. У цей час він поставив такі складні твори, як "Влада тьми" Л. Толстого, "Останні" М. Горького, "Одруження" М. Гоголя та інші.

У 1947 році Б. Лучицький взявся за п'єсу М. Горького "Останні". Для створення спектаклю він залучив провідних акторів: А. Лучицьку для виконання ролі Софії, К. Репенько – Надії, В. Білоусову – Люби. Сам він зіграв роль Івана Коломійцева.

Б. Лучицький продовжував удосконалювати спектакль, продумував новий режисерський варіант постановки. І через десять років він знову поставив "Останні" на сцені Ніжинського театру. Досвід режисера, актора, пізнання життя дали змогу Б. Лучицькому справитися зі складним образом Івана Коломійцева, представника дворянського роду, який давно загубив кращі його риси і став поліцеймейстером. Пихатість ще залишилася, він вдає себе стовпом суспільства, може насунути маску добропорядності, але втрачено найважливіше – людяність.

Матеріал п'єси давав можливість Б. Лучицькому розкрити свою майстерність, показати Коломійцева в різних ситуаціях. Перед актором стояла проблема, яким же подати свого героя: старою, нездоровою людиною, яка втомила від життя і якій так хочеться спочинку, чи розбещеною, звиклою до гульні, гри в карти, чи поліцейським самодуром, який не зупиняється ні перед чим, щоб довести свою вірність самодержавному устрою, здатним на вбивство юнаків і дівчат, на наклеп.

Розуміючи складність образу Івана Коломійцева, Б. Лучицький подав його різнобічно, в комплексі. Ось уперше він з'являється на сцені. Герой ображений тим, що його не зустріли на вокзалі. Б. Лучицький добре володіє різними відтінками голосу, що дає змогу передати стан Коломійцева, який спочатку обурено кричить, потім із ноткою образи говорить сину Олександру: "Нет, мне обидно... Разве я не заслужил Вашего внимания, дети, а?" У всьому цьому ще помітна претензія на шанобу, увагу. Але через хвилину він зривається і кричить на дочку Любу: "Чей хлеб ты идешь есть, горбатая дрянь?". Це підтверджує слова персонажів п'єси, що за час служби в поліції він розбестився, прогнів, перетворився на справжнього негідника, який менше за все думав про сім'ю, дітей. Своїм криком він розірвав навіть малесенькі ниточки зв'язку з сім'єю, близькими.

Особливо талант Б. Лучицького розкрився у другій дії, де актор для характеристики свого героя використав різнобічні прийоми. Ось ми бачимо Івана Коломійцева–Б. Лучицького розважливим, який у досить спокійній формі думає про перебудову будинку брата Якова, у якого живе його сім'я, про виховання дітей, які давно стали дорослими. Але виголошена наступна його фраза — це прояв того ж поліцейського, який звик кричати на людей, негідно поводитися з ними. Коломійцев кричить також і на свою дружину, яка нагадала йому про те, що він, перебуваючи у нетверезому стані, упустив, а може й спеціально кинув з ревнощів маленьку Любу, і вона стала горбатою.

Вся сцена розмови Івана і Софії (арт. А. Лучицька) складається з психологічних стресових ситуацій, відкриття нових сторінок згубного життя Коломійцева. І. Коломійцев–Б. Лучицький повинен був на все це реагувати, відповідати то грубістю, то втішними словами, то порадою. Тут актор використовував різні відтінки голосу: то говорив суворо, подумавши, неголосно, то з загрозою, то тихо, напівшепотом, з посмішкою, заспокоївшись, то з

досадою, понуро, то з презирством, з гнівом, недружелюбно, то збентежено, здивовано, з обуренням, з образою, зітхнувши і т. п. І все це подавалося в такому несподіваному співвідношенні, що інколи дивуєшся, як актор зумів засобом голосу передати різнобічний стан свого героя.

Але крім голосу, Б. Лучицький вміло використовував жест, міміку. Ось він повільно крокує по кімнаті і виразно жестикулює, коли філософствує, то різко йде до Люби, щоб вигнати її з кімнати, і тут же, зустрівши її погляд, зупиняється і каже м'яким голосом: "Прошу вийти". В інших сценах то розводить руками, то стинає плечима, то крутить вуси, то чмокає губами і т.п.

У сцені, коли Софія розвінчує І. Коломійцева, розкриває підлість його вчинків, пов'язаних з убивством юнаків та дівчат, Б. Лучицький намагається показати свого героя нікчемним, боязким, який губиться, говорить зляканим тоном або однозначними реченнями чи вигуками. Іван готовий піти на все, щоб не втратити своєї кар'єри, і для цього використовує всі засоби, які він накопичив як поліцейський.

Б. Лучицький як режисер багато працював з акторами, бо від кожного з них залежало, чи зможе колектив, який брав участь у постановці спектаклю, донести до глядача основну думку автора, пов'язану з розвінчанням життя "останніх", представників класу дворян, які стали на шлях жандармів, з їх розтлінною мораллю, згубною життєвою позицією.

Образ Софії, дружини Івана Коломійцева, життєво правдиво розкрила А. Лучицька. Актриса показала свою героїню як осколок того життя, яким жив її чоловік Іван Коломійцев, спочатку дворянин, а потім поліцеймейстер. Але А. Лучицька настільки глибоко проникла в образ і "підняла" його, що починаєш співчувати Софії, знаходити пояснення її вчинкам. Вона зраджує своєму чоловікові з його братом Яковом не тому, що це розпутна жінка, як її чоловік. Софія, залишившись самотньою, бо Іван був постійно п'яним, приводив у дім коханок, на очах дружини зраджував їй, потягнулася до іншого, який любив її. І це не була помста, це був душевний зрив.

А. Лучицька в образі Софії намагалася глибше розкрити почуття матері, у якої на очах морально розклалися і гинули діти. Софії-матері страшно боляче, що вона не в силах зупинити цей процес, не може нічим допомогти молодшим дітям, яких можна було б ще врятувати.

Дуже важлива сцена, коли Софія приймає Соколову, матір юнака, якого звинувачують у тому, що він ніби стріляв у Івана Коломійцева. Йде мова про стосунки батьків і дітей, про роль матері в їх долі. Якщо Соколова (арт. Окунева К.Д.) спокійно, з упевненістю говорить, що мати не може помилятися, коли мова йде про долю сина, то Софія-Лучицька це сприймає з недовірою, навіть дещо злякано, з подивом: "Не могу ошибаться, я?" Одержавши стверджувальну відповідь про те, що мати завжди справедлива, як життя, Софія-Лучицька, боляче посміхаючись, відповідає: "О, это неверно! Это... красиво сказано, но, боже мой, я – справедливая?" Горе зближує цих двох жінок. І Софія хоче допомогти Соколовій урятувати її сина від смерті, бо в цьому вчинку вона надіється ще знайти те, що навчить її допомогти і своїм дітям.

Але Софія не піднімається до Соколової-матері, яка досягла почуття духовної близькості з дітьми. Почувши це, Софія–Луцицька злякано дивиться прямо їй в обличчя і заперечливо хитає головою. Їй ще не зрозумілий зміст цих слів. І актриси намагаються передавати це почуття, затягнувши паузу. Після цього діалогу відповіді Софії короткі, репліки обірвані.

В наступній сцені Софія говорить із старшим сином Олександром, розпутником (як і його батько), юнаком, який, не маючи своїх грошей, постійно вимагає у свого дядька, щоб використати їх на дівиць, пияцтво та картярську гру. Почувши грубі слова сина, вона нагадує, що перед ним – мати! Але розмова не виходить. Син не чує слів матері, бо зайнятий тільки одним: як добути собі грошей.

Загальний високий рівень спектаклю забезпечили й інші актори: І. Репенько (Яков), М. Миргородська (Надія), О. Соловйова (Віра). П'єса значний період залишалася в репертуарі театру, хоч у наступні роки змінювався акторський склад.

Театр був пересувний. У Ніжині спектаклі відбувалися лише пізньої осені, зимою та ранньою весною. Як тільки теплішало, трупа збиралась у подорож. Післявоєнне село, невеличкі районні центри, а то й великі міста радо зустрічали ніжинців, хоч дуже часто їм доводилося виступати в непристосованих приміщеннях. Дощ, сніг, розбиті дороги, грязюка – ніщо не могло перешкодити зустрічам із сільськими глядачами. Акторам треба було дуже любити свою професію, театр, щоб у таких важких умовах працювати. Але в переважній більшості це були молоді, енергійні, талановиті люди, які не зважали на побутові незручності і жили бажанням працювати, радіти вдачам разом із глядачами, наповнювати життя сільських та міських жителів прекрасним, дарувати їм години радощів. Із села в містечко, з містечка – в місто, а далі навпаки, так і кочували по рідній землі ніжинські актори. В перервах між виставами готували нові спектаклі.

1947 рік. Прошло менше двох літ після повернення Б. Луцицького з фронту, і він береться за постановку п'єси К. Симонова "Під каштанами Праги", яка розповідала про події, що відбувалися в 1945 році в Чехословаччині і були пов'язані з долею доктора медицини, професора Франтшиска Прохазки та його близьких. Лібералізм, інфантильність, політична сліпота не дали вченому можливості розпізнати в своєму "другові" Яні Грабеку замаскованого фашиста. І тільки після загибелі молодшого сина від його рук професор починає глибше розуміти, що кожна людина повинна не стояти осторонь від боротьби з фашизмом. Боротьба продовжуватиметься до того часу, поки не буде знищене все коріння фашизму.

Б. Луцицький ділить умовно життя свого героя на дві нерівні частини: до і після смерті сина Людвика. До трагічних подій доктор Прохазка–Б. Луцицький – це добра, сердечна людина, яка живе думками про сім'ю, близьких, але яка не намагається переступити через поріг квартири. Він під час окупації не лікує німців, але це лише пасивний протест. Актор Б. Луцицький намагається передати стан і поведінку героя голосом, жестами, поглядом. Зовсім іншим постає перед нами Прохазка–Луцицький після того, як довідується, що його сина по-звірячому задушив Ян Грабек. З

обличчя зникає посмішка, тіло професора напружується. Б. Лучицький схвильовано, глибоко, психологічно умотивовано розкриває свого героя в останній сцені, коли він у відчаї, майже доведений до нестями повторює одне і те ж питання: “Чого ти мовчиш?” Поет Богуслав Тихий завершує п'єсу багатозначною реплікою: “Ні, він не мовчить. Він не мовчить”. І глядач відчуває, що професор Прохазка не зможе надалі відгороджуватися від світу своєю квартирою і лабораторією. Боротьба проти фашизму буде продовжуватись. Образ Прохазки – це значне творче досягнення Б. Лучицького.

Етапною була і роль Гаррі Смітта в п'єсі К. Симонова “Російське питання” (1948 р.). Герой п'єси – американський журналіст Гаррі Смітт, який опублікував правдиву книгу про Радянський Союз, жив і діяв при інших обставинах. Йшла “холодна війна”. В недалекому минулому американці разом із радянськими людьми вели боротьбу проти фашизму, а нині всі дії правлячих кіл США спрямовані проти Радянського Союзу і проти тих, хто стояв за збереження дружби, миру.

Журналіст Гаррі Смітт, втомившись від війни, мріє про сімейне щастя зі своєю коханою дружиною Джессі. Все це його підштовхує піти на компроміс із своєю совістю. Але він розуміє, що для того, щоб досягти всього, про що мрієш, треба виконувати волю хазяїна.

Смітт, чесна людина, не може поступитися своїми переконаннями. Він починає глибше розуміти, що такі, як газетний магнат Макферсон, штовхають Америку на шлях війни, який є смертельним не тільки для його батьківщини, а й інших країн. І в цьому Смітт ще більше переконався, коли побував у Радянському Союзі. Він відмовляється написати наклепницьку книгу і за це позбавляється роботи, а потім і сім'ї.

Б. Лучицькому і як режисеру-постановнику, і як акторові важко давалася ця робота. До речі, в жодному театрі цей спектакль не став подією, хоч створені в ньому окремими акторами образи запам'яталися. Чудово зіграв у Москві образ Гаррі Смітта Р. Плятт.

І все ж Б. Лучицький зумів створити цілісний образ американського журналіста. Актор розкрив поступову зміну стосунків героя з господарями життя. Ніякі життєві перипетії не підкосили його. Б. Лучицький показав, як переконання Гаррі стають твердішими, і це актор намагався виразити голосом.

Образ Смітта у виконанні Б. Лучицького не був статичним. Актор відтінив різні риси характеру персонажа, показав його то благодушним, то скептичним, то жвавим оптимістом.

Щоб розкрити соціальне і політичне звучання твору, режисер доручив основні ролі ведучим акторам театру. А. Лучицька правдиво зіграла роль Джессі, І. Репенько–Макферсона, Б. Тріскер–Мерфі, Д. Гайдабура – Каца.

П'єси К. Симонова були злободенними, відповідали вимогам часу. Б. Лучицький розумів, що глядач потребував бачити на сцені і те, чим жила тоді їх країна. Саме цим керувався режисер, коли пропонував колективу театру поставити п'єси “Мрія” О. Корнійчука, “Пам'ятні зустрічі” А. Утевського, “Щастя Садовського” А. Бергера, “Після розлуки” Л. Юхвіда, “Син”

В. Поташева, "Вас викликає Таймир" А. Галича, К. Ісаєва та інші, які були в репертуарі 40-х років.

І все ж Б. Лучицькому хотілося спробувати свої сили в класиці, прочитати по-своєму п'єси, які давно ставилися на сценах багатьох театрів країни. У 1947 р. він звернувся до п'єс М. Горького "Останні" і "На дні", які були включені в репертуар 1948 року.

1948 рік був досить складним в історії театру. 18 березня 1948 р. Рада Міністрів УРСР прийняла постанову про скорочення та об'єднання пересувних театрів. Значну їх кількість було на Україні закрито, в тому числі і п'ять на Чернігівщині. Був розформований і обласний театр як не рентабельний. Тільки завдяки майстерності акторів ніжинської трупи, їх постійним виступам за межами області, тривалим гастрольним подорожам, а це забезпечувало прибуткову частину бюджету, авторитетові Б.Б. Лучицького театр у Ніжині залишили.

Відбулося скорочення штату на 15%. Зменшились асигнування. Театр перевели на бездотаційну роботу. Довелося залишити в театрі лише найнеобхідніших працівників. У касі та на контролі працювали актори, які не були зайняті у спектаклях.

У трупі залишилося 20 чоловік: Б. Лучицький, І. Репенько, Д. Супик, П. Пушкаренко, В. Тось, А. Лучицька, В. Білоусова, К. Шмуклер, В. Ігнатенко, М. Асланова, І. Долинський, С. Панченко, К. Маринчик, З. Толстоградська, Ю. Костницький, О. Соловійова, О. Палієнко, П. Мартиненко, А. Радько, М.М. Миргородська.

У 1950 р. театр гастролював у Чернігівській, Сумській, Полтавській, Кам'янець-Подільській і Житомирській областях.

Коли театр ще знаходився в Ніжині, в березні 1950 р. на виставі "Платон Кречет" був присутній автор п'єси Олександр Корнійчук разом із Вандою Василевською, яка обиралась по Ніжинському виборчому округу до Верховної Ради СРСР. Зав. музичною частиною театру В. Панарін згадував: "Ми, артисти, звичайно, сильно хвилювались: легко сказати, сам автор п'єси, академік, заступник Голови бюро Всесвітньої Ради миру буде на нашому спектаклі, та ще в такому непривітливому приміщенні театру. Правда, грали наші люди з ентузіазмом, натхненно. Вільні від гри актори припали до щілин завіси і спостерігали за глядачами і гостями з Києва. Бачили їх зосереджені обличчя. Відчувалось, що вони, як і глядачі, захоплені подіями на сцені. А коли спектакль закінчився і вибухнули аплодисменти, глядачі і ми побачили наших гостей: вони стояли і теж аплодували. Б.Б. Лучицький зняв парик і, звернувшись до глядачів, схвильовано сказав: "Товариші! У нас зараз на спектаклі присутні високі гості: Ванда Львівна Василевська і автор п'єси "Платон Кречет" Олександр Євдокимович Корнійчук!" Знову пролунали аплодисменти. Письменники повернулись до глядачів і піднявши руки вітали їх. Потім Корнійчук і Василевська підійшли до бар'єру, привітно посміхались, сердечно дякували артистам, особливо Б. Лучицькому як постановникові і артистові, який грав головну роль лікаря Платона Кречета. А потім відбулась бесіда. Хвилювання наше змінилось радістю. Ми зрозуміли, що спектакль нам удався". І справді, вистава "Платон Кречет" була зроблена на високому мистецькому

рівні. В ній брали участь кращі сили театру. Крім Б. Лучицького, у виставі грали Л. Лучицька (Ліда Коваль), В. Тось (Терентій Бублик), І. Репенько (Аркадій Павлович), В. Білоусова (Валя), П. Пушкаренко (Марія Тарасівна), В. Толстоградська (Христина Архипівна), К. Шмуклер–Репенько (Бочкарьова) та інші. Саме цей спектакль ще раз засвідчив, що колектив театру по майстерності стояв на рівні з столичними.

О. Корнійчук оглянув приміщення театру, познайомився з акторами.

Другого дня, відповідаючи на запитання студентів: “Що ви скажете про спектакль у ніжинців?”, О. Корнійчук зауважив: “...Нам обом він прийшовся до душі і вірним тлумаченням ідеї п’єси, і глибиною розуміння окремих образів, особливо Платона, і майстерністю творчого перевтілення артистів. Одним словом, на ніжинській сцені ми побачили добре організований творчий колектив з його досвідченим художнім керівником Борисом Лучицьким. Думаю, що для того, щоб побачити дійсного Кречета, ніжинцям не обов’язково треба для цього їхати до Києва”. У той же час О. Корнійчук з боєм говорив про складні умови, в яких працювали артисти театру. “Такий стан на совісті ніжинських керівників міста, яких, мабуть, не хвилює такий безвідрадний стан з театром, хоч Ніжин – місто Гоголя і Гребінки, Глібова і Заньковецької – давно заслуговує нового приміщення і для театру і для хорошого Будинку культури”.

У 1951 році за видатні заслуги в розвитку театру та за високу майстерність звання заслужений артист УРСР було присвоєно Борису Болеславовичу Лучицькому та Володимирі Федотовичу Тосю. А.Б. Лучицька нагороджена орденом “Знак пошани”.

Театр працював ритмічно, стабілізувався склад акторів. Тут було багато здібних працівників зі стажем роботи від 9 до 20 років.

Б. Лучицький як людина і як митець великої культури домігся в театрі високої моральної та творчої атмосфери. Кожен член колективу був залучений до творчості, до вияву індивідуальних здібностей. В одному зі звітів цього періоду розповідається, як велась підготовка спектаклів: “Усі п’єси, які подає театр і просить затвердити їх до репертуару на той чи інший рік, спочатку зачитуються на колективі й обговорюються. Після чого на виробничих нарадах детально обговорюються всі ці п’єси як з боку їх ідейно-художньої цінності, так і про можливість і доцільність постановки їх в театрі.

Після затвердження репертуарних планів проходить розподіл ролей на попередні дві-три прем’єри, аби дати можливість виконавцям ознайомитись з дорученою їм роботою та відшукати необхідний допоміжний матеріал. Після чого зачитується та обговорюється режисерський план і характеристики, подані в письмовій формі, виконавцями ролей. Далі розпочинається робота так званого “застольного періоду”, який проходить від 5 до 8 днів, після чого починається режисерська планівка і репетиційна робота. До генеральної репетиції на виготовлення прем’єри витрачається від 80 до 100 годин, – в залежності від об’єму вистави та кількості дублерів у ньому.

За час підготовки вистави, не менше трьох разів, скликається виробнича нарада, яка обговорює хід роботи, виявляє недоліки творчого

характеру та направляє роботу технічних цехів, які також розпочинають свою роботу разом з творчим колективом. Велику і серйозну роль в цій справі відіграє художня рада театру, яка в значній мірі допомагає в боротьбі за якість художньої творчості та в організації проведення підготовлених заходів”.

Б. Лучицький працював із кожним актором, турбувався, щоб він творчо зростав, був у постійному пошуку. Артистка Т.В. Коршикова згадувала: “У спектаклі “На крутому повороті” я з задоволенням грала Клавку, любила цю роль, і глядач дуже добре її сприймав. І раптом на одній із репетицій Борис Болеславович говорить, що в наступних виставах роль Клави буде грати інша актриса (“Це, щоб ти, Тамаро, не зазнавалась”), а тобі доручаю роль простої колгоспниці з масовки, яка хоче попасти на базар. Трохи боляче було, але я погодилась. Стала думати, як подати цей образ. Ходила на базар, придивлялась до селянок, які приїздили в Ніжин, їх одягу. Поступово у мене вимальовувався цей образ. На ноги наділа великі черевики, фуфайку, з карману виглядала замусолена хустка, через плечі перекинтий мішок, спереду – корзина, а в руках – бідон.

Починається масовка. Всі жінки біжать на машину, щоб їхати на базар, а тут голова колгоспу (його грав Борис Болеславович) не пускає. Я стою перед ним, слухаю, а сама настільки увійшла в роль, що не сприймаю те, що він говорить, всі мої думки були зв'язані з тим, коли ж він, нарешті, закінчить, щоб не прозівати і встигнути сісти на машину. І на моєму лиці була виражена така стурбованість і відчуженість, що Б.Б. Лучицький не витримав, махнув рукою, а я розсміялася і побігла. Після спектаклю він мене похвалив, відмітивши процес входження артиста в роль. Борис Болеславович ніколи не давав акторові заспокоюватись, зупинятись на досягнутому.

Б.Б. Лучицький був людиною високої інтелігентності, а тому важкувато інколи було з ним грати інтимні сцени, де були загравання, поцілунки або якісь інші специфічні дії (наприклад, у виставі “Княгиня Вікторія”). Проте Б. Лучицький як партнер по сцені умів запалювати свого товариша, давав йому можливість вийти з напруженого стану і повністю розкритись. Я ніколи не забуду його “масляні очі”, якими він дивився на Вікторію. Це був чудовий творець і педагог. Він завжди вимагав від акторів пам'ятати про свою професію, бути інтелігентними, високоморальними і в побуті, і перед глядачами на сцені. При Б. Лучицькому ніколи в театрі не стояло питання про поведінку працівника, про його ставлення до роботи. Він створив справжній колектив однодумців” [5].

Ось ще одне свідчення, яке говорить про вміння режисера Б. Лучицького не тільки знаходити вихід із складного становища, а й побачити актора, якому можна доручити складну роботу. Актриса Марія Асланова, яка працювала довгий час у театрі, згадувала: “Я прийшла в театр двадцяти двох років. Театр був для мене специфічною формою зображення життя, але я не вміла говорити українською мовою, і Борис Болеславович запропонував мені переписувати ролі акторам. Таким чином я вивчила українську мову і брала участь в українських спектаклях. Як тепер пам'ятаю першу свою роль Майки з “Платона Кречета”. Як я хвилювалася,

як я гикала від хвилювання за кулісами перед виходом, а то позіхала так, що сльози текли з очей, а Борис Болеславович підбадьорював мене своєю доброю сонячною милою усмішкою: “Все буде добре, Муро, все буде добре”. І я виходила на сцену, забувала про все, думала тільки про свою Майку і її дії. Пізніше я грала Майку спокійніше (за кулісами), але завжди хвилювалась і ніколи не була задоволена своєю роботою, завжди думала: “Наступного разу я зроблю цю сцену по-іншому”, радилась з Борисом Болеславовичем. Він завжди підтримував, і я була рада, що режисер вислуховував мене без іронії, насмішки, говорив як з рівною, і мені хотілось працювати ще краще... У 1948 році театр гастролював у Білорусії. В репертуарі була п'єса “Під каштанами Праги”. В спектаклі зайняті актори Б. Лучицький, І. Репенько, К. Шмуклер, Д. Супик, Ю. Костницький. М. Наруцький та інші. Коля Наруцький, молодий актор, грав сина лікаря Людвіга. Але раптово він виїхав до Ніжина, спектакль, який добре сприймався глядачами, випадав з репертуару. Керівництво театру хотіло зберегти його. І ось під час невеликої перерви між репетицією Борис Болеславович підізвав мене і запропонував зіграти Людвіга. Я злякалась, роль була велика, йшла через весь спектакль, а часу було мало. Борис Болеславович сказав просто й тепло: “Виручайте, Муро, ви зіграєте”. І я стала вчити роль. Щодня після двогодинної перерви Борис Болеславович приходив у театр і працював зі мною. Скільки у нього було душі, такту, терпіння. Жодного разу він не осмикнув мене, навіть не підвищив голос, хоч сцена з наганом у мене ніяк не виходила. Борис Болеславович знову і знову повторював, поки не досягав бажаного. Мені не хотілось засмучувати його, я нервувала, злилась на себе, а коли він ішов додому, сиділа за кулісами і плакала, бо мені було соромно, що примушувала його працювати зі мною, що я бездарна і безтолкова. І так до вечора, а ввечері спектакль за репертуаром, на якому завжди був присутній Борис Болеславович, зайнятий він був у виставі чи ні. Проїшов тиждень, і на одній із чергових репетицій зі мною він сказав: “Добре, але треба краще. Не бійтесь, Муро, ви не переграєте, така у вас вже натура”. Ці слова я запам'ятала на все життя.

А як працював Борис Болеславович з акторами! Ніколи не перебивав їх, завжди вислуховував думку актора чи актриси до кінця, а потім робив висновок дуже тактовно, з любов'ю. А були й такі актори, які лізли в очі з якоюсь непотрібною нікому ідеєю або ж дошкуляли своєю грубістю, нетактовністю, діяли на нерви. Проте Борис Болеславович ніколи не виходив із рівноваги. Чутлива у нього була душа і гострий розум” [6]. І таких прикладів можна навести багато.

Якщо у творчому відношенні театр на початку 50-х років міг якісно працювати, то в побутовому плані було дуже багато труднощів. Артисти театру майже не забезпечувалися квартирами, жили в готелі. З 32 чоловік 23 не мали житла, в тому числі і головний режисер театру Б. Лучицький. Внаслідок цього театр скорочував строки перебування в Ніжині. Директор театру В.Ф. Тось у звіті за 1952 рік писав: “Вважаю необхідним зазначити, що тільки при корінній зміні цього абсолютно ненормального становища м. Ніжин можна було б вважати базою театру, на якій, до речі, театр не має свого власного театрального приміщення і не може залишити там нічого з

своїх матеріальних цінностей, оскільки за нього ніхто не несе відповідальності” [7].

Б. Лучицький, створивши хороший акторський колектив, давав можливість деяким акторам поспробувати себе і в ролі режисера. В 40-х роках чимало вистав поставив І.К. Бровченко, декілька вистав підготував І.К. Репенько. На початку 50-х років виявив себе як режисер молодий талановитий актор Дмитро Карпович Гайдабура. У 1952–1954 роках ним були здійснені постановки п'єс “Не судилось” М. Старицького, “Нескорена Полтавчанка” П. Лубенського, “Овод” Е. Войнич, “Хто сміється останнім” К. Крапиви, “Мачуха” О. Бальзака.

Кожна з цих робіт має свою творчу історію, по-різному сприймалася глядачами, засвідчувала вдалі пошуки режисера-постановника. Помітний був у нього потяг до творів героїко-романтичного характеру, а також п'єс, пройнятих гумором і сатирою.

Майстерність Д.Г. Гайдабури – режисера розкрилася в п'єсі М. Старицького “Не судилось”. Ще в 1933 році вона увійшла до репертуару театру (її тоді ставив Б. Лучицький), а в післявоєнний час ніби забулась. Головний режисер театру порадив Д. Гайдабурі оновити спектакль, тим більше, що склад акторів давав змогу це зробити.

Д. Гайдабура вирішив подати п'єсу не як драму, а як гостру сатиру, спрямовану на дворянську інтелігенцію, яка на словах виступала за народ, а на ділі відстоювала свої суспільно-класові інтереси.

В центрі спектаклю дві фігури: батько і син Ляшенки, яких грали тоді Б. Лучицький та Д. Гайдабура. І оформлення спектаклю художником І. Олійником (тобто інтер'єр), і українська мова, якою спілкувалися герої п'єси, їх одяг говорили про те, що це люди, які засвідчували свою близькість до народу.

Але це лише зовнішня сторона. Коли ж справді настав момент, що треба було допомогти народу, поріднитися з окремими його представниками, то тут і виявлялась класова відмінність.

Актор Б. Лучицький, зображуючи поміщика Ляшенка, використовував мову, жести, які підкреслювали егоїзм, розпусту, цинізм персонажу. Прийоми гротеску допомогли також А. Лучицькій розвінчати “високу” мораль пані Ганни Петрівни (дружини Ляшенка), у якої так і випирала жага до пристрасті, до різних любовних розваг. Вона готова запропонувати свою “любов” кожному.

Такі ж і слуги: лакей Харлампій (арт. В. Тось) і покоївка (арт. К. Пожидаєва).

Недалеко від своїх батьків відійшов і Михайло (арт. Д. Гайдабура), студент, який пнеться в демократи і засвідчує свою близькість до народу дружбою з простою селянською дівчиною Катрею Дзвонарівною (арт. М. Ушаньова). Роль Михайла наче була написана М. Старицьким для Дмитра Гайдабури. Високий, стрункий, красивий, салонного, а не побутового типу, витончений – всі ці риси актора уміло використані в створенні образу Ляшенка-молодшого. Актор своєрідною мімікою, словесними паузами, облудливою пишномовністю, боягузливою поведінкою показує, як змінюється його ставлення до Катрі, як зникає любов цього “народолюбця”,

коли мова заходить про шлюб, який зможе захистити скривджену честь дівчини. Він пасує, не може стати на шляху відчуженості рідних до Катрі, їх глузувань над нещасною дівчиною.

У п'єсі цим "народолюбцям" протистоїть лікар-різничинець Павло Чубань, якого в спектаклі грав В. Король. Актор подає його риси м'якими, що дає можливість глибоко розкрити ставлення героя до простого народу. Але там, де треба засудити свого друга Михайла Ляшенка, мова набуває різкої тональності й твердості. І тут іншого прийому, мабуть, і не підбереш, бо зрадлива поведінка Михайла призвела до загибелі Катерини. Своїм монологом Павло Чубань–В. Король виносить вирок всім, подібним до Михайла, "народолюбцям".

Нові грані свого таланту розкрили в спектаклі артисти В. Касилов (Білохвостов). О. Соловійова (Пашка, подруга Катрі), В. Білоусова (покритка Степанида), В. Ігнатенко (Дмитро Ковтань), З. Толстоградська (Дзвонариха), П. Мартиненко (староста).

Б. Лучицький у цей час здійснив постановки п'єс "Одруження" М. Гоголя, "Розлом" Б. Лавреньова, були "докорінно оновлені" вистави "Платон Кречет", "Життя починається знову".

Театром на гастролях було показано 104 вистави проти плану – 39. Всього колектив зіграв за 11 місяців 1952 року 455 спектаклів із запланованих 389.

1952 рік пам'ятний ще й тим, що він був пов'язаний з обласним оглядом молодих творчих сил. Ніжинський театр запропонував сім п'єс: "Нескорена Полтавчанка" П. Лубенського, "Платон Кречет", "Калиновий гай" О. Корнійчука, "Іван та Мар'я" В. Гольдфельда, "Під золотим орлом" Я. Галана, "Одруження" М. Гоголя, "За другим фронтом" В. Собка. Комісією були відзначені акторські роботи В. Ігнатенка, К. Окуневої, О. Марійчук, О. Соловійової, А. Щєбатуриної.

У лютому 1954 року ніжинці святкували 20-річчя свого театру. Минулий період був етапом і становлення, і творчого пошуку, і вершин майстерності. Театр наслідував кращі традиції української та російської театральної культури. До репертуару включалися п'єси, які відповідали вимогам сучасності. За роки свого існування театр поставив 130 нових вистав, із яких біля 100 – радянських авторів,

Велику роль у житті колективу відіграли Б.Б. Лучицький та його сестра А.Б. Лучицька, які працювали в театрі з перших днів його існування, з 1933 року до 1960 року, і зіграли кожний із них більше 200 ролей. Крім того, Б.Б. Лучицький поставив понад 150 п'єс.

У творчому доробку актора Б. Лучицького багато цікавих, майстерно зіграних ролей. Це, зокрема, Кошкін ("Любов Ярова" К. Треньова), Романюк ("Калиновий гай" О. Корнійчука), Монтанеллі ("Овод" Е. Войнич), Богун ("Розлом" Б. Лавреньова), Платон ("Платон Кречет" О. Корнійчука), Черевик ("Сорочинський ярмарок" за М. Гоголем М. Старицького), Микола ("Украдене щастя" І. Франка), Іван Коломійцев ("Останні" М. Горького), Тихон ("Гроза" О. Островського), Сірко ("За двома зайцями" М. Старицького), Боженко ("Щорс" Ю. Дольда), Міллер ("Підступність і любов" Ф. Шіллера), Іван ("Дай серцеві волю, заведе в неволю" М. Кропивницького), Виборний ("Наталка

Полтавка” І. Котляревського) та багато інших. Все це класика, ролі не прості і вимагали дуже ретельної підготовки.

В 1951 році Б. Лучицький поставив п'єсу О. Островського “Без вини винні”, а ще через рік – “Владу тьми” Л. Толстого.

Після апробації на різних сценах під час гастролей Б. Лучицький включив п'єсу “Влада тьми” до списку спектаклів, які передбачалися для показу в 1954 р. на республіканському огляді пересувних театрів у Києві. Ніжинці дали тоді чотири вистави. Крім названого, члени комісії ознайомилися з виставою “Не судилось” М. Старицького, “Хто сміється останнім” К. Крапиви, “Мачуха” О. Бальзака. Всі три п'єси, крім “Влади тьми”, були поставлені режисером Д. Гайдабурою.

Республіканська комісія визнала кращими спектаклями “Влада тьми” та “Не судилось”, відмітила серйозний мистецький ріст театру як одного з провідних професійних театрів України такого типу. У висновках комісії підкреслювалося, що вистава “Влада тьми” Л. Толстого вперше побачила світ на сцені пересувних театрів. Щоправда, і в столичних театрах вона дуже рідко ставилася. Це свідчило про професійну зрілість колективу, який успішно впорався з досить складним матеріалом.

Режисер Б. Лучицький вимагав від акторів поринути в життя селян 80–90-х років XIX століття, вжитися в той світ, який оточував їх. І найголовніше – не грати, а жити на сцені, дати відчутти глядачеві природний стан героїв, які поводяться так, як у житті. Треба, щоб усім було зрозуміло, що події, які відбуваються на сцені, це витвір “влади тьми”, яка гнітить село.

Вжитися в образ – це означало діяти на сцені так, як вимагало того життя і сформовані в ньому стосунки між людьми. У Поліни Миколаївни Пушкаренко, актриси з досвідом, довгий час не вдавався образ Мотрони. Артистка не могла перебороти себе, щоб не підкреслити в Мотроні, яка вчинила два злочини, саме риси злочинниці. І коли під впливом Б. Лучицького актриса зрозуміла, що Мотрона робить злочин буденно, так як усе інше по господарству, то їй легше стало вжитися в образ.

П. Пушкаренко спокійно вела сюжетну лінію, підкреслюючи, що Мотрона заради грошей, благополуччя пішла на злочин і вчинила його без сумніву. Актриса показала Мотрону молодою бабою, розсудливою, ласкавою з сином. Вона спокійно керувала вбивством Петра, хворобливого хазяїна, у якого служив її син Микита. Так само спокійно вона вбила і дитину, щоб не завадила Микиті на шляху до багатства. Актриса шукала різні повороти для передачі внутрішнього стану Мотри, її поведінки.

Вільніше почувала себе А. Лучицька в ролі Анисії, дружини Петра. Хоч актриса була старшою за віком своєї героїні, але вона, використовуючи свої зовнішні дані, зуміла показати “чепуруху”, господиню багатого дому, яка мріє про інше життя. Вона виходить заміж за вдівця Петра тільки тому, що хоче заволодіти хазяйством, грошима. І чинить за допомогою Мотрони злочин: отрує свого чоловіка.

У перших сценах А. Лучицька–Анисія – це баба, яка “точить” свого чоловіка, лається з падчеркою. Актриса тонко розкриває характер Анисії в побутових сценах. І в той же час А. Лучицька вміло підводить свою героїню до злочину. І глядач бачить, як змінюється вона, як зростає її рішучість.

Складним у п'єсі є образ Микити. Артист В. Ігнатенко показав, як змінюється його герой. Спочатку це веселий, безтурботний парубок, який використовує в своїх цілях перебування в наймах у Петра. Йому хочеться мати гроші, жити в багатстві. А для цього він разом з Анисією, Мотроною отруєє Петра. Це людина низької моралі. Він обдуриє Марину, Акуліну, а коли Акуліна народила дитину, вбив її немовля.

У сцені вбивства актор переконливо розкрив психологічний стан свого героя. Ось Микита–В. Ігнатенко присів біля погребка, намагається не дивитись на дитину, яку держить на руках. Але не витримує, і в його голосі звучить стурбованість. Він не може залишитися зі своєю беззахисною жертвою наодинці і звертається то до матері, то до Анисії з жалібними словами: “Живий він...”. Саме ця сцена дає можливість В. Ігнатенку повернути Микиту на шлях покаяння. Хоча тягар злочинів і тяжів над ним, проте накласти на себе руки він не зміг. І лише в кінці вистави герой знайшов сили, щоб покаятися перед народом.

Заключна сцена, де зібралися всі персонажі п'єси і проходить каяття Микити, була майстерно продумана Б. Лучицьким. Кожний персонаж немовби завершував свій шлях, а тому поведився так, як того вимагав розвиток дії. Сила інерції тягнула кожного з них до того, щоб до кінця розкритися, щоб під “світлом” каяття Микити люди могли побачити те, на що спроможна “влада тьми”.

У зв'язку з тим що режисер зосередив особливу увагу на пробудженні Микити, на його очищенні, то дещо в іншому плані сприймався й образ Акіма, батька Микити, якого своєрідно представив В. Тось. Відповідно до авторського задуму актор намагався провести лінію “жити по-божому”. Більше того, Аким–В. Тось і своєю поведінкою, і ставленням до своїх близьких прагнув втілити в життя мрію про справедливість, про чисте і світле селянське життя. А воно можливе лише тоді, коли совість чиста.

Актори театру ім. М. Коцюбинського намагалися показати перемогу добра над злом. Майстерність А. Лучицької (Анисія), В. Ігнатенка (Микита), П. Пушкаренка (Мотрона), М. Ушаньової (Акуліна), В. Тося (Аким), В. Касимова (Митрич), режисера-постановника Б. Лучицького визначили успіх спектаклю на огляді в Києві.

Б. Лучицький звертав увагу і на українську класику. Ним були здійснені постановки п'єс “Маруся Богуславка” М. Старицького (1951 р.), “Наймичка” І. Карпенка-Карого (1957 р.). Але сучасна драматургія більше приваблювала режисера. У 50-х роках він ставить п'єси “Калиновий гай” О. Корнійчука (1951 р.), “Біля голубого Дунаю” О. Гуревича (1957 р.), “За другим фронтом” В. Собка (1952 р.), “Дочка прокурора” Ю. Яновського (1953 р.), “Іван та Мар'я” В. Гольдфельда (1955 р.), “Під золотим орлом” Я. Галана (1955 р.), “Бронепоезд 14–69” Вс. Іванова (1957 р.), “Княжна Вікторія” Я. Мамонтова (1957 р.), “На крутому повороті” В. Губаревича (1958 р.). “Чорний змії” В. Минка (1958 р.), “Блудний син” Є. Раннет (1959 р.), “Тиха українська ніч” Є. Купченка (1959 р.) та інші.

У багатьох із цих п'єс центральні ролі зіграв Б. Лучицький. Різними були герої, не схожі один на одного. Велетнем виглядає Вершинін у спектаклі “Бронепоезд 14–69”. Глядач відчуває, що саме така людина повинна

очолити партизанський загін. Б. Лучицький не тільки підкреслює фізичну силу Вершиніна, використовуючи свої зовнішні дані, а й намагається розкрити його душевні тривоги, бо герой розуміє, що має слабку освітню підготовку: навіть не знає таблиці множення.

Надовго запам'яталася глядачам сцена, коли Вершинін довідується, що білі спалили дім і вбили його дітей. Б. Лучицький досить стриманими засобами передає горе батька. До болю стиснувши руки і зціпивши зуби, актор деякий час стоїть мовчки, і тільки інтонація сказаних потім слів, видає всю глибину переживань Вершиніна.

Інші засоби художнього вираження використовує актор, створюючи образ кардинала Монтанеллі у спектаклі "Овод". Тут інша тональність. В кінці вистави ми бачимо Б. Лучицького–Монтанеллі зломленим. Втрата сина, який ішов іншим життєвим шляхом, підірвала в нього віру в те, чим він жив, що проповідував.

І зовсім іншим ми бачимо Б. Лучицького в ролі Романюка в п'єсі О. Корнійчука "Калиновий гай". Лірико-гумористична тональність п'єси відбилася і на трактуванні цього образу. Артист, використовуючи різні відтінки словесного вираження, розвінчує самозаспокоєність героя, показує його інертність і в той же час підкреслює намагання на претензію.

Свій двадцятилітній ювілей театр зустрів із хорошим творчим колективом, у якому успішно працювали представники старшого покоління: народний артист УРСР Б. Лучицький, заслужені артисти УРСР А. Лучицька та В. Тось, В. Білоусова, К. Репенько, З. Толстоградська, Б. Тріскер, П. Пушкаренко І. Репенько, О. Палієнко, які вписали в його історію цілий ряд значних сценічних образів. Виявили себе в провідних ролях актори В. Ігнатенко, О. Соловйова, Д. Гайдабура, Ф. Балабуха, М. Ушаньова, Н. Сєдих, А. Щєбатурина, В. Касилов, В. Волошина, К. Пожидаєва.

В театрі існувала хороша творча атмосфера. Актриса О. Соловйова в ювілейні дні писала в місцевій газеті: "Понад 13 років граю на сцені, але досьогодні пам'ятаю перший свій виступ. За допомогою старших товаришів образ Ярини (п'єса "Весілля в Малинівці"), створений мною, гаряче був прийнятий глядачем. Багато довелося попрацювати над образом Вірки (п'єса "Останні" М. Горького). На репетиції інколи приходив відчай: "Мало у мене досвіду". І знову допомогли товариші. Розумний керівник – педагог, обдарований актор, головний режисер, заслужений артист УРСР Б. Лучицький своїми порадами, кропіткою роботою вселяв віру в мої сили" [8].

До ювілею театру артисти підготували п'єсу Ю. Яновського "Дочка прокурора", яку показали ніжинцям у травні 1954 року. Преса того часу відмічала творчий підйом колективу театру, майстерну гру багатьох виконавців ролей. Актриса М. Ушаньова, яка виконувала роль центральної героїні п'єси Лариси Чуйко, "любовно, з великим внутрішнім хвилюванням відтворила найскладніші почуття і переживання своєї героїні" [9]. Щирість інтонації і правдива поведінка дали можливість створити зворушливий образ дочки прокурора.

Нова грань таланту розкрилася в творчій біографії Б. Лучицького, який переконливо створив образ прокурора–батька, прокурора–людини. Особливо майстерно проводить він сцену в другому акті, коли Чуйко дізнається

про участь своєї доньки в розслідуваній ним справі. Прокурор приймає з мужністю суворий, але справедливий вирок життя. Актор показав трагедію батька, підкреслив, що не можна замикатися лише в службових стінах, знати тільки параграфи з кодексу законів. І кожен з батьків-глядачів зрозумів: маєш дочку – сина – треба їх виховувати.

Артистка К. Репенько з викривальною силою малює образ матері Лариси – Кіри Карлівни, показує її легковажною, пустою жінкою. В кінці вистави ми бачимо її як жалюгідну жертву власної міщанської обмеженості.

Знайшла досить вдалі фарби, щоб відтворити образ бабуні Лариси, Леокадії Львівни, А. Лучицька. Хороше грали в п'єсі артисти В. Касилов (брат прокурора Пахом), З. Толстоградська (вчителька), Є. Андрієвська, О. Соловйова, М. Бровкін, В. Білоусова, К. Пожидаєва та інші.

Спектакль “Дочка прокурора” – це ще один творчий успіх режисера Б. Лучицького, який зумів виразно донести до глядача ідею вистави.

У 1954 році Б. Лучицькому присвоїли звання народного артиста УРСР, а в 1960 р. нагородили медаллю “За трудову доблесть”.

В Ніжинському театрі була ще одна важлива подія. Велика група акторів театру брала участь в обласному огляді творчої молоді (квітень 1954 р.). Грамотами Міністерства культури України, ЦК ВЛКСМ, обласного управління культури були відмічені Ушаньова Маїна Михайлівна, Коршикова Тамара Василівна, Репенько Світлана Іванівна, Даниленко Павло Кузьмич, Бровкін Микола Іванович, Кралін Олександр Олександрович, Індюкова Світлана Опанасівна, Андрієвська Олена Іванівна. На другий тур рекомендовані М. Ушаньова, Т. Коршикова, С. Репенько.

Кінець 50-х років відзначався напруженою роботою театру. Під час гастрольних поїздок колектив підготував до постановки нові п'єси. Серед них слід назвати драми “Суд матері” Є. Фелічева, “Любов Ані Березко” С. Пістоленка, “Люська” Г. Мазіна, “Княжна Вікторія” Я. Мамонтова, “Хазяїн” І. Карпенка-Карого, “Бронепоїзд 14–69” Вс. Іванова, комедії “Воскресіння мертвих” М. Лассіла, “Витівки Скапена” М. Мольєра.

В нових виставах ще яскравіше проявився талант провідних акторів театру. Б. Лучицький створив хвилюючий життєстверджуючий образ Кузнєцова у виставі “Люська”, а А. Лучицька майстерно зіграла роль матері у виставі “Суд матері”, надавши образу деякої романтичності. Нові фарби знайшла М. Ушаньова для розкриття образу радянського вчителя в п'єсі “Любов Ані Березко”.

До 25-річчя театру колектив підготував декілька цікавих робіт: п'єси естонського драматурга Е. Раннета “Блудний син” та китайського драматурга Цао Юй “Тайфун”. У першій п'єсі всього п'ять дійових осіб, тут зайняті були актори Б. Лучицький, М. Ушаньова, В. Козицький, А. Лучицька, О. Шенгер. Набагато складніше довелося працювати над п'єсою “Тайфун”. Актор і режисер театру Д. Гайдабура згадував: “При здійсненні постановки перед колективом театру постала складна проблема. Матеріал твору можна було осмислити по-різному, трактуючи його як побутову драму, і, навіть, як мелодраму. Та режисер вистави народний артист УРСР Б.Б. Лучицький побачив у п'єсі істотне, раціональне зерно – трагедію народу в феодальному Китаї, паростки нових, революційних ідей. Постановник і весь

творчий колектив театру доклав усіх зусиль, щоб донести цей ідейний зміст до глядача, водночас зберігши національний колорит п'єси" [10]. У провідних ролях спектаклю були зайняті А. Лучицька, К. Репенько, О. Шенгер, Б. Тріскер, М. Ушаньова, В. Козицький, П. Даниленко.

У 1959–60 рр. ішла підготовка до Декади українського мистецтва в Москві, яка намічена була на листопад 1960 р. У зв'язку з цією подією колектив театру готував декілька нових робіт. Б. Лучицький відібрав для ніжинців п'єсу І. Багмута "Степи цвітуть", яка розповідала про нашу молодь, цілинників. Твір ще не був опрацьований, ніхто його не ставив. Тому і режисерові, і акторам, і художнику треба було йти своїми шляхами, уявити кожна сцену і героїв у ній.

Це була остання роль, яку Б. Лучицький зіграв у Ніжинському театрі, створивши прекрасний образ завжди спокійного, врівноваженого тракториста. Це була для актора нова робота, не схожа на інші ролі, які він виконував раніше. І, як завжди, в його грі, репліках не відчувалося жодної нотки фальші. Глядач від початку до кінця п'єси бачив перед собою живу людину, в якій б'ється гаряче серце.

У 1959 р. за рішенням обласного відділу культури народний артист України Б.Б. Лучицький був переведений до Чернігівського театру ім. Т. Шевченка. Це була велика втрата для ніжинців. Б.Б. Лучицький у Чернігові попрацював ще 6 років, але навечно залишився в історії Ніжинського театру як його засновник, провідний його актор і режисер.

Література

1. Відділ Чернігівського обласного архіву в Ніжині (далі ВЧОАН), фонд 598 (393), оп. 1, од. зб. 711, арк. 84.
2. Особистий архів В.А. Козицького, Ю.В. Терещенка. Машинопис, 1969. – С. 8–9.
3. Більшовик Ніжинщини. – 1938. – 16 лютого.
4. Це останній приїзд актора, бо через деякий час він був репресований.
5. Із розповіді Т.В. Коршикової авторіві роботи.
6. Із листа М. Асланової до Анжеліни Лучицької від 4 травня 1974 р.
7. ВЧОАН, ф. 7308, оп. 1, до. зб. 38, арк.8. Звіт про діяльність театру за 1952 р.
8. Радянський Ніжин. – 1954. – 10 лютого.
9. Астров М. "Дочка прокурора" // Радянський Ніжин. – 1954. – 12 травня.
10. Радянський Ніжин. – 1958. – 15 жовтня.

Просторові особливості архітектури доби сталінізму в Україні (1920–початок 1950-х років)

Архітектурно-художня спадщина українського народу надзвичайно багата. Не дивно, що вона викликає незгасаючий інтерес дослідників, розкриваючи нові сторінки історичного розвитку України, багатовимірність духовної культури її народу. Кожна культура формує власне усвідомлення оточуючого ландшафту, загальноприйняті просторові орієнтації, що відображає соціо-психологічну особливість етносу. Ландшафтний простір культури є джерелом уявлень про сакральний простір зі специфічною вертикальною та горизонтальною орієнтацією [1]. Відповідно, в антропогенному ландшафті такі просторові принципи втілені найбільш рельєфно та можуть бути доступними досліднику при відсутності або фальсифікації інших джерел. Саме тоталітарна культура, й архітектура зокрема, були своєрідним комунікативним каналом, що слугував засобом зв'язку влади та мас. Це пояснює, чому усі тоталітарні лідери таку увагу приділяли саме проблемам архітектури й особисто розглядали проекти знакових споруд.

У вітчизняній та зарубіжній історіографії склалося неоднозначне ставлення до цього складного предмету – від вихваляння до повного ігнорування. В 1950–1960-х роках формувалося загальноімперське тлумачення радянської архітектури, в якому національні мотиви могли бути представлені як декоративний додаток до монументальності соцреалізму [2]. Хоча вже в цей час з'являються перші дослідження нових умов колективного побуту, що були відображені в перших радикальних проектах забудови 1920-х років, та цікаві публікації, присвячені композиції нових міст [3]. В умовах системної кризи комуністичного панування було піддано критиці й архітектуру часів сталінізму. Варто відзначити, останнім часом і в Україні зростає інтерес до такого неординарного явища, як тоталітарна архітектура. Певне переосмислення цієї проблеми можна датувати серединою 1990-х років, коли з'являється ряд публікацій у спеціалізованій періодиці [4].

Архітектурно-художня творчість українських митців 1920-х років відзначалася динамікою та схильністю до експериментаторства. У радянській історіографії архітектура 1920-х років отримала назву “героїчний період”, а пізніше трохи іронічну – “паперова архітектура”, оскільки більшість проектів, через слабкість будівельної індустрії, так і залишилися втіленими лише на папері. В цей час в Україні існує три течії, що не мали чітких організаційних форм, а були швидше конкурентним вираженням вікових та художніх груп. Досить сильними були позиції старшого покоління, що виховувалося на класичних традиціях або модерністських мотивах в архітектурі. Зі створенням художнього інституту й архітектурного факультету поширюється, особливо серед студентської молоді, естетичний ідеал

конструктивізму. Особливістю для України стало те, що попри панування конструктивізму, як це було в Росії, зберігалися й розвивалися традиції національного зодчества, виразниками яких були такі архітектори, як В. Кричевський, Д. Дяченко та інші.

У перших новобудовах кінця 1920–початку 1930-х років відчутний надзвичайно сильний вплив футуристичної естетичної концепції. Лінійно стрічкова забудова міст Краматорська, Запоріжжя, Харкова – будувалися саме на конструктивістському відчутті простору, який базується на одночасному спостереженні предмету з кількох точок. Футуристичний ідеал заперечував поділ простору на внутрішній та зовнішній. Взагалі в основі творів футуристичного живопису, скульптури та архітектури є вираження руху у двох формах: “проникнення всередину” та “одночасність” [5]. Дійсно, об’єми Будинку промисловості у Харкові висотою від 5 до 13 поверхів створюють пластичну композицію, розраховану на споглядання будівлі з усіх боків [6]. Варто згадати й оригінальне рішення талановитого українського архітектора професора П. Альошина у плануванні міста “Тракторград” – м. Харків. Він створив лінійну систему функціонально-поточного зонування, в котрій відображалися найкращі здобутки світової архітектурної думки. Архітектор задумав місто як кілька рядів різних зон – селітебної, комунально-побутової, санітарної, виробничої тощо, котрі витягнулися вздовж одна одної. Як говорив один із дизайнерів культури 1920-х стосовно плану Тракторграду в місті Харкові: “Нове соціалістичне місто не знатиме ні околиць ні центру” [7]. В цьому і полягала суть рівного міста – однакові квартали та будівлі, не замкнуті на єдиній точці, що є домінантною над усім містом, вони є абсолютно рівними та взаємозамінними.

Однак у середині 1930-х років естетичний ідеал тоталітарної культури зазнає змін, а власне, можна говорити про нову просторову орієнтацію в архітектурі та мистецтві загалом. В середині 1930-х років архітектори мусили спішно перебудуватися й відмовитися від футуристичних експериментів часів панування конструктивізму. В цей час незаслуженої критики зазнали як твори прихильників українського стилю, так і конструктивісти. В тогочасній пресі так і писали, що сполучення українського бароко стилю українського шовінізму з конструктивізмом є небезпечна тенденція [8]. Дійсно, після утвердження в архітектурному житті України нового стилю помітне бажання архітектора створити захищену, інтимну атмосферу в новобудовах. Так, В. Заболотний говорив про будинки, муровані для комуністичної еліти в Києві: “будівлі відходять від червоних ліній, створюючи інтимні дворики та садочки” [9]. Під час активної забудови урядового кварталу в Києві архітектори намагалися підкреслити межу між зовнішнім та внутрішнім простором шляхом особливо кропіткої роботи над оформленням фасадів. Перспективне збагачення вулиць здійснювалося за рахунок використання кутових курдонерів та курдонерів по фронту вулиць [10].

Таким чином, у тоталітарній архітектурній важливого значення набирає рух назовні всередину та навпаки, оскільки стіна будинку, межа кварталу, вихід із двору є пограничним місцем, яке має особливий емоційний статус в орієнтації індивідууму в просторі. Замкнутість форми відтворює сакральний зміст та укріплює захист проти сил зла, головним вважається рух із зовні в

середину. Інтровертність культури “високого сталінізму” проявляється не тільки в певній буржуазності: мій дім – моя фортеця, адже навіть представники вищої радянської еліти не мали впевненості середнього класу у своєму безхмарному майбутньому, а швидше у намаганні захистити мешканців від шкідливого впливу світу хаосу, що розпочинався за стінами будинку, двору, кварталу та міста загалом. В архітектурі сталінізму помітні намагання архітекторів посилити емоційну виразність входу, оскільки саме вхід є тим пограничним місцем, де людина відчуває себе найбільш незахищеною. В практиці радянського будівництва утверджується принцип багатого та пишного декорування фасадів, яке часто скочується до банального “прикрашання”. Як писав В. Заболотний, часто були випадки, коли архітектурні об’єкти, вирішені в дусі конструктивізму, поспіхом перероблялися, по-новому оформлювалися фасади [11].

Таким чином, в історії архітектури України традиційно виділяють два періоди за своїми стилістичними та естетичними ознаками. Однак варто говорити швидше про особливе відчуття простору в культурі 1920-х років, яка мала чітко виражений антиелітарний характер з динамічними параметрами, та епохи 1930–1950-х років, у якій переважає інтровертність та замкненість у собі.

Література

1. Емельянов Е. Древний Шумер. – М., 2003. – С. 34.
2. Цапенко М. О реалистических основах советской архитектуры. – М., 1952. – 165 с.; Архитектура і будівництво міст УРСР. – Київ, 1949. – 70 с.
3. Моисеенко В. Коллективное жилище на Украине в 1923–1933 гг.: Автореф. ... канд. архитектуры. – Москва, 1968. – 19 с.; Кілессо С.К. Мистецтво будівничих. – Київ, 1971. – 113 с.; Лебедев Г.А. 3 історії української архітектури 20–30-х років ХХ століття // Українське мистецтвознавство. – К., 1971. – Вип. 5. – С. 53–67.
4. Бажанова Т. Історія селища номер шість // Архитектура України. – 1992. – № 1. – С. 28–33; Пучков А. В уникальных ландшафтах советской архитектуры // Архитектура и престиж. – 1996. – № 2. – С. 6.; Черкес Б., Гофер Э. Архитектура Украины в паутине большевизма // Там само. – С. 7–9; Кілессо С. Архитектура всупереч диктатурі // Там само. – С.11; Ладан Т. Ансамблеве мислення у 1930-ті роки в районі “Липки” // Сучасні проблеми архітектури та місто будівництва. – 1999. – Вип. 6. – С. 55–61.
5. Гидион З. Пространство, время, архитектура. – М., 1976. – С. 321.
6. Лейбфельд А., Полякова Ю. Харьков. От крепости до столицы. Заметки о старом городе. – Харьков, 2004. – С. 117.
7. Мусьев С. Тракторград. – Харків, 1931. – С. 31.
8. Реконструкція Київського вокзалу // Соціалістичний Київ. – 1935. – № 1. – С. 8.
9. Заболотний В. Тридцать лет советской архитектуры на Украине / Доклад В.И. Заболотного. – Київ, Б.Р. – С. 28.
10. Ладан Т. Вказана праця. – С. 59.
11. Заболотний В. Вказана праця. – С. 28.

Функции музыки в обществе и проблематика теории и истории богослужебного пения

В жизни любого общества, в частности, украинского, богослужебное пение занимает место значительное и, без преувеличения, уникальное. Согласно православным каноническим текстам, “музыка не только сопровождает богослужение, она приближает человека к Богу, способствует “небесному восхождению”. Пение – “страх муки и покаянию лестница, греху узда, похотей уставление, ума возвышение” [3, с. 60]. “Красота человеческого голоса, именно хорового пения, высоко ценится в православии, и хорошо известно в настоящее время русское церковное хоровое пение”, – констатирует прот. С. Булгаков в известном труде “Православие” [2, с. 165]. Здесь необходимо оговориться: само понятие “богослужебное пение” находится как бы на пересечении двух смысловых полей – то есть богослужения как такового, с одной стороны, и собственно музыкального искусства – с другой. Иными словами, расщепление культуры заложено в самой общественной практике; и богослужебное пение было одной из немногих сфер, удерживающих это противостояние.

В данной статье кратко остановимся на функциях музыкального искусства вообще и попробуем проследить их “жизнь” в такой специфической “отрасли” хорового искусства, как богослужебное пение.

Прежде всего, нельзя обойти тот факт, что религия в принципе не допускает использования искусства как такового, в чистом виде, то есть вне культа. Искусство стоит как бы на службе у культа (по принципу “вначале было Слово”). В связи с этим уместно привлечь в данном контексте теорию религиозного образа, систематически изложенную Иоанном Дамаскиным, которая складывается у него как бы из трех разделов. Позволим себе напомнить: речь идет, прежде всего, об “общей теории образа в ее онтологическом и гносеологическом аспектах”. Вторым разделом будем считать теорию изображения, в первую очередь, визуального, но отчасти также и вербального, и, наконец, третьим – теорию иконы как антропоморфного изображения, выполняющего сакрально-культуальные функции [6, с. 408]. В соответствии с такой систематикой Иоанн Дамаскин выделяет следующие функции изображений: *дидактически-информативная*, *коммеморативная* (то есть напоминающая), *декоративная*, *анагогическая* (вовышающая верующего в его созерцании), *харизматическая* (приобщение к святыням), и, наконец, *поклонная* (проявление благоговения и поклонения, т.е. обожествление иконного образа) [6, с. 406].

Несмотря на довольно почтенный возраст теории Иоанна Дамаскина, ее отдельные положения могут быть с успехом использованы в иной исторической ситуации. Так, новейшие исследования, подводящие итог долгим дискуссиям по этой проблеме (в частности, работа С. Шипа) [12], к главным, наиболее постоянным функциям искусства, в том числе музыкального, относят: *экспрессивную*, *сигнально-коммуникативную*, *познавательную*,

суггестивную, магическую, общественно-организаторскую, ценностно-ориентационную, воспитательную и, наконец, гедонистическую. В различных сферах музыки каждая из этих функций выражена с разной степенью динамики.

Поскольку объектом настоящего исследования является богослужбное пение, рассмотрим, какие функции музыкального искусства доминируют именно в этой области. Заметим, что богослужбное пение православной церкви является одной из форм самого богослужения. Следовательно, музыкальную сторону духовных произведений необходимо рассматривать в неразрывной связи с содержанием богослужбных текстов, на чем неоднократно настаивали их крупнейшие исследователи [4; 7].

Известно, что *экспрессивная* функция обусловлена эстетическими потребностями человека во внешнем выражении сильных эмоций и чувств [12, с. 16]. При этом, помещенная в другой контекст (в данном случае в контекст духовной музыки) экспрессивность по-иному смыслово окрашена. Обратимся к высказываниям выдающегося исследователя, регента, автора монументального труда “Богослужбное пение русской православной церкви” И. Гарднера. “Богослужбное пение есть слово, эмоционально окрашенное музыкальным звуком... музыкальный элемент в таком случае управляется словом, выражаемыми им идеями” [4, с. 61], сама же музыка “является средством, чтобы богослужбные тексты глубже запечатлеть в памяти и сознании слушателей и одновременно дать эмоциональное толкование слышимых и воспринимаемых текстов” [4, с. 60]. Следовательно, диапазон эмоциональных состояний, передаваемый и вызываемый духовной музыкой, находится в прямой зависимости от богослужбного содержания песнопений – молитвы, поучения, повествования и др. Поэтому применительно к рассматриваемой нами экспрессивной функции духовной музыки уместно говорить о связи ее с состоянием, как возвышенной созерцательности, так и религиозной экзальтации. Причем следует заметить, что исполнение, скажем, древнейших песнопений знаменного распева предполагает некоторую отрешенность, эмоциональную сдержанность, в то время как обработки духовных песнопений композиторов XVIII–XX столетий допускают большую свободу и яркость выражения чувств. Достаточно напомнить, например, о сочинениях М. Березовского и А. Веделя или, скажем, о произведениях П. Чеснокова и С. Рахманинова.

Способность музыкального искусства быть средством человеческого общения обусловила его *сигнально-коммуникативную* функцию в культуре общества. Хорошо известно, что музыка, как коммуникативный феномен, более других видов искусства способна передавать человеческие чувства, эмоционально окрашенные образы, представления. В богослужбном пении, непосредственно связанном с религиозным обрядом, коммуникативность проявляется через связь “хор – хор”, “хор – священник”, “священник – паства”. Кроме того, можно говорить и о том, что сигнально-коммуникативная функция в духовной музыке отображает момент общения человека с Богом через посредство духовного лица и является

проводником идеи единения прихожан перед лицом Бога, то есть – соборности. Вместе с тем, в процессе духовно-музыкальных коммуникаций возникает потребность в общении с искусством, развивается способность к сопереживанию, сотворчеству. Именно поэтому к сигнально-коммуникативной функции примыкает *общественно-организаторская*.

Как известно, общественно-организаторская функция искусства связана с фундаментальной общественной потребностью объединения людей в целостные социальные структуры и упорядочения последних на основе дифференциации социальных ролей каждой личности [12, с. 22]. Именно объединяющая сила коллективного исполнения является главным признаком общественно-организаторской функции в сфере духовной музыки. Поэтому в данном контексте уместно акцентировать внимание на таком явлении, как *соборность*. “Музыка церковная соборна: субъект ее внутреннего мира – Бог и Церковь – “тело Христово” – и вся тварь (“Всякое дыхание да хвалит Господа” – Пс.150:6),” – констатирует авторитетный ученый-музыковед В. Медушевский [8, с. 39]. Этому же мнению придерживается и протоиерей В. Мартынов в монографии “История богослужебного пения” [7, с. 49]. “По признанию многих художников, поэтов и музыкантов, музыка, как никакое другое искусство, обладает огромными возможностями активного соборного единения большой массы людей, особенно в сфере хоровой культовой музыки, предполагающей в условиях обрядового действия в православных церквях совместное пение хора и прихожан” [5, с. 95]. Вл. Соловьев трактовал соборность “как особый тип общения людей, основанный на множественности усилий, знаний и мнений, устремленных к единой цели” [5, с. 93]. “Собрание верующих – Тела Христова в храме для совместной молитвы объединяет их, роднит в единую семью” [3, с. 61].

Говоря об общественно-организаторской функции, следует заметить, что “*купность*” как основной вид исполнения богослужебных песнопений соответствует одной из христианских добродетелей [11, с. 9]. С точки зрения христианской морали сольное пение есть гордыня, в то время как совместное выражает смиренное единение перед лицом Бога.

Ценностно-ориентационная функция в музыке заключается в том, что она, как и другие виды искусства, отображает и раскрывает людям духовные ценности, созданные культурой. Однако произведения искусства ориентируют аудиторию не только в сфере эстетических идеалов. Они также утверждают этические идеалы конкретных обществ, наций, цивилизаций. Духовная музыка также, безусловно, превозносит такие высокие моральные качества, как доброта, честность, человечность, скромность, впрочем, с подчеркиванием и превознесением именно христианских добродетелей.

В непосредственной близости к ценностно-ориентационной функции в духовной музыке находится *познавательная*. Как известно, службы православной церкви необыкновенно богаты песнопениями различного содержания и церковно-певческих форм. Они, несомненно, “учат нас праведной жизни, указывают путь, которым мы должны идти ко спасению.... Слушая поучение Евангелия, чтения и песнопения, мы усваиваем духовный

опыт Церкви, чтобы сделать его своим опытом через самосовершенствование и добрые дела...” – таково мнение современных ученых-литургистов [3, с. 61]. Кроме того, значение познавательной функции в обращении как певчих, так и прихожан, а также слушателей духовных концертов, к древним пластам церковно-певческого искусства.

Суггестивно-магическая функция обусловлена влиянием на подсознание человека, способностью вызывать определенные психические состояния. Несомненно, эта функция в духовной музыке действенна. Элементы повторности, часто имеющие место в духовных песнопениях (это связано с текстом молитвословий и различными видами исполнения – эпифонный, с канонархом, респонсорный), конечно же, предполагают определенный момент внушения. Иначе говоря – нужная идея внушается путем многократного повторения текста молитвословий. С наибольшей очевидностью суггестивная функция духовной музыки проявляется в тех случаях, когда она охватывает большие массы людей – при хоровом и, тем более, при общенародном пении.

Воспитательная функция музыки связана, по сути, со всеми рассматриваемыми выше функциями музыкального искусства. А. Сохор определяет ее как сверхфункцию: “...многообразные функции объединяются высшей, “сверхфункцией”: во всех видах и жанрах выполняя любые частные функции, искусственно воспитывает. Оно воздействует на мысли и чувства, волю и воображение воспринимающих его людей и благодаря этому формирует и преобразует духовный мир. Иначе говоря, оно осуществляет воспитательную сверхфункцию” [10, с. 81]. К сказанному остается только добавить, что если в недалеком прошлом такие убеждения и были понятны, то сегодня, в процессе коренных общественных изменений, они нуждаются в пересмотре. Рассматривая эту функцию в контексте духовной музыки, отметим, что Церковь во все времена служила делу нравственного воспитания, а ее духовные песнопения “поучают слушателей... в догматически безупречной форме важнейшим догматам православной веры” [4, с. 59]. Следовательно, именно духовные песнопения способствуют воспитанию таких христианских добродетелей, как смирение, любовь к ближнему, трудолюбие и др. Кроме того, приобщение певчих и, конечно же, прихожан, а также слушателей духовных концертов к “музыкальному элементу” духовных песнопений расширяет музыкальный опыт, воспитывает музыкальный слух и в целом – способствует приобщению к высокохудожественным образцам духовно-музыкальной (да и светской) культуры.

Гедонистическая функция, как известно, связана с наслаждением, которое ощущает человек при восприятии высоких образцов искусства. По Ю. Бореvu, еще древние греки отмечали особый, ни на что не похожий характер эстетического наслаждения и отличали его от плотских удовольствий. “Это наслаждение особого рода – духовное наслаждение, сопровождающее и окрашивающее все функции искусства” [1, с. 149]. По этому поводу не существует единого мнения: издавна отношение к эстетической красоте церковной музыки было неоднозначным. Вместе с тем, известный исследователь православной культуры А. Орлов считает, что

если в церкви звучит хорошая музыка, то она умножает общую духовную красоту, о которой архимандрит Соловецкого монастыря Макарий, строжайший аскет, говорил: “Через музыку только можно полную красоту мира познать” [9, с. 46].

Итак, в духовной музыке, на наш взгляд, в специфическом виде с разной степенью динамики действуют функции, присущие музыкальному искусству как таковому. С этой точки зрения оно может быть отнесено к музыкальному искусству как особая разновидность хоровой культуры. С другой стороны, богослужбное пение является одновременно и необходимой частью деятельности церкви, сопровождая обряд, влияя на верующих, подчиняя своей логике чередования гласов богослужбный годовой цикл. Таким образом, научное рассмотрение этого сложного явления музыкальной культуры возможно только с учетом этих двух, безусловно, взаимодействующих, но в значительной мере и разнонаправленных факторов его природы.

Литература

1. Боров Ю.Б. Эстетика. – 3-е изд. – М.: Политиздат, 1981. – 399 с.
2. Булгаков С.Н. Православие. Очерки учения православной церкви. – К.: Лыбидь, 1991. – 234 с.
3. Всенощное бдение. Литургия. – М.: Изд-е Московской патриархии (без года). – 96 с.
4. Гарднер И. Богослужбное пение русской православной церкви: В 2 т. – Нью-Йорк, 1978.
5. Журавлева О. Философские тенденции “любомудрия” и их влияние на духовные сочинения С. Рахманинова // Музыкальное искусство и религия: Материалы конференции / РАМ им. Гнесиных. – М., 1994. – С. 92–104.
6. Культура Византии / вторая половина VII–XII вв. – М.: Наука, 1989. – 678 с.
7. Мартынов В.И. История богослужбного пения: Учебное пособие. – М.: РИО федеральных архивов; Русские огни, 1994. – 240 с.
8. Медушевский В. О церковной и светской музыке // Музыкальное искусство и религия: Материалы конференции / РАМ им. Гнесиных. – М., 1994. – С. 20–46.
9. Рогов А. Через музыку только можно полную красоту мира познать // Советская музыка. – 1991. – № 11. – С. 43–47.
10. Сохор А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки: Статьи и исследования. – Ч.III. – Л.: Сов. композитор, 1983. – 304 с.
11. Чекан О. Музыка у храмі // Art Line. – 1999. – № 4. – С. 21–23.
12. Шип С.В. Музична форма від звуку до стилю: Навчальний посібник. – К.: Заповіт, 1998. – 386 с.

Неопластицизм Піта Мондріана

Неопластицизм (від гол. *neoplasticizm*) – назва, якою нідерландський живописець Піт Мондріан (1872–1944) наділив власний живопис – абстрактні композиції “чистої” геометричної узагальненої форми. Поруч із супрематизмом К. Малевича та абстракціонізмом В. Кандинського неопластицизм є одним із найбільш значних проявів нефігуративного або безпредметного мистецтва першої половини ХХ століття. Цей своєрідний напрям модернізму досить часто привертає увагу мистецтвознавців [1]. При тому дослідники, як правило, інтерпретують неопластицистичні твори Піта Мондріана як композиції, побудовані з прямокутників. В даній же статті буде запропонований підхід, виходячи з якого в композиційному відношенні твори неопластицизму являють собою сполучення горизонтальних та вертикальних ліній, наділених символічним значенням. Прямокутники, що утворюються цими лініями, мають вторинну природу. Крім того, буде аргументуватися позиція, з точки зору якої твори неопластицизму є візуальними архетипними побудовами, що формують активність людської уяви, або ж схемами, які можуть бути наповнені різноманітними образами інтелектуально-логічного характеру.

Автор також не може погодитись, наприклад, з Т. Горячевою, котра вважає неопластицизм художнім методом “випрацюваним і апробованим у “лабораторних” умовах чистого мистецтва” і лише з часом “наділеним етичним сенсом” та потребою “в реалізації у більш масштабних формах” [2]. На думку автора статті, ситуація дещо складніша. Неопластицизм зароджувався не в лабораторних умовах чистого мистецтва, а як пластичне втілення світоглядних уявлень його автора. Слід згадати, що Піт Мондріан народився в протестантській родині, виховувався у кальвіністському дусі. Саме кальвінізм разом із пізнішим захопленням теософією можна вважати головним чинником, що визначив схильність Мондріана до логічних раціональних побудов, інтелектуалізації естетичної думки. Можна навіть припустити, що саме кальвіністське вчення про приреченість, абсолютну попередню визначеність буття людини надихнуло митця на створення концепції неопластицизму. Невизнання свободи волі людини взагалі неминуче призводить до невивчення і безмежної свободи уяви художника зокрема. Виходячи з такої позиції, в найбільш “чистому” вигляді мистецтво має відтворювати своїми специфічними формальними засобами загальні закони існування Універсуму, що ми і знаходимо у неопластицизмі Піта Мондріана. Безперечно, неопластицизм ґрунтується на диктаті теоретичної філософської концепції по відношенню до творчості.

Вже на рубежі ХІХ–ХХ століть художні пошуки Мондріана приводять його до традиції символізму, до містичної образності. Імпресіонізм в очах Мондріана навряд чи виглядав актуальним явищем. Врахуємо, що Мондріан був голландець, а для голландського живопису зосередженість на враженні від оточуючого світу не була чимось принципово новим. Згадати хоча б славетні натюрморти “малих голландців” або малі жанри попередніх віків, у

яких митці не намагалися вловити закономірності дійсності, не прагнули до узагальнень, натомість, як визнає сучасне мистецтвознавство, “приваблююча сила нідерландських картин полягає головним чином в неабиякій свіжості та безпосередності відтворення дійсності” [3].

Значно більше позначився на творчості Мондріана постімпресіонізм з його увагою до використання можливостей кольору і форми. Найбільш поширеним мотивом живопису Мондріана у 1900-і роки стають архітектурні мотиви, що певною мірою може вже свідчити про зацікавленість архітектонікою форми. Але на шляху до створення власної концепції мистецтва Мондріану довелося пройти ще й школу кубізму. У 1912 році митець приїздить до Парижа і безпосередньо знайомиться з цим раціональним напрямом мистецтва живопису. Більш того, Мондріан стає палким прихильником кубізму. Проте слід зауважити, що цікавила Мондріана не стільки “зовнішність” кубізму, тобто не його формальна вираженість, скільки кубістичне розуміння предмету, яке митець співвідносив із теософськими теоріями, зверненими до глибин свідомості, до сутності предметів. Саме в цей час художник створює серію “Дерева”. В багатьох роботах попри всю їх “кубістичність” починає відчуватися щось суто індивідуальне. Так, у “Квітучій яблуні” 1912 року крізь кубістично подані мотиви стовбура, гілок, листя вже проступає центрована абстрактна схема космогонічної системи вертикалей та горизонталей. Прямокутник полотна поділяється навпіл: графічною лінією, продубльованою у нижній частині – по вертикалі, та, скоріше кольором, аніж лінійно – по горизонталі. Утворюється центрований схематичний хрест. Його існування підтверджується безліччю розкиданих по полотну (особливо у нижній його частині) прямокутників та прямих кутів. Довільні, обтікаючі форми явно підкоряються цій чіткій геометричній структурі.

Безперечно, кубізм приваблював захопленого теософією Мондріана своєю майже космологічною геометрією. Проте кубізм займався більше матеріальною стороною дійсності, дослідженням простору шляхом розкладу предметного світу. Мондріана ж цікавила ідея, цементуюча все існуюче, його цікавила духовна структура.

Намагання поєднати кубізм із теософською ідеєю вертикалі та горизонталі змушує Мондріана деякою мірою звужувати коло сюжетів. Він обирає фрагменти природи з вираженими вертикально-горизонтальними осями. Художник зауважує: “Спостерігаючи море, небо, зірки і дерева, я зрозумів, що можу виразити їх пластичну функцію за допомогою серій вертикальних і горизонтальних ліній, що перетинаються... Чоловіче начало, виражене вертикаллю, можна знайти у лісових деревах. Рівновага буде досягнена, наприклад, введенням горизонталі моря. Жінка впізнає себе у нескінченній лінії моря і знайде свою рівновагу у вертикалі лісу” [4].

В цей же самий час у щоденниках Мондріана з’являються думки відносно еквівалентності реальності та абстракції. Всесвіт в уяві митця набуває вигляду глобальної системи, сутністю якої є спільність, зв’язок усього з усім. Все менш помітною стає відмінність між поняттям явища та його фрагменту. Мондріан стверджує: “Універсальне слід шукати не у природі як такій, а у відносинах, існуючих у природі” [5]. Ця теоретична

думка позначається і на ще “донеопластицистичних” творах. У 1913–1914-х роках у роботах художника “збільшується план”. Замість архітектурних споруд знаходимо їх фрагменти. Неважко зрозуміти хід думок Мондріана – якщо відносини, існуючі у природі, універсальні, то будь-який фрагмент вибирає в себе всю повноту законів універсуму і є самодостатнім. З іншого боку, таке поширення сенсової глибини конкретного образу допомагає усвідомити нескінченність, “відкритість” простору, його розімкненість. Так поступово зароджується мондріанівська теорія неопластицизму. До речі, саме така історія складання символіки неопластицизму ілюструє одну особливість символів: чим образ символічного знака конкретніший, “вужчий”, тим ширше він може бути пояснений, зрозумілий. Інакше кажучи, збільшення, поширення сенсового навантаження символічного образу досягається шляхом звуження об’єкта зображення.

Що стосується організації композицій Мондріана, то в них щодалі більше проступає основна домінанта – поєднання вертикалі з горизонталлю й утворення хреста. Тут доречно пригадати слова Схунмекера, одного з теософів, під впливом вчення яких знаходився Мондріан: “Дві основні протилежності, на котрих будується існування Землі і всього, що є на Землі, – це горизонтальна лінія енергії, тобто орбіта руху Землі навколо Сонця і вертикальний рух ... променів, що беруть початок всередині Сонця... Протилежності є різними аспектами єдності реальності. Більш того, вони набувають реальність лише у своїх взаємовідносинах. Лінія є лінією лише коли вона співвідноситься з лінією. Фігурою, концентруючою в собі ідею двох абсолютно самостійних сутностей, є хрест” [6].

Ідею поєднання вертикалі з горизонталлю та утворення хреста можна було зустріти у Мондріана вже у 1912 році у серії “Дерева” (згадаймо хоча б “Квітучу яблуню”). До 1914 року відноситься інша серія робіт – “Мол та океан”. Це майже абстрактні пейзажі, в яких Мондріан досліджує можливі сполучення, взаємовідносини вертикалей та горизонталей, а лінії утворюють єдність у вигляді хреста. У 1914 році з’являються перші номерні композиції – зародки майбутнього неопластицизму. Повністю ж цей напрям у творчості П. Мондріана утверджується лише у 1917 році. Назва з’явиться ще пізніше – так буде названа брошура, видана Мондріаном у 1920 році.

Зупинимося на дуже важливому для розуміння сутності неопластицизму факті, який майже не привертає увагу дослідників або не пояснюється. Композиції з кольорових квадратів та прямокутників з’являються у Мондріана вже з початку 1917 року. Це типовий неопластицизм, який, здається, не може бути концептуально доповнений. Але на рубежі 1917–1918 років у роботах з’являються потовщені чорні лінії. В чому їх сенс, призначення?

Неважко було помітити (виходячи з усього вищевикладеного), що центральними, основними елементами мондріанівського геометризму були не якісь замкнуті фігури, а лінії та їх перетин. Із усієї множини фактичних проявів тієї теоретичної думки, візуальним втіленням якої ми вважаємо творчість Мондріана, митець обрав для себе саме ідею лінії, взаємодію вертикалі з горизонталлю, “закон прямого кута”, перетин-хрест. Можна навіть пояснити причину саме такого вибору. В усій історії існування

“геометричної” релігійно-містично-філософської теорії Мондріан був найбільше обізнаним та захоплювався саме тією її частиною, що знайшла втілення у сучасних художнику теософських доктринах Блаватської, Схунмекера, книгах математика і філософа К. Шоєнмахера. Згадаймо ж знову слова Схунмекера, який стверджував, що дві основні протилежності, на яких побудоване існування Землі й усього, що є на Землі, – це горизонтальна лінія енергії, тобто орбіта руху Землі навколо Сонця та вертикальних рух – променів, що беруть початок всередині Сонця. О. Блаватська пише про дві протилежні сили, посередництвом яких пробуджується Космос, – відцентровану і доцентровану, які суть чоловіча і жіноча, позитивна і негативна, фізична і духовна. Та й сам Піт Мондріан (безперечно, найбільший авторитет у питаннях теорії його власної творчості) свідчить про свої переконання: “Ми знаходимо, що в природі над усіма взаємовідносинами панує єдине споконвічне відношення, яке визначається протистоянням двох протилежностей” [7]. Далі Мондріан пише, що його абстрактний пластицизм подає початкове відношення тих протилежностей “точним способом, посередництвом двох ліній, що утворюють прямий кут”. Причину такого зображення Мондріан пояснює таким чином: “Це взаємовідношення містить у собі найбільшу рівновагу, оскільки воно виявляє ідеальну гармонію відношень і містить у собі решту відношень” [8]. В іншому випадку він стверджує: “За мінливими формами природи знайдемо незмінну чисту реальність. Необхідно лише привести форми природи до чистих незмінних відношень. Те універсальне правило, що криється за кожним конкретним явищем природи, полягає в рівновазі протилежностей. Лінії вертикальні і горизонтальні є виявом двох протилежних сил” [9].

Наведені висловлювання Піта Мондріана не полишають жодних сумнівів стосовно того, що головним організуючим началом його полотен є лінії та їх поєднання. Квадрати ж та прямокутники мають вторинну, похідну природу. Дивно, але цей факт лишається поза увагою дослідників. І багато вже десятиліть в мистецтвознавчих працях ведеться мова про “квадрати та прямокутники” Мондріана. Наведемо декілька прикладів. М.Я. Малахов пише, що “полотна художника являють собою примітивні комбінації прямолінійних геометричних фігур... розмежованих чорною контурною лінією” [10]. Тобто дослідник вважає, що чорна лінія виконує лише роль контуру геометричних фігур і не надає їй самостійного значення. І.С. Кулікова також пише, що основою композицій Мондріана є “геометричні фігури, особливо прямокутники”, “конструйоване прямокутниками площинне зображення” [11]. В.С. Турчин характеризує живописні композиції Мондріана як “системи прямокутників, деякі з котрих пофарбовані у “кольори” [12]. Т. Горячева у вже цитованій вище роботі пише, що з часом у творах Мондріана “геометричні фігури отримують чорну обводку”.

На наш же погляд, розуміння чорних ліній у композиціях Мондріана як “чорної обводки” геометричних фігур абсолютно не відповідає дійсності. Таке трактування навіть суперечить цілі, з якою потовщення ліній застосовано художником. Можна, з вірогідністю, припустити, що використати потовщення ліній Мондріана змусило саме помилкове розуміння його

композицій як системи прямокутників, а не ліній, якими ці прямокутники утворені. На користь саме “лінійного” розуміння неопластицизму, окрім іншого, свідчать і деякі композиційні особливості окремих творів. Звернемося, наприклад, до “Композиції у червоному, жовтому і синьому” 1921 року. Бачимо, що закінчення ліній не співпадають із контурами квадратів та прямокутників. Лінії виходять за краї геометричних фігур, утворених перетинами, вільно закінчуються, не доходячи до країв полотна. Тричі лінії проходять немовби поза геометричною площиною: зникають перед червоним та синім квадратами, розташованими ліворуч, і з’являються знову за фігурою. До речі, саме такий композиційний прийом і надає прямокутникам або квадратам певну самостійну значимість, робить їх “непрозорими” сутностями. У іншій “Композиції” 1921 року лінії подекуди не доходять до краю різноколірних площин. У нижньому лівому куті чорна лінія закінчується на сірому фоні не доходячи до краю полотна і не розділяє при цьому двох подовжених потенційних прямокутників, фланкуючих кут композиції. Домінуюча роль ліній у творах Мондріана повинна враховуватись і при їх мистецько-естетичному аналізі. Звісно, не можна стверджувати, що з перенесенням акцентів із прямокутників та квадратів на лінії, що їх утворюють, езотеричні твори Мондріана стають набагато легшими для розуміння. Але це, безперечно, крок у правильному напрямку.

Як же практично може вплинути на художньо-естетичний аналіз зміна сприйняття творів Мондріана як системи прямокутників на сприйняття її як системи перш за все ліній? Необхідно відзначити, що приклади аналізу окремих творів Мондріана взагалі трапляються досить рідко. Частіше дослідники обмежуються характеристикою та аналізом концепції неопластицизму взагалі. Одна з небагатьох спроб належить автору польського видання “Сучасний живопис” Альфреду Лігоцькому. Справедливо відзначивши, що Мондріан “зводить композицію до поєднання ліній вертикальних та горизонтальних”, польський дослідник, проте, несподівано робить висновок, що індивідуальність твору визначають квадрати та прямокутники, “ритм та розміщення тих кольорових площин” [13].

Ось як виглядає його аналіз однієї з робіт Мондріана, а саме “Композиції в червоному, жовтому і синьому” 1928 року: “Квадратна поверхня картини поділена на вісім різного розміру прямокутників і квадратних полів, зображених із креслярською точністю товстою чорною лінією. Кожне з цих полів розфарбоване старанно і гладенько, як на технічному рисунку, одним із кольорів: червоним, жовтим, синім або білим, в тонах, немов узятих з оптичної таблиці, такими ж відвертими і насиченими. Великий прямокутник всередині залишений білим. Домінуючим акцентом роботи є контраст між великим червоним прямокутником зліва і білим у центрі. У той діалог підключається зіставлення двох подовжених прямокутників: чорного та блакитного, що розташований праворуч білого, і вузький прямокутничок жовтого кольору, приставлений до середини нижнього боку того ж блакитного прямокутника. Композиція завдяки пропорціям і ритму набуває радісного, ясного характеру” [14].

Як бачимо, аналіз обмежується поясненням мондріанівської композиції як системи прямокутників, головне ж – лінійна структура – до уваги не

береться. До того ж, значну частину тексту займає проста констатація зовнішніх візуальних фактів. У результаті такий естетичний аналіз, на наш погляд, може бути кваліфікований як дещо помилковий і явно недостатній.

Відзначаючи, що надзвичайно важко усвідомлювати сенс позбавленого реалістичного образу мистецтва навіть людині, яка займається його дослідженням, американський естетик і психолог Рудольф Арнхейм пише: “Незважаючи на те, що все наше життя завдяки зусиллям дизайнерів, які працюють над прикрашанням вітрин магазинів, оформленням обкладинок книжок, рекламних плакатів, шпалер, пройняте всіма засобами сучасного мистецтва, рівень розвитку “середньої людини” навряд чи перевищує рівень 1850 року” [15]. Розвиваючи свою думку, Р. Арнхейм підкреслює, що в даному разі він має на увазі не питання смаку, а більш чи менш елементарний досвід у сприйманні, завдяки якому, наприклад, зіткнувшись із натюрмортом Ван Гога, сучасний критик фактично бачить зовсім інший об’єкт, ніж його колега у 1891 році. Десятиліття, що промайнули з часу висловлювання Арнхеймом своєї думки, вочевидь, принципово не змінили ситуацію. Осмислення та досвід сприйняття мистецтва і сьогодні явно відстає від творчого процесу.

Слушно тут буде згадати і ще більш давні, але не застарілі й до сьогодення дослідження у галузі естетики, наприклад, теоретичні праці Х. Ортеги-і-Гассета. Власне, неопластицизм Піта Мондріана є одним із тих феноменів, які найліпше ілюструють та підтверджують думку іспанського філософа щодо елітності сучасного мистецтва. Є й інші цікаві паралелі, наприклад, між уявленням Мондріана та Ортеги-і-Гассета про естетичну сутність нового мистецтва. Ортега-і-Гассет вважає, що реалістичне мистецтво було малохудожнім у естетичному розумінні. Таке мистецтво зображувало життя, було частиною життя, а суто естетичні моменти зводило до мінімуму. Нове ж мистецтво прагне стати мистецтвом саме естетичним, художнім перш за все. “Якщо навіть чисте мистецтво і неможливе, немає сумнівів в тому, що можлива природня тенденція до його очищення (! – підкреслено мною – Л.М.). Тенденція ця призвела до прогресивного усунення елементів “людського, занадто людського”, які переважали у романтичній та натуралістичній художній продукції. І в ході цього процесу настає такий момент, коли “людський” зміст твору стане настільки мізерним, що зробиться майже непомітним. Тоді перед нами буде предмет, котрий може бути сприйнятий лише тими, хто володіє особливим хистом художнього сприйняття. Це буде мистецтво для митців, а не для мас, це буде мистецтво касти, а не демосу... Нове мистецтво – це чисто художнє мистецтво” [16]. Надзвичайно близьке цим міркуванням Ортеги-і-Гассета й уявлення Піта Мондріана стосовно мистецтва: “Як чистий продукт розуму, мистецтво повинно бути виражене у естетично очищеній (! – Л.М.) абстрактній формі” [17]. Як бачимо, думки схожі аж до збігу у слововикористанні.

Отже, маємо констатувати, що творчість Піта Мондріана належить до тих мистецьких феноменів, адекватне сприйняття та розуміння яких широким загалом є проблематичним. Якою ж повинна бути “стратегія”

мистецтвознавства та естетики у такій ситуації? Спробуємо викласти свою точку зору.

Перш за все, необхідно усвідомлювати, що головна проблема неопластицизму є не стільки проблемою його суто естетичних якостей або естетичних смаків широкого кола глядачів, скільки проблемою незрозумілості сенсу та основних принципів побудови і художнього функціонування цього мистецтва. До неопластицизму цілком можуть бути віднесені слова того ж таки Х. Ортеги-і-Гассета про те, що “у випадку нового мистецтва розмежування... відбувається на рівні більш глибокому, ніж особливості нашого індивідуального смаку. Справа тут не в тому, що більшості глядачів не подобається нова річ, а меншості подобається. Справа в тому, що більшість, маса, просто не розуміє її” [18]. Поділяючи цю думку іспанського естетика, все ж не можна погодитися з його песимізмом стосовно потенційної можливості такого мистецтва стати більш-менш зрозумілим для достатньо широких кіл.

Прийнявши до уваги психологічну теорію установки, над якою особливо плідно працювала і працює грузинська школа психологів (див. роботи Лурія А.Р., Узнадзе Д.Н., Натадзе Р.Г. та ін.), можна зробити висновок, що адекватно сприйняти якийсь образ, явище людина може лише володіючи відповідною установкою, будучи зорієнтованою у ситуації і підготовленою до сприйняття. Роль орієнтирів виконують попередні уявлення, ідеї. Цей закон неминуче діє і в процесі сприйняття людиною мистецтва. Своє уявлення, думку про будь-який твір людина підсвідомо формує, керуючись тими ідеями, уявленнями, зразками, які вже були присутні в її свідомості до контакту з новим художнім феноменом і які визначають її психологічну установку на позитивне чи негативне сприйняття певних якостей цього нового твору. Як поетично зауважує Хосе Ортега-і-Гассет: “Наші ідеї немов оглядовий майданчик, з якого ми оглядаємо весь світ... Ми бачимо речі за допомогою ідей про речі, хоча в природньому процесі розумової діяльності не усвідомлюємо це, точнісінько так, як око в процесі бачення не бачить самого себе” [19].

На сьогоднішній день мистецтвознавство та естетика ще не змогли створити належних попередніх умов для адекватного естетичного сприйняття або хоча б деякого знання сутності неопластицизму Мондріана широкими глядацькими колами. Певні розбіжності між знанням сутності та естетичним сприйняттям полягають у тому, що знання сенсу творчого прийому ще не забезпечує естетичного сприйняття твору. Але ознайомлення з сутністю явища з необхідністю передувє змозі естетичного сприйняття, принаймні у таких складних з ідейної точки зору проявах як неопластицизм. Розуміння ідейно-теоретичної сутності формальних проявів забезпечує перший крок у наближенні до складного в сприйнятті мистецтва – створює можливість хоча б з толерантністю, а не просто негативно-ворожо сприймати феномен. Таким чином у враженнях конкретної особистості можливе зникнення хоча б помилкового уявлення тотожності між незрозумілим (поки що) особисто для неї і позбавленим сенсу взагалі. Від установки: “Це не має ніякого сенсу”, людина може перейти до усвідомлення: “Я це ще

не зовсім розумію” саме завдяки раціональному знанню ідейно-теоретичного підґрунтя формальних проявів мистецтва.

Естетичне ж сприйняття є значно складнішим ступенем відношень людини з мистецьким твором. Його можливість забезпечується як наявністю певних практичних навиків у естетичному спілкуванні з мистецтвом взагалі, так і здатністю до співтворчості з художником (без якої естетичне сприйняття неопластицизму виглядає практично неможливим), до певної свободи власної творчої уяви.

Отже, найближчою практичною метою естетики та мистецтвознавства у дослідженні неопластицизму Піта Мондріана може бути визнане вивчення ідейно-теоретичних засад цього мистецтва; правильне, обґрунтоване визначення сутності його формальних проявів, принципів зв'язку ідеї з формою; нарешті, якомога ширше ознайомлення глядацьких кіл з результатами цих досліджень. Хоча б деяке усунення непорозумінь між неопластицизмом та широким глядацьким загалом може зіграти роль позитивного прецеденту у відносинах між широким загалом і новітнім мистецтвом, що не досить конструктивно складаються взагалі. Неопластицизм же виглядає у цій ситуації особливо привабливим об'єктом з огляду на свою, з одного боку, формальну крайність, а з іншого боку, несподівану податливість для раціонально-логічного трактування.

Після визначення цілей та завдань звичайно постає питання шляхів їх досягнення. Не можна не помітити, що естетика та мистецтвознавство у даній ситуації повинні виконувати функції, близькі до освітніх. Отже, природньо, що і свої дії ці науки мають узгоджувати з основними принципами педагогіки. Один з найважливіших серед цих принципів – принцип доступності. Доступність нового матеріалу визначається співвідношенням нової інформації до вже відомих, засвоєних знань. Доступною вважається інформація, яка може бути засвоєна у даний момент без будь-яких попередніх умов, рівень якої відповідає потенційним можливостям людини на цей час. Важливо і те, що майже будь-яка складна інформація може бути адаптована до певного рівня доступності. На наш погляд, буде помилкою, якщо призначені для широкого загалу естетичні та мистецтвознавчі дослідження будуть занадто занурюватись у надзвичайно глибокий та езотеричний для пересічної сучасної людини світ філософії та теософії, яка спонукала виникнення мондріанівського неопластицизму. Але справа не лише в тому, що такий рівень подачі матеріалу може виявитися недоступним для більшості, або в тому, що самі представники теософської думки вважали “нерозумною сентиментальністю” відмову визнати інтелектуальну та моральну нерівність людей та наміри “звести до рівня розуміння найменш обдарованих людей вчення, доступні лише для високообдарованого розуму” [20]. (До речі, знову ж таки напрошується порівняння зі вченням Ортеги-і-Гассета про елітарність, призначеність для обраних нового авангардного мистецтва). Найважливішим є те, що занадто конкретизований, скрупульозно пов'язаний із теософською езотерикою неопластицизм втратить варіативність, певну вільність образного художнього розуміння і трактування. Тобто перестане бути мистецтвом, а

залишитися лише певним раціоналістичним феноменом, який, проте, опиниться за межами інтересів і можливостей естетичного дослідження.

На нашу думку, з точки зору естетики неопластицизм Піта Мондріана найбільш доречно розглядати як візуальні архетипні побудови. Архетип, – тобто прообраз, ідея, – може розглядатись як первісна схема образів фантазії, як феномен, що формує активність людської уяви. І з огляду на такі загальні характеристики своєї природи архетип цілком природньо стає предметом естетичного дослідження. До того ж, у складній мережі психічних побудов самого архетипу, в його структурі можна виокремити емоційно-динамічні складові та символізм, тобто ті рівні, що можуть бути кваліфіковані як естетично змістовні.

Розуміння неопластицизму Мондріана як спроби візуального відтворення архетипів, по-перше, не протирічить його власній авторській концепції, а по-друге, в той же час дозволяє адаптувати конкретне образно-художнє трактування творів до необхідного рівня доступності, бо архетип, будучи абстрактною ідеєю, первісною схемою, може бути, в принципі, в рамках цієї схеми наповнений будь-якими конкретними образами людської уяви і фантазії.

Мондріан вважав завданням мистецтва чистих форм відтворення загальносвітової рівноваги, гармонії, універсальності. Причому важливо враховувати, що життєдайна рівновага в системі Мондріана ні в якому разі не тотожна сухій, мертвій симетрії. Митець наголошує, що “універсальне правило, приховане за кожним конкретним образом природи, полягає в рівновазі протилежностей (! – Л.М.)”. Рівновага неопластицизму ґрунтується на “протистоянні двох протилежностей”. Це врівноважене протистояння двох протилежностей “містить у собі всі інші відносини” [21]. Тобто цій структурі Мондріан відводить роль найголовнішого архетипу світобудови.

Отже, ґрунтовним моментом, “цементуючим началом” аналізу будь-якого твору неопластицизму має бути, на нашу думку, перш за все з’ясування, пояснення шляхів конкретного втілення архетипальної рівноваги протилежностей лінійно-композиційними засобами живопису. При цьому, вочевидь, повинен бути виділений центр – перетин основних ліній – горизонталі та вертикалі (або ж, можливо, знайдеться декілька рівнозначних перехресть). Природним здається також аналіз відмінностей утворюючих рівновагу побудов, висвітлення сутності їх протиставлення. Виходячи з творчої композиції Мондріана, принципово необхідно не втратити усвідомлення однакової значущості, свого роду “половинчатості” кожної з композиційних частин. Ціле утворюється лише їх об’єднанням. В свою чергу слід пам’ятати, що Мондріан, безсумнівно, будував свої твори як відкритий ряд систем, втілював у них своє уявлення про пластичну формулу нескінченності Універсуму.

Багато які з ліній на полотнах Мондріана мають інтенцію до продовження за реальними межами картини. Тим самим художник відтворює один із найважливіших системних принципів – принцип ієрархічності, який наголошує, що кожний елемент системи може бути сам розглянутий як система, а будь-яка система – як елемент більш широкої системи. Оскільки твори Мондріана задумувалися та будувалися як

архетипні системи, з усіма впливаючими з того наслідками, то природно, що вторинні за походженням форми – квадрати та прямокутники, містять у собі ті ж самі відносини несиметричної врівноваженості, що і первинні вертикально-горизонтальні лінійні композиції.

Інколи дослідники абстракціонізму звертаються до наступних слів П. Мондріана: “Не цікавитись формою та кольором – ось неопластицизм... Цікавитись лише відношеннями, створюючи їх і відшукуючи рівновагу у мистецтві і в житті...”. При цьому наведений вислів художника коментується як відмова від мистецтва [22]. Але необхідно усвідомити, що Мондріан закликає “не цікавитись” формою і кольором лише у їхньому, так би мовити, “чистому”, абсолютному вигляді, тобто формою і кольором як такими, самими по собі. Замість того увага повинна бути перенесена на їх (кольору, форми) співставлення, врівноваженість, рух, взаємодію і т.д. Мондріан наголошує на недостатності статистичного сприйняття та розуміння форми і кольору у його картинах. Натомість “...в пластичних мистецтвах реальність може бути виражена лише через рівновагу динамічних рухів форми та кольору” [23].

Отже, хоча прямокутні форми на його картинах мають вторинне походження, з неодмінністю утворюючись від перетину ліній під прямими кутами, а колір, навіть у максимальному значенні, покликаний лише підкреслити та адекватно виразити лінійно-формальну структуру, та все ж і колір і форма мають певне самостійне звучання й повинні також бути в колі зору естетичного аналізу.

Доречним видається дослідження використаних Мондріаном кольорів як основних, так і допоміжних. Як відомо, допоміжні кольори дають абсолютно білий колір в результаті суми, додавання їх один до одного, і абсолютно чорний в тому випадку, коли кольори віднімаються, тобто відповідні фільтри накладаються. В такому кольоровикористанні знову ж таки можна вбачати вираження основної концепції неопластицизму: врівноваженість протилежностей. При цьому слід враховувати, що жоден із кольорів з огляду на концепцію неопластицизму не може наділятися незалежними або ієрархічними якістьми. Сенс – лише їх врівноваженість. Конкретне ж значення кольору визначається пластичними особливостями композиції.

Узагальнюючи, можна сказати, що твори Мондріана – це свого роду формули, в яких композиційні складові виконують роль змінних, як у алгебрі. Ці знаки-змінні, як у справжній формулі, можуть бути наповнені безліччю конкретних значень. Але це наповнення, конкретизація, перетворення формули на повноцінний художній образ є завданням глядача – неопластицизм потребує співтворчості.

Якщо перша причина визнання неопластицизму елітарним мистецтвом полягає у його досить складному теоретичному підґрунті, то необхідність спроможності глядача до співтворчості – ще одна з рис цього мистецтва, яка обмежує коло його прихильників. Якщо в першому випадку від мистецтвознавства та естетики вимагається ґрунтовний коментар, то другій проблемі може дещо зарадити наявність різноманітних зразків художньо-естетичного “доопрацювання” творів неопластицизму.

Спробуємо згідно з відзначеними позиціями проаналізувати один із творів Піта Мондріана, а саме “Образ 1” 1921 року. Композиція створена в період, так би мовити, “класичного” неопластицизму і є яскравим зразком цього мистецтва.

Перед нами видовжена по вертикалі композиція: висота полотна майже вдвічі переважає ширину. Перетин головних ліній сильно зміщено ліворуч і трохи вниз. Власне, це перехрестя є єдиним у зображеному художником фрагменті світової матриці. Його зміщення з центру композиції цілком відповідає концепції неопластицизму: у такий спосіб уникається всякий натяк на статичну симетрію. Всі вектори хреста на різній відстані від центру у той чи інший спосіб переходять у розташовані під прямим кутом відрізки, направлені проти годинникової стрілки. Тим самим утворюється несиметрична, хоча і дуже виразна свастика, котра є дуже давнім змістовним символом. Це викликає спокусу заглибитись у її історію, проте слід не випускати з уваги, що всі фігури у неопластицизмі – вторинного походження. Причиною ж як цих фігур, так і всіх значень, що ці фігури містять у собі, є горизонтально-вертикальна система неопластицизму.

Але якщо навіть не заглиблюватися у давню символіку свастики, то все одно неможливо не помітити, що така побудова ліній організує силовий вихор, надзвичайно промовисто створює враження напруги відцентрованих сил. Перетин основних ліній вертикалі та горизонталі немов випромінює рух, який згодом перетворюється у лініях свастики, що відходять від хреста, на вихорні оберти енергії.

Особливо сильним є враження направлено проти годинникової стрілки руху енергії у лівій частині композиції, де лінії, що відходять від хреста, посилюються, підкреслюються подовженими чорним та жовтим прямокутниками. Внизу праворуч стрімкий біг вектора дещо уповільнює і повертає вгору синій прямокутник. У верхньому ж правому куті лінія натикається на дуже масивний червоний прямокутник і обривається – рух майже зупиняється. Є навіть деяке враження “відходу” назад після зіткнення з перешкодою. Це враження створюється тим, що лінія не тільки піднімається вгору до червоного прямокутника, а й збігає від перехрестя вниз.

Отже, рух виглядає досить складним, імпульсивним – з прискоренням (ліворуч зверху – вниз), уповільненням (внизу зліва – направо) та майже зупинкою праворуч. Цей цикл із його змінною динамікою немовби наділений рисами динаміки людського життя: народження (таємничий момент поєднання духу і тіла); подальший розвиток земного, тілесного начала, з яким пов’язаний найбільш пристрасний динамічний період життя; поступове уповільнення темпу у зрілості: мудрість земних років все частіше нагадує про висоти духу, навіртає погляд людини до “небесного”. І, нарешті, смерть – зупинка, роз’єднання “земного та небесного” у людській істоті (чи ж не тому правий, останній вектор не лише піднімається вгору, а й опускається вниз до землі?).

Обертівність руху призводить до враження “накладання”, послідовного заміщення протилежних структур, проникнення їх одна в одну. Така динамічна взаємопов’язаність протилежних сутностей цілком відповідає

теорії неопластицизму, згідно з якою ціле утворюється лише поєднанням відмінностей, різноманітностей, протилежностей.

Поза всякою тенденцією до руху, наповненістю динамікою композиція виглядає надзвичайно врівноваженою. Особливу роль у цьому відіграють кольорові прямокутники, що фланкують кути композиції. Взаємна компенсація відбувається як відносно головних (горизонтальної та вертикальної) ліній, так і, навіть, по діагоналі. Відносно горизонталі чорний та жовтий прямокутники уподібнюються один одному своєю тенденцією до видовженості, синій та червоний, навпаки, тенденцією до рівнобічності. Певним чином таке уподібнення може бути зрозуміле як динаміка направленої розвитку початку циклу та призупинення руху, майже до врівноваженої статичності, при його закінченні. Відносно вертикалі у верхній частині композиції чорний та червоний прямокутники об'єднують їхнє домінування над нижчими сферами. Вони тісно змикаються, навіть сама лінія вертикалі розчиняється, тане між ними. Поза контрастністю розміру та кольору верхні прямокутники утворюють суцільну єдність вищої духовної сфери, яка протистоїть роз'єднаності сфери нижчої, тобто земної, матеріальної. Якщо верхні прямокутники мають помітну тенденцію до всеосяжності, всезагальності, то нижні, навпаки, є скоріше конкретними проявами, частковостями, окремостями.

Якщо верхні прямокутники за рахунок деякої тенденції до видовження вшир мають у собі певний натяк на зверненість до матеріального, тобто земної горизонталі, то нижні прямокутники відповідають їм помітним прагненням до вертикалі. Таким чином, ці різнонаправлені тенденції, рухи утворюють трансцендентний хрест, втілюють закон Універсуму, абсолютну ідею неопластицизму.

Наведений щойно аналіз одного з творів Піта Мондріана, звісно ж, не претендує ані на максимальну повноту, ані на абсолютну об'єктивність. Проте інших пропозицій вітчизняне мистецтвознавство та естетика на сьогодні не мають – у спеціальній літературі не зустрічається жодного прикладу більш-менш розгорнутого аналізу будь-якого твору неопластицизму. Дослідники мистецтва ХХ століття найчастіше обмежуються двома-трьома сторінками, присвяченими неопластицизму, і не виходять за межі наведення історичних фактів, пов'язаних з Пітом Мондріаном, об'єднанням “Де стиль”, а також зовнішнім формальним описом принципів неопластицизму (до того ж, на наш погляд, не завжди адекватним дійсності). Проведений аналіз композиції Піта Мондріана є першою спробою і, природно, може мати недоліки, які, вочевидь, можуть бути визначені іншими авторами у майбутніх дослідженнях неопластицизму.

Література

1. Див., напр.: Stoichita V. J. Mondrian Pit. – Bucharest, 1979; Seuphor M. Piet Mondrian. Life and work. – London, 1957; Ligocki A. Plastyka wspolczesna. Warszawa, 1968; Горячева Т. Малевич и Мондриан // Искусство. – 1992. – № 2; Куликова И. С. Философия и искусство модернизма. – М., 1980 та ін.
2. Горячева Т. Малевич и Мондриан // Искусство. – 1992. – № 2. – С. 48.
3. Никулин Н.Н. Искусство Нидерландов XV–XVI веков. – Л.: Искусство, 1987. – С. 4.

4. Цит. за: Горячева Т. – С. 43.
5. Там само.
6. Stoichita V. J. Mondrian Pit. – Bucharest, 1979. – P. 18.
7. Seuphor M. Piet Mondrian. Life and work. – London, 1957. – P. 143.
8. Там само. – P. 143.
9. Там само. – P. 154.
10. Малахов Н. О модернизме. – М., 1975. – С. 210.
11. Куликова И. Философия и искусство модернизма. – М., 1980. – С. 137–138.
12. Турчин В. По лабиринтам авангарда. – М., 1993. – С. 134.
13. Ligocki A. Plastyka wspolczesna. Warszawa, 1968. – P. 154.
14. Там само.
15. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М., 1974. – С. 122.
16. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия. Культура. – М., 1991. – С. 226.
17. Цит. за: Горячева Т. Малевич и Мондриан // Искусство. – 1992. – № 2. – С. 44.
18. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия. Культура. – М., 1991. – С. 226.
19. Там само. – С. 246.
20. Безант А. Эзотерическое христианство. – М., 1991. – С. 12.
21. Ligocki A. Plastyka wspolczesna. – Warszawa, 1968. – P. 154.
22. Див.: Горячева Т. Малевич и Мондриан // Искусство. – 1992. – № 2. – С. 48.
23. Там само.

В.Г. Дорохин

“Интонирование” и “артикулирование” в структуре музыкального произношения

Понятия “интонирование” и “артикулирование” у музыкантов-исполнителей нередко выступают как синонимы или, по крайней мере, перекрывают в отдельных моментах содержание друг друга. На наш взгляд, природа такого совпадения кроется в различных трактовках музыкантами как “артикуляции”, так и “интонирования”. Цель данной статьи выявить место и роль обозначенных выше понятий в музыкально-речевом процессе.

Известно, что словом “артикуляция”, музыканты часто обозначают и организацию смысловых построений в воспроизводимом тексте, акустический результат получения музыкального звука, и способы звукоизвлечения (то есть характеризуют технический и экспрессивно-смысловой компоненты музыкального звука).

Анализируя понятия “артикуляция” и “интонация”, мы исходим из того, что оба они являются средствами коммуникации. Сложность дифференцирования этих понятий состоит в том, что они объединены одной общей функцией смыслообразования и во многом используют одни и те же средства выразительности (в акустическом аспекте).

В силу того, что понятие “артикуляция” носит несколько обобщенный характер, на наш взгляд, наиболее целесообразно в дальнейшем использовать термин “артикулирование”.

Известный оперный режиссер Б. Покровский отмечает: “Синонимом слова “интонация” на русском языке является “тон” [1, с. 63–64]. “Важнейшее свойство интонирования – “быть в тоне” [2, с. 217]. “Тон – напряжение, усилие, потребное для высказывания аффекта, длительного эмоционального состояния [2, с. 554]... Выявление тона – всегда становление” [2, с. 335].

Похожую точку зрения находим у И. Браудо: “Рассмотренная в своих внутренних свойствах нота сама является процессом. Поток музыки не только объединяет элементы — ноты, но течет и внутри самих нот. Нота изменяется в своих свойствах в течение своей протяженности. Указанная переменность ноты является неотъемлемым и существенным выразительным фактором музыки” [3, с. 190–191].

Латинское слово “intonare” – громко произносить. Нередко слово “тон” наделяется тем же значением, что и слово “звук”. Чаще всего музыканты акцентируют в нем значение, ориентированное на высоту звука. В вербальном, когда человек говорит повышенным или пониженным тоном, подразумевается изменение высоты звука, а так же громкостной динамики. “Человек говорит повышенным тоном, недопустимым тоном – значит, сердится, то есть его тон проявляет эмоцию. А есть “рассудительный тон”, разговор “в пониженных тонах”, “нежный тон”...” [1, с. 63–64]. Выражения, типа “в мягких тонах”, “теплый”, “светлый” и т.д., вполне применимы к тембровым или регистровым особенностям звучания. “Таким образом, – пишет Е. Назайкинский, – слово “тон”, способное обозначать то громкость, то тембр, то высоту, оказывается в известном смысле более узким в каждом из этих случаев по сравнению со словом “звук” и помогает выделять то или иное свойство звука в его описаниях” [4, с. 23].

Интонационные процессы касаются не только пространственных проявлений звучания. Коммуникативность музыкального звучания состоит в том, что в пространственном отношении мы воспринимаем звучание на уровне громкости, тембра, звуковысотности и сонорной организации, во временном – долготности (краткость и продленность) и интенсивности движения (скоростные показатели), одним из проявлений которого есть агогика. Любая речь (в том числе и музыкальная) может прерываться (остановки в звучании – паузы), ускоряться и замедляться (меняется ритм, темп).

Б. Покровский пишет: “... человек может говорить прерывисто – меняется ритм. Повышение и понижение тона, изменение ритма много говорит о смене состояния человека в связи с общим самочувствием или отношением к предмету. Далее возникает и вопросительность, и утвердительность, и неуверенность тона, или, скажем мы теперь, интонации” [1, с. 63–64]. Повышение и понижение тона, изменение ритма, темпа указывает на пространственно-временной характер проявления звучности в процессе интонирования. “Динамика, мелодика, темпо-ритм,

остановки (паузы), громкость, тембр, гармония – все влияет на интонацию, все питает ее, это средства ее выразительности” [1, с. 63–64].

Основываясь на вышесказанном, можно констатировать, что средствами интонирования (которые дают основу всем музыкально-языковым системам) есть пространственно-временные проявления звучности.

Б. Асафьев определяет интонирование как “осмысленное, целеустремленное и данное в некоем содержательном сочетании и взаимосвязи звуковоспроизведение мыслимого” [2, с. 295].

На этот факт обращает внимание и Л. Мазель: “Интонация, как выразительная частица мелодии, объективно зафиксированная в каких-либо произведениях, в стилях ...порой не отличается Асафьевым от ее конкретного “произнесения” [5, с. 76–77].

В русле такого подхода находится определение “исполнительского интонирования” А. Малинковской: “Исполнительское интонирование – это осмысленно-выразительная, направленная на слушательское восприятие реализация музыки (голосом или на инструменте) в процессе выявления и оформления отношений между элементами музыкальной формы на всех уровнях их системной организации в исполняемом произведении и на основе целостного взаимодействия компонентов конкретного инструментального комплекса” [6, с. 14].

Как видим, Б. Асафьев, Л. Мазель и А. Малинковская указывают на конкретное “произношение”.

Само музыкальное произношение основано на процессуальности выявления и соотношения пространственно-временных звуковых средств, их производных от них систем и смысловых структур.

Известно, что в начале своей книги “Артикуляция” И. Браудо, наряду с термином “артикуляция”, предлагает употреблять как равноценный с ним термин “произношение” [3, с. 3]. Там же он пишет: “Артикулирование музыки есть использование в потоке исполнения всего многообразия средств произношения, многообразия, которое мастер исполнительского искусства должен детально изучить и которым должен с полной свободой пользоваться” [3, с. 10]. Читаем далее: “Область явлений, связанных с описанным ограниченным видом процесса внутри ноты, я предлагаю назвать произношением в узком смысле слова (или артикуляцией). Определенное выше произношение в широком смысле слова (совокупность динамических, тембровых и интонационных изменений внутри ноты) и является тем родовым понятием, которое мы искали и одним из видов которого является произношение в узком смысле слова (артикуляция)” [3, с. 191–192].

Основываясь на приведенных выше высказываниях, отметим, что произношение в узком и широком смысле слова, в котором предлагается учитывать процессы различных изменений “внутри ноты”, может касаться не только долготы звука, но и динамики, и звуковысотности, и агогики, и тембра и т.д.

Произношение в узком смысле (“артикулирование”) предполагает оперирование любым из пространственно-временных проявлений звучания.

Такие действия интерпретатора способны в различной степени влиять на коммуникативную (и художественно-выразительную) сторону музыкально-речевого процесса (выявления качества осмысленного произношения).

Однако произношение в узком и широком смысле не ограничивается процессами только внутри одной ноты: “Способы артикулирования являются качествами, красками, которые мы присваиваем различным музыкальным явлениям. Очевидно, присваивая двум музыкальным явлениям две различные краски, мы содействуем различению этих двух явлений. Указанное действие артикуляции можно наблюдать в явлениях самых различных масштабов” [3, с. 19–20].

В этой связи считаем возможным провести параллель проявления акустических средств и в процессе “интонирования”.

Изменения в характере выявления любого из интонационных средств выразительности является коммуникативным фактором, так как влечет за собой качественное преобразование самой интонации. Звуковыраженное “интонирование” как процессуальность становления интонации включает в себя качественное выявление “интонационных” средств как в единичном (каждого из многих) их преобразовании, так и в комплексном. Следовательно, “интонирование” – это своеобразие (качество) обнаружения каждого из средств в одновременности, где единичное преобразование (звуковысоты, громкости, тембра, агогики и т.д.) можно назвать “интонированием” в узком смысле слова, а комплексное – в широком.

Очевидно, именно характер организации этих средств (как в узком, так и в широком смысле) и определяет качественную сторону акустического результата (качества осмысленного произношения).

В этой связи А. Сокол отмечает: “Артикуляції, як частини ритму інтонаційного потоку, “живої” біодинамічної тканини виконавських рухів, утворюють одиниці звучання, в яких слухачі пізнають елементи “інтонаційного алфавіту”. Якщо прийняти, що ритм є відношення усіх елементів та сторін інтонування одне до одного і до цілого включно, то в теорію артикуляції слід ввести не тільки довготний параметр, як у І. Браудо в його монографії “Артикуляція: О произношении мелодий”, але також динамічний, агогічний, звуковисотний та тембровий параметри” [7, с. 87].

Согласно высказываниям И. Браудо и А. Сокола, мы можем констатировать факт использования в процессе “артикулирования” и “интонирования” одних и тех же пространственно-временных средств, а также факт многоуровневости их проявления. А из последнего определения А. Малинковой (музыкальное интонирование) мы видим, что оно по своему содержанию соответствует определению, которое можно дать музыкальной артикуляции. Здесь затронут “физиологический” аспект (взаимодействия компонентов конкретного инструментального комплекса, голосом или на инструменте), “звукотиповой” (выявления и оформления отношений между элементами музыкальной формы), многоуровневый (на всех уровнях их системной организации в исполняемом произведении), художественную мотивацию (осмысленно-выразительная).

Так в чем же все-таки отличие понятий “интонирования” и “артикулирования”?

Наиболее лаконичным представляется нам определение “интонирования” В. Москаленко: “Под “интонированием” мы понимаем то творческое действие, то качество становления музыкальной мысли, которое приводит к ее кристаллизации в “интонацию”, в звуковую реалию. Интонирование – это психологический процесс самого “производства” музыкальной мысли” [8, с. 15].

Мы воспринимаем интонацию как чувственно-звуковую информацию, результат выявления различных “переживаний”, систематизированных в целостную звуковую форму. Интонирование – процесс продвижения эмоциональных состояний и становления обобщенного образа-состояния (целостной формы). В этом аспекте интонация (звуковая реалия) предстает перед нами как феномен, отражающий психологическую сторону музыкального смысла (чувственно-эмоциональная звуковая форма), результат психологического процесса самого “производства” музыкальной мысли.

Именно психологическая сторона (чувственно-эмоциональная) может быть в свернутом и развернутом виде, является внешне выраженной основой музыкального смысла, художественной мотивацией творческого процесса (самого производства). Собственно, такой угол зрения представляется нам перспективным в выявлении различий двух процессуальных явлений “интонирования” и “артикулирования”.

На наш взгляд, определение интонирования В. Москаленко (в отличие от других исследователей) позволяет рассматривать процессы смыслопроизводства в более широком спектре, чем “артикулирование”, выходящие за рамки моторного акта. Необходимо учесть и то, что “интонированию” (внутреннему процессу) подвластны архитектурные свертывания и развертывания смысловых построений в различные моменты (оперирование в сжатом виде целыми фрагментами). Примером также могут стать интонирование внутренним слухом и соинтонирование слушателем. Хотя эти процессы и отражаются на мышечных реакциях (сокращениях), однако носят пассивный характер, где акустический (мнимый) результат не является результатом целенаправленной работы артикуляционного аппарата. К этому следует добавить, что на данном уровне интонирования “зрительное постижение музыкальной архитектуры через нотную запись или акустический и математический анализ музыки, как ряда отношений чисел воздушных колебаний”, может реализоваться путем “механической артикуляции, пассивной подачи звука” [9, с. 8].

Считаем необходимым отметить, что артикуляционные процессы происходят и на уровне внутреннего представления (психо-моторные представления), где могут рассматриваться “звукотиповой” и “технический” проэскты. Очень часто исполнители (особенно в репетиционный период) мысленно “проигрывают” на том или ином инструменте (или “проговаривают”) то само мотивированное звучание во всех деталях и в “звукотиповом” и “техническом” (конкретно инструментальном) его воплощении. Интерпретатор как бы мышечно ощущает воображаемый инструмент и необходимые способы звукообразования на нем.

Известно, что произношение является коммуникативным (выразительным) фактором реального звукоречевого процесса (как вербального, так и музыкального), где процесс мышления и выявляющая его речь составляют единство сложного психологического процесса

Отмечая, что “интонирование”, прежде всего, явление психологическое (отражающее саму процессуальность становления и обнаружения “интонации”), мы не можем не заметить, что реальное акустическое отражение возможно только на основе моторных действий исполнителя. Б. Яворский пишет: “Из интонационной звуковой речи человека, при её моторной организованности, развилась музыкальная речь и, как её следствие, музыкальное искусство” [10, с. 42].

“Если композитору (и слушателю) достаточно интонировать “внутри себя”, то исполнителю необходимо уметь воспроизвести звучание акустически полноценно, согласно конкретным нормам инструментальной или вокальной техники. В анализе специфики исполнительского интонирования указанную сторону Асафьев определял как “обнаружение звучания”, “звукоспроизведение”, обусловленные тем, что “надо принимать во внимание затрату энергии на преодоление сопротивления материала, ибо музыкальный тон не есть нечто отвлеченное: он обнаруживается через посредствующую звукоизвлечению материальную среду (инструмент и его механизм)” [9, с. 55].

Подтверждением сказанного могут быть слова Б. Яворского: “Образы и тонусы страстности, эмоциональности, истовости, этикетности, волевого волнения и т. п. передаются артикуляцией как начальным движением возбуждающейся мускулатуры, переходящим через звучание в заканчивающееся движение” [11, с. 47].

Из определения следует, что мотивационное начало дает установку действия (мышечного), где сама артикуляция (работа мышечного аппарата) включает в себя начало движения, само движение и окончание движения.

В “звукотиповом” аспекте артикуляция является способом членения звуковой ткани, в результате чего проявляется коммуникативно-различительная сторона процесса.

Художественно-выразительная сторона “артикулирования” определяется мотивированным (чувственно-эмоциональным) наполнением соотносимых элементов. Следовательно, “артикулирование” – это художественно мотивированное волепроявление исполнителя (моторные действия), при помощи которого происходит членение (выявление в процессе соотношения) значащих элементов звукового потока на всех уровнях их системной организации.

Исполнительское интонирование – это эмоционально-чувственное волепроявление мышления исполнителя в акустически выраженной форме. Это психологический (эмоционально-чувственный) процесс, мотивирующий моторные действия (мышечные движения) исполнителя с целью последующего звукообнаружения мотивированного замысла. Музыкальная интонация – это продукт мышления. Следовательно, “интонирование” – это процесс волепроявления сознания (чувственно эмоциональное).

“Интонация”, как процесс продвижения чувственно-эмоциональной мысли, преобразовываясь (переходя) из свернутого (симультанного) состояния в развернутое, мотивирует выбор средств и способов их воплощения. Именно художественная мотивация (чувственно-образная сторона волепроявления исполнителя) определяет образность (идею) музыкального произношения. Она наполняет моторные действия исполнителя эмоционально-чувственным содержанием (“протекает” внутри них и звукообнаруживается посредством последних), делает “артикулирование” музыкально-художественным актом, т. е. способом проявления интонационной мысли. Артикулирование всегда мотивированно (сознательно или подсознательно), однако художественный выразительный результат этого процесса зависит только от чувственного (эмоционального) волепроявления исполнителя.

Артикуляционным путем происходит материализация эмоционально-чувственных идей, в результате чего обнаруживается то, а не иное коммуникативное качество конкретной интонации. Артикуляционный способ (прием) предопределяет контекстную целесообразность того или иного качества обнаружения интонационного смысла.

Реальное звуковыраженное “интонация” невозможно без артикулирования, где последнее является способом качественного звукообнаружения интонационных составляющих как соотносимо-значимых элементов художественно-звукового (интонационно-художественного) потока.

“Акустически качественная сторона звучания (чистота, точность), – как не раз подчеркивал Асафьев, – в активном процессе звукоизвлечения находится в тесной связи со стремлением к выразительности... Осмысленное (осознанное) обнаружение музыки, реализация звукоотношений в их отвечающей данной системе сопряжения тонов чистоте и точности, т. е. интонация, является именно тем процессом, в котором снимаются акустическая и физиологическая стороны звукоизвлечений и музыка становится социальным фактором, могучим средством общения людей в силу вызываемых ею интеллектуальных эмоций” [9, с. 55].

Следовательно, “интонация” является составной частью артикуляционного процесса, определяющее образно-эмоциональную его сторону, а “артикулирование” является способом обнаружения чувственно-эмоциональных состояний (мысли) посредством моторного членения звуковой ткани (выявления соотносимых ее компонентов), где каждое чувственное состояние мотивирует, вливается и протекает в процессе воплощений артикуляционных приемов.

Вот почему, с точки зрения воспринимающего, понятия “артикулирование” на конкретном инструменте и “интонация” на конкретном инструменте часто так созвучны. Потому, что именно в результате артикулирования обнаруживается то, а не иное качество конкретной интонации, и именно чувственно-эмоциональное волепроявление мышления исполнителя образно мотивирует моторные действия исполнителя, вливается и протекает внутри них, тем самым организовывая (формообразовывая) последние.

“Интонация” и “артикуляция” являются составными частями звуковыраженного музыкального смыслопроизводства (произнесения). Первое – является процессом продвижения эмоционально-чувственной идеи от симультанного состояния до развернутого, акустически выраженного через комплексное проявление (выявление и соотношение) артикуляционных средств (“акустических” и технических (“физиологических”). Второе – способом акустического обнаружения звуко-смысла посредством выявления в процессе соотношения пространственно-временных средств (произношение как в узком, так и в широком смысле) и способом их технического воплощения (выполнение тех или иных конкретно-инструментальных способов звукообразования на основе скоординированных моторных действий исполнителя).

Исходя из вышесказанного, мы можем сделать вывод, что “артикуляция” (как акустико-психофизиологический акт) является способом обнаружения музыки (как реализация звукосоотношений), а сам артикуляционный результат выявляет то или иное качество интонации как произношение в узком смысле (обнаружение каждого из средств), так и интонации в целом как произношение в широком смысле (комплексное выявление в процессе соотношений всех необходимых средств).

Литература

1. Покровский Б. Размышления об опере. – М., 1979.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971. – 376 с.
3. Браудо И. Артикуляция: О произношении мелодии / Под ред. Х.С. Кушнарева. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1973. – 197 с.
4. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988. – 254 с.
5. Мазель Л.О музыкально-теоретической концепции Б. Асафьева // Сов. муз. – 1957. – № 3.
6. Малинковская А. Фортепианно-исполнительское интонирование. – М., 1990.
7. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции. – Одесса: ОКФА, Одесская государственная консерватория им. А.В. Неждановой, 1996. – 208 с.
8. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (проблема анализа): Исследование. – К.: Изд-во Киев. гос. конс., 1994. – 157 с.
9. Асафьев Б.В. (Игорь Глебов). Путеводитель по концертам (Словарь наиболее необходимых терминов и понятий). – 2-е изд. – М., 1978.
10. Яворский Б. Избранные труды. – Т. II, ч. 1. – М.: Советский композитор, 1987. – 336 с.
11. Яворский Б.Л. Образ // ГЦММК им. М.И. Глинки, ф. 146, инв. № 4262.

Проблеми державної культурної політики в контексті глобалізаційних процесів

З проголошенням незалежності Україна стала на шлях розбудови демократичної, правової держави, створення громадянського суспільства з високими гуманістичними цінностями. В цих процесах важливу роль відіграє культура, яка є потужним засобом консолідації суспільства, відновлення історичної пам'яті, утвердження національної самосвідомості й патріотизму, зміцнення міжнаціонального миру та злагоди. За допомогою культури формується активний, творчий інтелект і висока духовність особистості, інтелектуальний потенціал народу, що є головною умовою виходу суспільства на нові рівні цивілізації.

Світовий досвід переконливо свідчить, що ті держави, які в найскладніші кризові періоди свого розвитку проводили зважену, послідовну політику у сфері культури, в найкоротші терміни, з мінімальними витратами досягали значних успіхів у проведенні економічних, політичних і соціальних реформ. І, навпаки, недбайливе ставлення до культури прирікає суспільство на жалюгідне існування і відставання від цивілізованого світу. В українській культурології, соціології, політології останніми роками відбувається активне переосмислення таких відомих і раніше понять, як "культура", "культурна політика", "культурна ідентичність" та розробка сучасних підходів до їх розуміння в контексті глобалізаційних процесів, що набули широкого поширення в кінці ХХ ст. і певною мірою будуть визначати подальший розвиток світової цивілізації.

У сучасних вітчизняних дослідженнях до окремих теоретичних і практичних аспектів державного управління у сфері культури звертаються І.Д. Безгін, С.Д. Безклубенко, О.А. Гриценко, І.М. Дзюба, М.Г. Жулинський, А.О. Ручка, П.І. Надолішній та інші.

Сутєвий вплив на формування теоретичних позицій справили наукові праці зарубіжних учених: М.А. Аріарського, В.Л. Дьоміна, Ж. Дюмазідье, В.С. Жидкова, Т.Г. Киселевої, Е. Еверитт та інших, у яких розглядаються питання сучасної державної політики у сфері культури.

Мета даного дослідження – аналіз основних проблем та визначення напрямів оптимізації культурної політики України в контексті світових глобалізаційних процесів. Експансія транснаціонального капіталу потужних концернів існувала як збільшення монополізації у тій чи іншій, головним чином – виробничій, економічній сферах, ще з кінця ХІХ ст. Наприкінці ХХ століття глобальна інтеграція суспільства стає, завдяки фантастичним досягненням комп'ютерно-комунікаційних технологій (інформаційних, освітніх, сервісних), явищем, яке не мало аналогів в історії.

Активізація глобальних процесів призводить до того, що національні держави та їх інтереси не враховуються, коли йдеться про інвестиції транснаціональних корпорацій в економіку цих країн.

Прибутки самих транснаціональних компаній рекордно зростають, а місцеві фірми та підприємства банкрутують. Держава отримує все менше

податків, тобто знижуються її можливості соціального захисту громадян, що спричиняє різку поляризацію різних груп населення.

Концепція глобалізації у сучасному розумінні, сформована в останні 15 років, включає і сферу культури. Оцінюючи вплив нових інформаційно-комунікативних технологій на культуру й освіту, багато вчених висловлює застереження стосовно негативних тенденцій глобалізації загалом.

Знаходить реальне підтвердження думка С. Гантінгтона, висловлена вперше на початку 90-х років ХХ століття, про те, що в ХХІ столітті на зміну міжнародним конфліктам придуть конфлікти міжцивілізаційні. Ці останні небезпечні тим, що виникають в середині держав. Для вирішення таких конфліктів не придатні жодні попередньо вироблені історією державно-політичні гальма та запобіжники [1].

Вплив глобалізації на культуру і ті небезпеки, які вона містить, мають бути враховані як при розробці теорії культурної політики, так і при реалізації останньої. Вітчизняний вчений О. Грищенко вважає, що наслідки глобалізації визначаються передусім активною присутністю глобальних електронних мас-медіа на інституційному та інфраструктурному рівнях культур [2].

Глобалізаційні процеси завдяки доступності побутової відеотехніки та пристроїв розважального призначення для комп'ютерів охопили в першу чергу індустрію дозвілля. В цьому ракурсі особливої актуальності набуває проблема культурної ідентичності, належності до певної культури, оскільки масова культура як продукт індустрії дозвілля призводить до уніфікації та стандартизації культурних цінностей.

О. Грищенко на основі узагальнення існуючих підходів до осмислення феномену глобалізації виокремлює такі її типові риси та характерні особливості:

1. Зростання фундаменталізму, прихильники останнього намагаються повернутися до “базової ознаки ідентичності” як основи подальшої розбудови гомогенного суспільно-політичного устрою.

2. Значні зміни у суспільних рухах. Традиційний профспілковий рух не зміг подолати кризи переходу до постіндустріального суспільства і відійшов на периферію суспільного життя. Однак і нові рухи (феміністські, екологічні) не змогли бути альтернативою трудовим об'єднанням, що в свою чергу породжує цілу низку питань стосовно перспектив їх подальшого розвитку.

3. Розповсюджуються форми опору: “узаконення порушень закону”. Зневага до закону є частиною стратегії виживання – для бідних; спекуляцій, зв'язків “прихованих” секторів економіки з “чесними” – як прагнення більш заможних збагатитися якнайшвидше [2].

В той же час, як свідчать авторитетні дослідники, тенденція уніфікації та стандартизації не є єдиною і навіть домінуючою в сучасному світі. Глобалізацію супроводжує дедалі більше розмаїття культур, що є не лише реакцією на “Мак-Світ”, але і наслідком посилення міжкультурних комунікацій. У зв'язку з цим набуває широкого поширення ідея мультикультуралізму.

На думку відомих дослідників цього феномену, витоками мультикультуралізму є:

- поліетнічність міського населення колоніального або “заробітчанського” походження;
- можливості запозичення культурних значень із різних систем;
- розмивання звичних меж “низької” і “високої” культури.

У суспільному плані цей процес посилюється через наявність численних субкультурних рухів і угруповань, а також безлічі індивідуальних моделей ідентифікації.

Аналіз вченими сучасних складних процесів всебічної трансформації суспільства свідчить про необхідність уточнення завдань культурної політики з урахуванням помітних тенденцій. Зокрема, прагнення мовної, економічної, ідеологічної, політичної уніфікації культури на основі певної моделі, робить можливим здійснення управління і керівництва. Але це призвело б до заперечення розмаїття культур, до їх руйнації.

Сучасне суспільство стає фактично беззахисним перед кожною інформаційною загрозою або провокацією. Негативні фактори – від міжнародного тероризму до хакерства, від стандартизації культурних цінностей до розповсюдження технологій маніпуляцій свідомістю – за умов глобалізації отримують нові стимули і можливості.

У контексті негативних процесів глобалізації відчутними нині стають такі симптоми ускладнення індивідуального світосприйняття, як:

- дезорієнтація особистості у соціально-культурних нормах, цінностях та зразках;
- розповсюдження стану апатії;
- несприйняття, протест особистості щодо уніфікованих засобів і форм буття.

Моделі поведінки, які нав'язуються молоді головним чином через телебачення та Інтернет, не всіма сприймаються як достойні, оскільки мають викривлені реакції на культуру (тобто контркультурні реакції).

Втім діалектичність глобалізації і полягає у тому, що під впливом стандартів постіндустріального громадянського суспільства посилюється прагнення національних культур до своїх етнічних витоків і традицій.

Міжкультурні комунікації сприяють взаєморозумінню народів, допомагають пізнати краще одне одного, а також – і самотність власної культури. Окремі національні культури все активніше заявляють про свою унікальність і за допомогою засобів масової інформації та телекомунікаційних технологій. Втім стурбованість, що поширюється стосовно долі народних, національних традицій, дозволяє сподіватися на формування загальних конструктивних пропозицій.

Повертаючись від аналізу сучасного контексту до актуальних проблем творення і здійснення культурної політики, наведемо її визначення, що належить ЮНЕСКО:

“Під культурною політикою розуміється комплекс операційних принципів, адміністративних та фінансових видів діяльності й процедур, які забезпечують основу дій держави у сфері культури... Це вся сума свідомих дій чи утримання від дій у суспільстві, спрямованих на досягнення певних культурних цілей шляхом оптимального використання всіх фізичних та духовних ресурсів, що їх посідає суспільство” [3].

Коментуючи цей підхід, О. Гриценко підкреслює в ньому такі ключові моменти:

- культурну політику здійснюють цілі держави (суспільства) і не лише у культурній, але й у ширших сферах;
- культурна політика здійснюється за принциповими засадами, якими держави керуються у своєму ставленні до культури;
- культурна політика для реалізації вимагає відповідних адміністративних та господарчих можливостей, що залежать від суспільного устрою та стану економіки;
- формування культурної політики вимагає окреслення “галузі культури” як об’єкту культурної політики [2].

Для порівняльного аналізу й окреслення кола питань, які є об’єктом обговорення змісту культурної політики, розглянемо дискурс російських культурологів, які підкреслюють факт, відомий з історії: не існувало таких держав, які б не проводили більш-менш усвідомлювану культурну політику.

Сучасність характеризується тим, що культурна політика осягається як державно важлива діяльність, що безпосередньо впливає на життєзабезпечення і навіть виживання суспільств.

Пов’язуючи поняття “культури” з “культурною політикою”, автори користуються терміном “картина світу”, торкаючись і неформальних прошарків культурного життя, обумовлених ментальністю, повсякденним буттям, міфологією, фольклором, архетипами, модою, дозвіллям, ритуалами, іграми тощо.

Фактично йдеться про “культурне життя”, яке включає суб’єктів (тих, хто створює культурні цінності, хто робить їх доступними для загалу, тобто фіксує і розповсюджує для користування, а також тих, хто їх пропагує і, нарешті, тих, хто “споживає” (сприймає) культурні цінності в усіх формах їх буття).

Існує багато рефлексій стосовно обсягів і наповнення змістом розглянутих культурних феноменів, але якщо повернутися до проблем культурної політики, то помітно, що російські вчені особливо підкреслюють значення соціокультурних інститутів.

Культурна політика визначається в цьому контексті як специфічний вид діяльності (тому до неї відповідним вважається лише функціональний аспект визначення культури). Ця діяльність спрямована на регулювання культурного життя засобами впливу на особистість із метою формування її “картини світу”, тобто певної мережі координат, крізь яку людина сприймає й оцінює оточуючу дійсність.

Отже, на думку авторів, метою культурної політики є прагнення зберегти або змінити картину світу людей таким чином, щоб вона відповідала інтересам суб’єктів культурної політики.

Це передбачає:

- наявність інтересу до культурної сфери (або певного її сектору);
- уявлення про відповідний стан системи культури (може бути у вигляді більш-менш розробленої концепції);
- уявлення про стратегічні і пріоритетні цілі, а також конкретні завдання;

- про адекватні методи здійснення накреслених завдань культурної політики.

Розгортаючи свій підхід детально, автори вводять визначення понять: “картина світу”, “загальнонаціональна картина світу”, “суб’єкти культурного життя”. За матеріалами аналізу всіх завдань, які виконує суб’єкт культурної політики (матеріальних, фінансових, кадрових, інформаційних), зроблено висновок, що таким суб’єктом може бути в першу чергу держава, оскільки саме вона має всі ресурси, і, крім того, – розгалужену систему управління, здатну впливати на різні елементи культурного життя [4].

Узагальнюючи матеріали аналізу, можна визначити триєдину головну мету культурної політики від імені держави:

- формування загальнонаціональної картини світу, популяризація і розповсюдження її серед громадян;
- підтримка і збереження існуючої картини світу у формі традицій і передання їх наступним поколінням;
- розвиток, модернізація, адаптація існуючої картини світу до змінюваної реальності.

Для ширшого окреслення стану розробки проблеми доцільно також оглянути інформаційні матеріали з теми.

Виходячи з того, що культура на рівні основних міжнародних організацій визнана одним із головних показників сталого розвитку, невід’ємною складовою суспільного багатства, з нею пов’язана і мета добробуту.

Суспільний капітал (багатство), відповідно до визначення Всесвітнього банку реконструкції і розвитку, включає інститути, зв’язки (комунікації) і норми, що формують якість і кількість соціальних взаємодій в суспільстві. Разом з тим суспільний капітал – не лише сума інститутів, що підтримують суспільство, але й своєрідний “клей”, який тримає всіх разом.

Культура як комплекс духовних, матеріальних, інтелектуальних та емоційних ознак, що характеризують певне суспільство або групу, як відомо, також не тільки твори літератури і мистецтва, але й спосіб життя, права людини, система цінностей, традиції і вірування.

Наприкінці 90-х рр. ХХ століття європейські країни прискорили розробку ефективної моделі культурного розвитку, яка б враховувала позитивний досвід, накопичений окремими державами і гармонізувала б стандарти, які оцінюють рівень досягнень у цій сфері, та законодавство, що регулює культурну політику.

Нова культурна політика Європи ґрунтується на положеннях Маастрихтської Угоди (1992 р.), у статті 151 якої визначено три головні цілі розвитку:

- сприяти розквіту національних культур, примножуючи разом із тим загальну культурну спадщину;
- підтримувати розвиток сучасної художньої творчості;
- поглиблювати міжнародне співробітництво.

Звичайно, всезагальної, детальної, ідеальної моделі культурної політики досягти важко. Але певні підходи, зразки можуть бути предметом

зацікавленого обговорення, тим більше, що не лише досягнення, але й негативний наслідок є результатом, що має бути врахований.

Суттєві трансформації кінця XX ст.–початку XXI ст. вимагали відповідних перетворень, зокрема й у культурній політиці, в ефективному реформуванні культурної сфери.

Так, у Латвії сеймом затверджена комплексна програма “Латвійська культурна модель”, розрахована до 2010 року.

У Росії програма розвитку культури до 2011 року продовжує обговорюватися.

Відомо, що у країнах із перехідною економікою, зокрема і в Україні, найбільш вразливими виявилися галузі культури та соціального забезпечення. Постраждали за нових умов діячі та працівники культури, а також люди, які звикли до неї як до необхідної цінності. Впровадження платних послуг у культурній сфері поділило населення за ознакою здатності оплачувати те, що було частиною духовного життя. Рівень оплати праці в галузі культури залишається найнижчим з усіх сегментів економіки країн постсоюзного простору. Ці негативні явища є об’єктом культурної політики.

У країнах західної демократії дійшли висновку про те, що культура субсидіарна, оскільки необхідна і державі, і суспільству. Питання не в тому тиску, який здійснює держава, втручаючись у сферу культури, а у рівні втручання, регулювання, відповідних принципам демократичного суспільства з ринковою економікою. Нерівність у доступі до культури суперечить міжнародним принципам і конституційним нормам.

Важливою складовою культури є освіта, за допомогою якої транслиуються кращі зразки. Вона чи не найактивніше включається нині у сферу глобалізації. В освіті і в культурі розгортається міжнародна конкуренція: не лише матеріальна база, але й інтелект, наявність добре освічених і вихованих професіоналів є свідомством рівня розвитку країни.

Для розвитку кожної країни, нації, освіти, культури, гуманітарних (тобто спрямованих на допомогу людині, людиноцентричних) професій великого значення за умов глобалізації набуває діяльність навчальних закладів, їх захист культурною політикою з цього напрямку.

Необхідно підкреслити, що гуманітарна складова вузівської освіти має складну історію. Домінуюче її положення з середини XIX ст. було посунуте науками точними – технічними, природничими: розпочиналося і поширювалося індустріальне суспільство. Але з другої половини XX ст., принаймні у Європі, стає визнаним, що авторитет суто прагматично-технічної підготовки може бути небезпечним.

Виникає якісно новий тип неогуманізму, який набуває нового змісту, спрямування і продукується у всіх сферах життя, найперше – в освіті. Головною метою освіти стає виховання самостійної, творчої особистості, орієнтованої не на тимчасові зразки, а на вічні цінності.

Університет як соціальний інститут основним призначенням має навчання і виховання.

На думку ректора одного з потужних російських закладів вищої освіти в сфері культури Т.Г. Кисельової, завданнями університету є:

- активізація наукового й освітнього співробітництва з вітчизняними і зарубіжними колегами;
- збереження і розвиток кращих традицій вітчизняної і світової культури;
- подолання уніфікації культур, запропонованої глобалізацією;
- дотримання пріоритету прав особистості, рівності національних культур і конфесій;
- зразком досліджень останніх років є теми: “Читання в родині”; “Студентство і книги”; “Батьки і діти (стосунки поколінь)”; “Соціально-культурна адаптація осіб літнього віку”; “Соціальна активність жінок” тощо [6].

Необхідною умовою розвитку культури є посилення мережі культурних установ: збільшення їх кількості та реформування відповідно до нових вимог. Не завжди ці вимоги передбачені законами культурної політики.

Пунктирне окреслення контекстів проблеми, що дає певне уявлення про її сучасний стан і напрямки розробки, дозволяє засвідчити основні положення, якими керуються відповідні структури України, формуючи і визначаючи сучасні засади культурної політики нашої країни.

В основі їх – визначення Конституції України (ст. ст. 10–12; 54), Основ законодавства України про культуру (1992 р.) та Концептуальних напрямів діяльності органів виконавчої влади щодо розвитку культури (1997 р.).

Предметно це сформульовано у таких принципових положеннях та завданнях:

- самоцінність та незалежність культури і мистецтва;
- гарантія культурних прав громадян та доступу до культурних цінностей;
- свобода творчості, створення умов для активної участі громадян, особливо молоді, в художній творчості;
- захист інтелектуальної власності, авторських та суміжних прав;
- творення єдиного загальнонаціонального культурного простору – консолідуючого чинника у розбудові української державності;
- визначення культури пріоритетним фактором самобутності української нації та національних меншин, що проживають в Україні;
- забезпечення активного функціонування української мови в усіх сферах культурного життя;
- захист і збереження культурної спадщини як основи розвитку культури;
- творчий розвиток особистості, підвищення культурного рівня громадян, виховання і підтримка художньо-естетичної освіти;
- сприяння культурному різноманіттю;
- державна підтримка розвитку культурно-мистецьких закладів, недержавних, неприбуткових організацій;
- підтримка вітчизняного виробника культурного продукту;
- сприяння популяризації української культури за кордоном;
- популяризація в Україні досягнень світової культури;

- розвиток всебічного міжнародного культурного співробітництва, підвищення рівня культурної присутності України у світі.

Реформування культурної галузі в Україні здійснюється з урахуванням цих і багатьох інших документів, де детальніше визначені принципи завдання і засоби реалізації засад культурної політики.

Завершуючи цей попередній огляд, підкреслимо, що, починаючи з 2002 року, Міністерство культури і мистецтв спільно з відповідними міжнародними організаціями поклали початок важливим ініціативам, які сприятимуть зміні парадигм культурної політики в Україні.

Перша ініціатива, здійснювана у межах Проекту підтримки економічної і фіскальної реформ, полягає у практичному впровадженні програмно-цільового методу складання бюджету в галузі культури.

Друга ініціатива, здійснювана Міністерство культури і мистецтв України за участю фонду “Відродження”, інституту культурної політики та відповідних комітетів Верховної Ради України, передбачає створення системної аналітичної бази, чітке визначення кола найважливіших проблем і накреслення напрямків та змісту змін, необхідних у діючому законодавстві, та нових правових актів для розвитку культури. Таким чином суттєво фундаменталізуються економічні, фінансові та правові заклади культурної політики в Україні.

Література

1. Huntington S. *The Clash of Civilizations*. – New York, 1993.
2. Гриценко О. *Культура і влада: теорія і практика культурної політики в сучасному світі*. – К., 2000. – 228 с.
3. Corijn E., Mommaas H. *Urban Cultural Policies in Europe* // In: *Compilation of Background Studies commissioned as part of the preparation of The European Report On Culture & Development – Council of Europe, CMC (95) 3 Prov.* – P. 70–115.
4. Жидков В.С., Соколов К.Б. *Культурная политика России*. – М., 2000. – 560 с.
5. *Панорама культурной жизни СНГ и Балтии*. – 2000. – № 3.
6. Киселева Т.Г. *Глобализация общества и культура мира* // *Библиотекосведение*. – 2002. – № 5. – С. 8–19.

П.И. Галактионов

Воспоминания бывшего студента

В конце своих воспоминаниях “Опаленная юность” (вторая часть) я вскользь коснулся и своего вступления в Нежинский педагогический институт (теперь университет), поэтому о поступлении и учебе в институте начну все сначала. В июле 1947 года я отнес свои документы в Нежинский педагогический институт на учительское отделение русского языка и литературы. Учитывая длительный перерыв в учебе (почти шесть лет) и то, что на педагогическое отделение был большой конкурс, я и сделал такой выбор. К тому же на учительском отделении, помнится, был недобор. Первый семестр пролетел быстро. Экзамены я сдал успешно. Теперь можно было, не стыдясь, навестить свою жену Веру, которую после окончания института направили в Петропавловку Днепропетровской области преподавателем химии и биологии.

Каникулы пролетели быстро. Вернувшись в Нежин, я решил попробовать перевестись с учительского на педагогическое отделение с четырехлетним сроком обучения, чтобы получить высшее образование, только следовало досдать два предмета. В первом семестре я уже успел проявить себя как поэт и художник, поэтому проблем с переводом особых не было.

Педагогическая группа выглядела посолиднее, чем учительская, как по количеству студентов, так и по интеллекту. Но из мужчин оказался только один, в то время как на учительском было их значительно больше. Он сидел отдельно за последним столом, и я подсел к нему, чему тот, разумеется был очень рад. Он представился Алексеем Митрофановичем Пляшко. Я же назвал только имя. По кителю, галифе и хромовым сапогам я понял, что это бывший офицер. Так оно и оказалось. Алексей, как выяснилось позже, служил в штабе полка в звании старшего лейтенанта. На груди висела планка с колодочками наград. Я же был всего лишь сержантом и имел должность командира отделения артрэзведки. Уже теперь, видимо, с приближением шестидесятой годовщины со Дня Победы, мне присвоили звание лейтенанта. Алексей был выше среднего роста, волосы светлорусые, глаза голубые, нос прямой, губы упрямо сжаты, лоб высокий. Ко всем студентам обращался на “Вы”, они ему платили тем же. Я же со всеми, кроме преподавателей, был на “ты”, также и с Алексеем, он был вынужден сделать мне исключение. В нашей группе было много красивых девушек. Посмотришь, – глаза разбегаются. Некоторые из них сетовали: “Два мужчины на весь курс и оба женатые!..” Зато на историческом и физико-математическом ребят было значительно больше.

В нашей группе особой активностью и учебой выделялись Конончук Р., Авраменко Т., Иценко Н., Авдеенко Т., Красногорская Т., Костенецкая Л., Сычугова К., Мала Н. и другие. Мы с Алексеем тоже не были последними, хотя на нас и давил большой перерыв в учебе (около шести лет). В дальнейшем мы оба были директорами средних школ, что говорит само за себя. Вообще наша группа во всем задавала тон: и в учебе, и в спорте, и художественной самодеятельности. Алексей с головой ушел в зубрежку, я же участвовал в художественной самодеятельности: пел в хоре, читал на сцене свои стихи, даже состоял в танцевальной группе, которой руководила Элина Быстрицкая. Хотя сама Элина в нашем институте проучилась всего один 1948–1949 учебный год, но навсегда осталась в памяти тех, кто в одно время учился с нею. Лично я с Элиной познакомился вскоре после того, как она поступила в наш институт на русское отделение литературного факультета. На нее нельзя было не обратить внимания. Уникальная красота, удивительная фигура, гордая осанка и непринужденность в общении привлекали каждого, кто видел ее. Жгучие черные глаза, с опущенными длинными ресницами, стрельчатые брови, ровный чуть вздернутый нос и темные густые волосы делали ее неотразимой.

Перед поступлением в институт она закончила Нежинский медицинский техникум и попутно балетную школу. Элина сразу же окунулась в художественную самодеятельность института. Исполняла сольные танцы, участвовала в пьесах, которые ставил тогда преподаватель А.Д. Королевич, автор романа “Голгофа” (в литературе он известен как Лесь Гомин). В то время я и студент Дмитрий Куровский выступали с чтением своих стихов, поэтому нам нередко приходилось во время концертов общаться с Элиной. Однажды она мне предложила принять участие в танцевальной группе, которую готовила к олимпиаде. Я согласился. Начались репетиции. Проходили они обычно после занятий. Как-то, проголодавшись, мы решили сходить в институтскую столовую. В карманах наскребли немного мелочи, которой хватило на хлеб и компот. Сидим, пьем компот с хлебом, шутим, смеемся... Элина и говорит мне:

– Петя, когда ты будешь знаменитым поэтом, то вспомни, как мы, бедные студенты, пили компот, заедая черным хлебом. Обязательно напиши об этом.

И вот я написал, не забыв ни единого слова. Но помнит ли она, став знаменитой артисткой, все это?! Вряд ли...

О городе, который я воспел в своих стихах, она, как мне говорили, не любит вспоминать. Но слава, как известно, “баба капризная”, и всякое может случиться, а Нежин у нас есть кому прославлять. Взять хотя бы пять книг о культуре Нежина профессора Г.В. Самойленко и его сына С.Г. Самойленко, который подхватил эстафету отца, и они делают большое и нужное дело во славу любимого города и его людей. Я же пока издал одну книжечку стихов и новелл, написал воспоминания в трех частях, но они пока еще не изданы: нет средств. В них не последнее место занимает и Нежин. А стихотворение “Нежин” на городском конкурсе получило первый приз.

Помимо Алексея Пляшко, у меня в институте появилось много товарищей, с которыми я дружил всю жизнь. Особенно мы сдружились с Дмитрием Куровским, который учился на третьем курсе литфака (украинского отделения). Это был красивый парень крепкого телосложения, выше меня ростом, голубоглазый и светловолосый. Мы с ним сразу же сдружились и на всю жизнь. Особенно нас сблизила любовь к поэзии и вообще к искусству. К тому же мы оба неплохо рисовали. Дмитрий уже печатался не только в районных и областных, но и в республиканских изданиях. Хорошо учился, пользовался авторитетом не только у товарищей, а и у преподавателей. Узнав, что я увлекаюсь поэзией, он сразу же вовлек меня в литературную студию.

Круг моих друзей сразу же расширился. Помимо нас с Куровским, в литературную студию входили Маслак Евгений, Гамалий Андрей, Телепченко Виктор, Рипка Григорий, Артюх Н., Калиниченко Б., Шаповал Р., Костюченко В., Александренко Д., Чикалевская Т. и другие.

Занятия литературных студий проходили интересно и весело. Помимо обычных стихов и прозы, писали друг на друга эпиграммы, рисовали карикатуры, шаржи и тому подобное. На них присутствовали преподаватели. Чаще других – Лазарь Вульфович Полонский, Григорий Петрович Васильковский, Юрий Андрианович Савченко, А.Т. Гора и другие. Особенно остроумными были выступления Лазаря Вульфовича, в которых сквозил также и тонкий юмор. Запомнился такой эпизод: свои стихи читал Виктор Телепченко. Выступая с критикой, я отметил, что он делает свои стихи под Маяковского. Лазарь Вульфович с невозмутимым видом проговорил: “Надо делать не под Маяковского, а под себя?” Присутствующие встретили эти слова улыбками, поняв их настоящий смысл. Юрий Андрианович в таких случаях смеялся громче других.

Однажды наш начинающий поэт Г. Рипка опубликовал в институтской литературной газете, которую редактировал я, отрывок из своей поэмы “Ланкова”. Дмитрий Куровский, наш наиболее зрелый поэт, написал на нее эпиграмму:

“Ланкова” хороша тема,
А у Ріпки “Ланкова”
Не роман і не поема,
А зримовані слова.
Ой, не сердся, друже Ріпко,
Ще й зримовані не кріпко...”

Вообще, наша студенческая жизнь проходила весело и содержательно.

Дмитрий переводил мои стихи с русского на украинский язык, так как украинские газеты на русском языке стихов не печатали. Я сочинил немало стихов из жизни студентов и сугубо для студентов, которые читались в узком кругу. Короче говоря, имелась своя подводная часть “айсберга”, как, видимо, и всюду. Дмитрия Куровского отличал и своеобразный характер. Он мог говорить правду, не взирая на лица, о чем свидетельствует такой случай: приехал в институт известный поэт Владимир Сосюра. Студентов собрали в коридоре в то время, как самого писателя увели в столовую, и пришлось долго ждать, а встреча проводилась после лекций, и студенты

были утомлены. Когда Сосюра с окружением пришел из столовой, Куровский не выдержал и заявил ему: “Вы считаетесь народным поэтом, а сами бежите от народа”, – ну, и еще что-то в этом же духе. Сосюра вспылил и обозвал Куровского негодником. Преподаватели требовали, чтобы Куровский, извинился, но он не сделал этого. Мы боялись, что Дмитрия могут исключить из института, но такого не случилось. Позже Куровский сам станет членом Союза писателей Украины, издаст четырнадцать сборников стихов и два романа. Настоящий творческий путь у него, можно сказать, начался с Нежина.

Именно здесь он заявил о себе как о талантливом поэте, неповторимом лирике.

Эти годы он считал наилучшими. В дальнейшем он тоже часто вспоминал Нежин. В последнем сборнике “Хвала доле” также читаем стихотворение под названием “Нежин”:

“О Ніжин мій! Сто літ не був з тобою,
В саду Шевченка не шукав рядка,
Не позичав у тебе п'ятака
На суп студентський з теплою водою”.

В своем письме ко мне он писал: “Часто вспоминаю Нежин, наши голодные скитания, выдумывание строф...”. Он любил этот тихий зеленый город, парк Шевченко, где обдумывал свои стихи и повести. Дмитрий много писал о селе, о своей матери, об искалеченном на войне отце. Последние произведения поэта проникнуты глубокими философскими раздумьями. Он горячо любил Украину и свой народ. Умер Д.М. Куровский в августе 1988 года. За день до его смерти я был у него в Чернигове, но никаких близких признаков смерти не заметил. Мы, как обычно, много шутили, вспоминали прошлое, Нежин, студенческое время, бывших друзей и преподавателей, читали свои стихи. Умер он внезапно от ишемии сердца. Похоронили его с большими почестями в родном селе Малая Загоровка Борзнянского района, не успев сообщить мне. И только через год я прочел на его могиле посвященное ему стихотворение, написанное впервые на украинском языке, потому что он был украинцем до мозга костей, по-другому я не мог:

“ ПАМ'ЯТІ ДРУГА ”

Тебе нема... Ти в тім краю,
Де не цвітуть, як сніг, каштани,
Між зір блукаєш, не в раю,
Бо не шукав ні в кого шани.
Ти жадібним був до життя,
Любив поезію безтями,
Пішов від нас без каяття,
Але не все узяв до ями.
Ось низочка твоїх книжок,
А в них вогонь душі живої,
І кожен дихає рядок,
Думки злітають плідним роєм.
Любив свій край, своє село,
“Садок вишневий коло хати” ...

Куди б життя не занесло,
Впав біля неньки спочивати.
І все ж не віриться мені,
Що не зустрінємось ніколи
І десь на березі Десни
Хвалу не заспіваєм долі,
І не згадаєм інститут,
Студентський хліб і Ніжин сивий,
Все те, що окриляло тут
Нас безтурботних і щасливих,
Війну криваву, твій кашкет
З слідами куль авіаційних,
І в землю встромлений багнет,
Стаканів дзвін неофіційний.
Минуло все... Тебе земля
Чомусь раніше пригорнула...
Хай світить нам твоє ім'я
І гріє серце твоє чуле.

Четвертого октября 2002 года Дмитрию Куровскому исполнялось 80 лет со дня рождения. Жена поэта Валентина Тимофеевна, дочери Лариса и Елена, внук Дмитрий и правнучка Настя, а также литературный актив Чернигова и местные руководители решили отметить это событие. Были приглашены и близкие друзья Дмитрия, в числе которых находился и я. После церковного обряда на могиле поэта перешли в местный клуб, где выступил председатель литературного объединения Черниговщины Станислав Репях. В числе других выступавших поделился своими воспоминаниями и я. Черниговский композитор и друг Дмитрия Николай Збарацкий исполнил две песни на слова Куровского "Між білих беріз" и "Соловейко співає на цвинтарі". Я прочитал свои стихи, посвященные Дмитрию, и сказал несколько слов о нежинском периоде жизни и учебы Куровского. После всего этого в местной столовой помянули нашего заменитого друга и поэта.

Нельзя не вспомнить и Андрея Гамалия. О нем, кажется, еще нигде в нашей печати не упоминается, хотя он и заслуживает этого. Андрей учился на одном курсе с Дмитрием Куровским, и они были близкими друзьями. Мы с ним тоже были в хороших отношениях, так как он вместе со мной редактировал нашу литературную газету. С Куровским же они были не только друзьями, а и единомышленниками. И вдруг Андрея исключили из института. За что и почему, никто ничего не знал. И только значительно позже кое-что прояснилось. Но еще до этого его статьи на литературные темы публиковались в обласных газетах. Кое-что появлялось и в "Деснянской правде". Одна статья об Олесе Десняке наделала Андрею немало неприятностей. Андрей и Олесь Десняк были земляками, поэтому Гамалий собрал о нем хороший материал, которым поделился с одним из преподавателей института, после чего тот защитил диссертацию и получил ученую степень. Несколько позже Андрей, чтобы подзаработать, опубликовал в "Деснянской правде" статью, которая была очень похожа на

упомянутую диссертацию. Возник своего рода неприятный инцидент, после которого Андрей был вынужден отказаться в пользу преподавателя.

Между прочим, в книгах профессора Г.В. Самойленко я ни разу не встречал его имени. Возможно, потому, что Андрея, кажется, на третьем курсе исключили из института, хотя он и был отличником учебы и примерного поведения.

Постараюсь по мере возможного заполнить этот пробел.

Основной причиной исключения Андрея из института явилось, видимо, то, что он как отличник учебы хорошо знал немецкий язык и во время оккупации был переводчиком в каком-то сельхозуправлении, но за отсутствием компромата был реабилитирован. Вероятно, в студенческие годы Гамалия кто-то этим воспользовался, чтобы избавиться от него. На стационар Андрей не вернулся и закончил институт заочно. В конечном итоге Гамалий сам стал преподавателем в одном из институтов Украины и, кажется, защитился, но я его об этом не спрашивал, когда мы с ним однажды встретились в Чернигове.

Как-то случайно в книжном магазине я приобрел учебное пособие о преподавании украинского языка преимущественно в рисунках. Подобных я еще никогда не видел. Автором его оказался Андрей Гамалий. На рисунках были изображены самые различные предметы, которыми и должны были ученики пользоваться на уроках при изучении украинского языка. Этот уникальный учебник кто-то взял у меня почитать и “забыл” отдать. В период учебы в Нежинском институте (теперь университете) Андрей Гамалий сверкнул ярким метеором, оставив неизгладимый след в наших сердцах.

Заметный след в моей памяти и в институте оставили и такие студенты, как Людмила Конончук (Назарова) и сам Владимир Назаров. Люду я знал еще с довоенного времени, когда мы с нею учились в одном классе Нежинской средней школы № 3. Она и в школе была отличницей, а также активной и серьезной девочкой. Когда, после войны и службы в армии, в 1947 году, я вернулся в Нежин, Люда училась уже на третьем курсе Нежинского педагогического института на биологическом факультете, была Гоголевским стипендиатом. А с первого сентября этого же года и я стал студентом, только филологического факультета, и мы стали “однокашниками” по институту. Мы и теперь поддерживаем дружеские отношения. Недавно я подарил ей свою книжку стихов.

Заслуживает внимания и другой студент Нежинского пединститута – Владимир Юрьевич Назаров, супруг Людмилы Степановны. С Володей, как я его тогда называл, нас сблизил любовь к спорту, и нам неоднократно приходилось защищать спортивную честь института на областных и даже республиканских соревнованиях: он по легкой атлетике и баскетболу, я по плаванию. Приходилось частенько выступать и по местному радио: Володя унаследовал от своих родителей артистические данные (у него отец, мать, дядя были известными актёрами). Он читал отрывки из художественной литературы, а мы с Куровским – свои стихи. Помимо всего этого, я еще играл и в институтской футбольной команде “Знание”. Капитаном команды был студент Мирон Латинский, в числе футболистов, помимо нас, играли работники кафедры физкультуры братья Рудики, лаборант Яков Крутько и

другие. Как известно, Людмила Конончук и Владимир Назаров еще в студенческие годы поженились, а после окончания института работали в нём, он преподавал математику, она – биологию. Они оба благосклонно относились к моему творчеству, помогали своими советами. К большому сожалению, совсем недавно Владимир Юрьевич ушел из жизни, а Людмила Степановна уехала к детям в Чернигов, где живет и сейчас. Она три года училась на одном факультете с моей будущей женой Верой, ныне уже покойной.

Не могу не вспомнить еще об одном моем друге и однокласснике по школе – Рейнере Семене Моисеевиче. Некоторое время мы вместе учились и в институте. Он, как и Назаров, закончил физмат.

Долгое время (до ухода на пенсию) он преподавал физику в школе № 7, где и раскрылся целиком его педагогический талант. Его ученики неоднократно становились победителями городских, областных и республиканских олимпиад, а члены физико-технического кружка отмечены областными и республиканскими дипломами. Модель для демонстрации поглощения и излучения энергии атомом водорода экспонировалась на международной выставке ЭКСПО-70 в Японии и отмечена дипломом. Эта модель экспонировалась и на выставке в Москве. Семен Моисеевич отмечен многими грамотами Министерства образования Украины и ЦК комсомола Украины. Итогом его работы стали звание “Отличник народного образования” и орден “Знак почета”. Среди его выпускников много докторов и кандидатов наук. Он и теперь не сидит без дела, а готовит учеников к вступлению в институты, играет в шахматы. В общем, ведет активный образ жизни. Все это свидетельствует, что наш институт готовил и готовит хорошие кадры, а заслуга в этом, разумеется, наших институтских преподавателей, о которых и пойдет дальше речь. Начну с профессора (тогда еще кандидата наук) Лазаря Вульфовича Полонского, который стоял неслыханно особняком. Коренастый, среднего роста, с высоким лбом, обрамленным темными с редкой проседью волосами, в круглых роговых очках, он сразу же привлекал к себе внимание. Превосходно читал лекции, пересыпанные тонким юмором. В общем, студенты его уважали и любили. Однажды пришел он на лекцию и прямо с порога спросил: “Загадать вам загадку?” Студенты, разумеется, были “за”. Он с хитровой миной на лице продекламировал:

“Маленькое, черненькое, кругленькое. Идет – качается, говорит – заикается?..”

И уставился на нас с легким и хитрым прищуром. Сколько мы не называли вариантов, все невпопад. Тогда он торжественно провозгласил: “Михаил Яковлевич Кинсбургский!..”. Можно себе представить реакцию студентов, которую вызвала эта острота. А с какой глубиной и широтой, а также юмором читал он нам свои лекции! Я уже не говорю о его эрудиции.

На третьем курсе после окончания педагогической практики (нашу группу возглавлял Лазарь Вульфович) мы с Алексеем Пляшко решили отметить данное событие. Алексей съездил в свое село и привез “свежину”, а также первачка собственного изготовления. Разумеется, пригласили и своего руководителя. Он, спасибо ему, не отказался. Встал вопрос, где

будем отмечать. Решили посоветоваться со своим консультантом. После нескольких вариантов Рем Вульфович воскликнул: “Отметим у меня! Я и забыл, что жена уехала на два дня в гости. Приходите сегодня вечером”. Мы с радостью приняли приглашение своего наставника. Когда на столе появились закуска и выпивка, Лазарь Вульфович, потеряв лоб, проговорил: “Чего-то не хватает?.. Ах, да!.. Квашеной капусты!” – и, взяв вместительную миску, полез в подвал. Пиршество удалось на славу. Но самым главным и интересным для нас было то, о чем он нам не рассказывал на лекциях. Мы много чего узнали нового о Есенине, Маяковском, Ахматовой, Цветаевой и других писателях, что не входило в институтскую программу. Много читал наизусть. Мы же сидели зачарованными, пока за окнами не заалел рассвет.

Особенно хорошие отношения у меня сложились и с другим замечательным Человеком и преподавателем – Юрием Андриановичем Савченко, прекрасным художником, который рисовал на профессиональном уровне. Лекции читал с артистизмом и тонким юмором. Однажды встретились мы с ним в пустом институтском коридоре. Еще не доходя до меня метров десять, он вскинул вверх руку и громко воскликнул: “Здравствуйте, Петр Алексеевич, поэт районной известности!” – и весело рассмеялся. Этим своим возгласом он как бы напоролил мне. Я действительно еще долгое время не выходил за рамки районных газет. Еще будучи студентом, я несколько раз видел его в домашней обстановке. Едва он переступал порог, как к нему подбегала самая маленькая девочка и тянула рученьки. Он быстро вытягивал из шкафа нижний ящик, снимал ремень, привязывал к нему, садил малышку в ящик и начинал возить ее по комнате, изображая из себя коня. Эта трогательная картина свидетельствовала, насколько он любил детей, а они его. Наигравшись с детьми, он вел меня в другую комнату и показывал свои картины, что висели на стенах. Особенно выделялся своим мастерством его автопортрет, выполненный с большим мастерством. Позже этот автопортрет я видел уже как иллюстрацию в книге профессора Г.В. Самойленко и его сына С.Г. Самойленко “Очерки культуры Нежина”, часть 5.

В этой же книге помещен и автопортрет моего друга по институту Прокопца Михаила. Юрий Андрианович знал, что я тоже рисую, потому и решил показать мне свои работы. Уже после окончания института, когда жил и работал в Носовском районе, одно время я заведовал художественной мастерской и сам рисовал по первому разряду. Довелось преподавать рисование и в школах. А будучи на пенсии, тоже подрабатывал рисованием. С Юрием Андриановичем я поддерживал связь и после окончания института. Можно сказать, вплоть до его преждевременной смерти. Мы с ним частенько обменивались и праздничными открытками. Приведу лишь две из них, чтобы показать его не только как замечательного преподавателя, а и человека.

“Дорогой Петр Алексеевич!

Сердечно тронут Вашим поздравлением с праздником, за Ваши добрые пожелания и за Вашу память обо мне – рядовом преподавателе института. Мне всегда памятли Ваши стихи. Всегда помнится тот

солнечный день на картофельном поле в Вертиевке. При воспоминании о нем щемит что-то в сердце. Тогда я был еще молод, а Вы были юношей. Поздравляю Вас и Вашу семью с Величайшим праздником 50-летия Октября. Желаю Вам здоровья, бодрости, успехов в Вашем благородном труде и всей полноты счастья.

С уважением и благодарностью к Вам (ропись). 3 ноября 1967 г.”

Привожу текст и второй открытки:

“Дорогой Петр Алексеевич! Как всегда тронут Вашим вниманием до глубины души. Взаимно поздравляю Вас с Новым 1972 годом.

Желаю Вам всей полноты счастья. Страшная штука старость, берегите свою молодость. И жизнь не в жизнь, когда нет любви. Расхожусь во мнении с Л.Н. Толстым, который хвалит старость за то, что нет в ней никаких страстей.

С любовью к Вам (ропись).”

Вообще-то для меня не существовало плохих преподавателей, но эти двое стояли как-то особняком. Они напоминали мне моего бывшего школьного учителя физики Зайцева Сергея Иустимовича, которому я уделил особое внимание в первой и второй частях своих воспоминаний. Правда, Зайцев С.И. имел отношение и к институту, но он зарекомендовал себя одним из лучших школьных учителей физики. Упомянутый выше Рейнер С.М. тоже его ученик, как и я. Нельзя не назвать и таких наставников, как доцент Г.П. Васильковский, широко эрудированный человек; талантливый писатель А.Д. Королевич, автор романа “Голгофа”. С сыном преподавателя Первушова Юрой в начале войны мы обучались в Черниговской диверсионной школе, в которую вступили добровольцами. Это был умный и мужественный светловолосый паренек, который погиб в тылу врага. Из всей этой школы в живых нас осталось только трое. Лично у меня, кроме благодарности и уважения к нашим наставникам, ничего другого не сохранилось.

Зміст

Від редакційної колегії. Г.В. Самойленко (до 70-річчя від дня народження)	3
---	---

ФІЛОЛОГІЯ

Бойко Н.І. Експресивна лексика як засіб увиразнення художніх контекстів та вияв ідіостилю письменника	7
Хоменюк В.І. Функціональна транспозиція каузальних синтаксем, виражених прийменниково-відмінковими формами	12
Качуровський І.В. Про почвірну еволюцію мови	21
Кобзар Л.Г. Мовні емоційно-цінні експресиви	31
Арват Н.М. Заметки о концепте душа в русском фольклоре	37
Николаенко А.И. Шут, или дурак (любовные мотивы в творчестве Н. Кукольника)	41
Ісаєнко К.П. Проблема ейдологічної “присутності” М. Гоголя у творчості П. Куліша	48
Чоботько А.В. В. Розанов о личности Н. Гоголя	56
Михед Т.В. Семантика концепту страху в українських повістях Миколи Гоголя та оповіданнях Вашингтона Ірвінґа і Натаніеля Готорна	65
Ролик А.В. Воссоздание образа Украины в немецких переводах произведений Н.В. Гоголя	73
Самойленко Г.В. А.А. Фадеев и А.Н. Толстой (К проблеме контактных и творческих связей)	76

ІСТОРІЯ

Уривалкін О.М., Кузьменко Ю.В. Історико-легендарний образ Ніжина	86
Кедун І.С. До питання уточнення історичної топографії Новгород-Сіверського: історіографічні реалії та проблеми	93
Самойленко О.Г. Участь вчених Ніжинської вищої школи в археологічних дослідженнях Лівобережної України у 2-й пол. ХІХ – 1-й третині ХХ ст.	99
Острянко А.М. Василь Ляскоронський і Ніжинська вища школа	105
Боровик А.М. Реорганізація управління освітніми закладами як один із кроків на шляху українізації шкіл за Центральної Ради	111
Мартиненко В.В. Вплив зовнішніх чинників на становлення білоруської державності в 1918 році	116
Лейберов О.О. Велика партійна коаліція (кінець 1918 – початок 1919 рр.): пошук державності чи крок до загибелі?	125

Давиденко Ю.М. Діяльність польської диверсійної організації “Вахлярж” у період 1941–1942 рр.	131
Карашчанка І.В. Некаторыя матэрыялы па гісторыі, народнай культуры і асаблівасцях маўлення “літвіноў” Украінскага Падзясення	137

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Самойленко С.Г. Культура Ніжина та інших полкових міст XVII–XVIII ст. в історіографії	142
Будзар М.М. З історії садибної культури України XIX сторіччя: маєток Скаржинських у Круглику під Лубнами як культурне явище	157
Пономаревська О.І. Специфіка орнаментальних елементів у композиціях північнополіських народних ікон	165
Ляшенко Т.В. Музично-освітня діяльність Євгена Богословського на Чернігівщині (початок XX століття)	173
Дмитренко Н.М. Ніжинський окружний музей 20–30-х років XX ст.	177
Шипович М.А. Культурна політика більшовиків і літературно-мистецька інтелігенція в першій половині 20-х рр.	182
Семенова М.В., Ананенко С.Б. Філософія театру Леся Курбаса в контексті історичних процесів України 20-х років XX століття	188
Самойленко Г.В. Засновник Ніжинського драматичного театру, актор і режисер Борис Лучицький	193
Борисенко М.В. Просторові особливості архітектури доби сталінізму в Україні (1920 – початок 1950-х років)	213
Дорохина Л.А. Функции музыки в обществе и проблематика теории и истории богослужебного пения	216
Матвєєва Л.Л. Неопластицизм Піта Мондріана	221
Дорохин В.Г. “Интонирование” и “артикулирование” в структуре музыкального произношения	233
Копієвська О.Р. Проблеми державної культурної політики в контексті глобалізаційних процесів	241

АРХІВНІ МАТЕРІАЛИ ТА ЗНАХІДКИ

Галактионов П.И. Воспоминания бывшего студента	249
---	-----

Наукове видання

Література і культура Полісся

Випуск 30

**Відповідальний редактор та упорядник
Самойленко Григорій Васильович**

Комп'ютерна верстка та макетування: *Друзь О.П.*

Технічний редактор: *Лисенко М.М.*

Літературний редактор: *Гетман І.І., Банзерук О.В., Лісовець О.М.*

Коректор: *Конівненко А.М.*

Підписано до друку
Гарнітура Times
Замовлення №

Формат 60x84/16
Ум. друк. арк. 18,27

Папір офсетний
Тираж 100



Видавництво
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя
м. Ніжин, вул. Кропив'янського, 2, к. 217.

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
суб'єкта видавничої справи ДК №1804 від 25. 05. 04 р.

8(04631) 2-22-37
E-mail: vidavn@ndpu.net