

**Л.І. Малахатсько**

### **Гіпотетичний автор “Слова про Ігорів похід”**

Рік за роком вітри історії віддаляють нас від того часу, коли з'явилося “Слово про Ігорів похід”. Та от парадокс, зростає як читацький і науковий інтерес до цього твору, так й бажання вивчати наукові концепції щодо автора “Слова”, яких налічується безліч. Серед тих, хто прагнув розв’язати цю загадку, був Олександр Сергійович Пушкін. Як відомо, О.С. Пушкін двічі звертався до серйозного аналізу давньоруського твору. Так, в “Нарисах історії України” (1836) та в замітці “Пісня о полку Ігоревім” поет торкається таємничої для нього історії “Слова”. Незакінчена стаття про “Пісню о полку Ігоревім” була чи не останньою критичною роботою О.С. Пушкіна. Це був грудень 1836 року. Для Пушкіна була безперечною автентичність й древність твору: “Подлинность же самой песни доказывается духом древности, под который невозможно подделаться” [1]. О.С. Пушкін певен, що ніхто у XVIII ст. не зміг би імітувати текст “Слова” – ні Карамзін, ні Державін, ні хто інший: “Прочие не имели все вместе столько поэзии, сколько находится оной в плаче Ярославны, в описании битвы и бегства” [2].

О.С. Пушкін встиг висловити повністю свою гіпотезу щодо автора твору. Але в його часи вже були названі деякі припустимі імена і вони були знайомі йому вочевидь: це і тисяцкий Рагуїл – воєвода, боярин – літописець князя Рюріка Петро Бориславич, книжник Тимофій, воєвода і дипломат князя Ярослава Чернігівського Ольстин Олексич, старший син Осмомисла, князь – Ігор Святославич. Однак вже О.С. Пушкін сумнівався в їхньому авторстві: “Кому пришло бы в голову взять в предмет песни темный поход неизвестного князя?” На думку О.С. Пушкіна, у названих осіб не було поетичного дару, як і права звертатися до князів, як до рівних собі, а тим більше сміливості засуджувати їхні вчинки.

Нариси О.С. Пушкіна пильно вивчав геній ХХ ст. академік Д.С. Лихачов й був згідний із спостереженням поета в тому, що “Слово” має тонку текстуальну жіночність. Жоден з мужчин - авторів, на думку Лихачова, не зміг би створити “плач Ярославни”, який є взірцем ліричності, бо в ньому вчувається чисто жіноча емоційність, психологічний феномен мови люблячої дружини: солов’їний спів не затих – він “заснув”, сині блискавки не виблискують, вони – “тріпочуть”, трава “никне”, вітер “леліє” струги на морі, печаль “розливається”, “тече”. У природи шукає, просить Ярослава співчуття і допомоги, і природа відгукується, виникає уявлення, що між природою і людиною зникають межі. Так, образ Печалі – діви з лебединими крилами, люди порівнюються з птахами, звірами. За спостереженням московського дослідника “Слова” Владислава Мисюка, найближче до розв’язання питання про автора “твору” підійшов-таки академік Лихачов, який писав, що “плач Ярославни” створений у формах, які дійсно могли належати молодій княгині [3]. І хоча серед новітніх версій цього

питання існують надто серйозні, приміром Л. Махновця, який стверджує авторство Володимира Ярославича, сина Осмомисла [4] і не менш серйозний автор абсолютно заперечує це [5], ми хотіли б підтримати ще одну гіпотезу. Передбачається, що кількість їх буде зростати з появою нових поколінь шанувальників і поціновувачів великої пам'ятки літератури слов'янських народів.

Виникає гіпотеза про те, що автором “Слова” могла б бути саме Ярославна. Відповідаючи на питання, поставлене О.С. Пушкіним, певно, можна згодитись, що тільки їй, дочці галицького князя Ярослава Осмомисла, другій дружині Новгород-Сіверського князя Ігоря Святославича, з якою він пов'язав долю за рік до походу, могли належати і задум і виконання великого твору древніх слов'ян. Коли руські війська вирушили в похід на половців, Ярославна, як пояснює О. Мишанич в примітках до видання “Слова” в Києві в 1986 р., залишилась в Новгород-Сіверському. Після поразки Ігоря половці посунули на Русь, і Ярославна переїхала в Путивль, краще укріплений. У Путивлі княжив син Ігоря Святославича від першого шлюбу – Володимир Ігоревич, теж учасник походу. Він був за віком старший за молоду Ігореву дружину. Взяв за себе доньку Кончака ще до битви. Кончак знехтував родинні звичаї, приспав пильність Ігоря Святославича, пішов війною на руську землю.

Пригадаймо, як літописи увічнили постать батька Ярославни, – без цього не зрозуміти Ярославну. Згідно з родоводом великих київських князів, галицький правитель князь Ярослав Осмомисл був Рюриковичем, праправнуком великого київського князя Ярослава Мудрого, правнуком його старшого сина Ростислава, внуком князя Володаря, сином князя Володимира, після якого галицький престол дістався Ярославу. Народився Ярослав Володимирович в 1130 році. Матір'ю його була Софія, донька угорського короля Коломана, отже це був генетичний зв'язок з європейською культурою, яка спонукала до всебічної освіти кн. Ярослава. В 1150 році князь Ярослав одружився з Ольгою, рідною дочкою великого київського князя Юрія Довгорукого, засновника Москви. Княгиня і князь мали двох дочок – Вишеславу, майбутню дружину польського короля Одона і Єфросинію, героїню “Слова”. Як свідчить академік В. Грабовецький [6], Єфросинія Ярославна народилась в Галичині приблизно в 60-х рр. XII ст. Її батько, князь Ярослав Володимирович, мав європейську освіту, був знаним книжником. І природний розум дістав йому прізвисько “Осмомисл”. Про це свідчить Беринда. В.Н. Татищев в “Історії Російській” особливо відзначив те, що зовнішня політика Осмомисла була миролюбною, а це сприяло розвиткові культури на Русі. 1 жовтня 1187 року (за ст. стилем) князь Ярослав Осмомисл помер. Тепер здається зрозумілим звернення автора “Слова” до особистості Ярослава. В поемі майже дослівно передається текст Іпатьєвського літопису: “Галицький Осмомисл Ярослав! Высоко сидишь на своем златокланом престоле, подпер горы Венгерские своими железными полками, заступив королю путь, затворив Дунаю ворота; стреляешь с отцовского золотого престола в султанов за землями. Стреляй же, господине, в Кончака, поганого Кощея, за замлю Русскую, за раны Игоревы, буюго Святославича!” Своім дітям – Володиміру, Вишеславі, Єфросинії – Осмомисл, безумовно, на нашу думку, прищепив інтерес до всього, чим жив він сам. Молодша князівна Єфросинія

Ярославна росла біля Карпат, серед розкішної природи, прекрасних мелодій і пісень. Це розвинуло в ній поетичний дар, який в слушний час проявився у “Слові”. Ясно, що донька Осмомисла не могла не бути освіченою, начитаною, мрійливою. В 1184 році її одружили з Новгород-Сіверським князем Ігорем Святославичем. Через рік відбувся той нещасливий Ігорів похід на половців. Серед безлічі походів руських князів він був настільки незначним, що якби не “Слово”, то навряд би нащадки знали про нього так багато. І тільки поетичний геній автора підніс високо ці події. Пригадаймо слова О.С. Пушкіна: ”Кому пришло би в голову взяти в предмет песни темный поход неизвестного князя?” Напрошується висновок: лише любляча дружина з її чутливістю зуміла так драматично і лірично водночас описати невдалий похід князя-мужа, зрозуміти і простити його егоїзм, гонористість, прагнення слави для себе одного. Це прощення відчув князь в полоні, воно надихнуло Ігоря на втечу з неволі й повернення. “Слово” не проста воїнська повість. Це є героїко-поетична поема, як в старовину називали – Песнь, – або Слово, тобто звернення до всіх слов’ян зі словами миру й любові. Автор не міг бути й духовною особою, адже священик та ще й християнський не міг би звертатися до язичницьких богів і звичаїв, як це відбувається в “Слові”. І ще одно: автор відчуває себе незалежним, рівним тим про кого оповідає. Це теж говорить на користь даної гіпотези. Одноосібний похід князя Ігоря автор, безперечно, засуджує. Але в змозі зрозуміти, побачити його марнославство, повірити в його щире каяття. В.Н. Татищев, спираючись на давні тексти, в своїй “Історії” пише про глибоке почуття любові між Єфросинією Ярославною й Ігорем Святославичем. Вчений приводить цікаве свідчення цього : коли княгиня почула про приїзд князя Ігоря в село Михайлове, вона верхи сама дісталась до нього: “Княгиня пришед так друг другу обрадовались, что обнявсь плакали и говорить от радости ничего не могли, и едва могли перестать от слез” [6]. Ось чому з князем Ігорем-воїном вчувається незрима присутність люблячої дружини - лади. Як свідчать літописи, їхній шлюб був і щасливим і трагічним. Ярославна та Ігор Святославич мали шістьох синів. Та тільки за один 1210 рік князь і княгиня втратили відразу трьох із них. Знову боротьба за владу стає на заваді життя: “...но галичане просили угров, чтобы они их повесили ради мести...” (В. Грабовецкий “Очерк истории Галича”). “Слово” умовно датується 1187 р. Чому саме цим роком? Бо Ярослав Осмомисл помер 1 жовтня 1187 року, в поемі автор звертається до нього, як до живого, отже, пізніше цієї дати “Слово” не могло бути створене. Академік Б. Рибаків відзначає особливу манеру Автора звертатися до слухачів, для яких воно прозвучало, на думку вченого, в 1185 році, тоді, коли половецький хан Кончак (онук Шарукана Старого, який перший здійснив напад на Русь в 1068 році) на чолі військ всього Половецького Поля, або, як на Русі називали, Дикого Поля, втретє за два роки намагався спалити руські поселення й дістатися Золотих воріт Києва, і знову був відкинутий від Русі. Але загроза залишалася [7]. Владислав Мисюк ставить питання: чи могла жінка в XII ст. бути поетом такого рівня? І відповідає (ми цілком згодні з дослідником) – так, могла. Жінки-сказительки, жінки-плакальниці були відомі на Русі ще з X ст., а насправді існували ще до прийняття християнства, бо це звичаї властиві ще язичництву. В досліджуваному воїнському творі часто зустрічаються жіночі образи, як от:

”забыв и своя милья хоти, красныя Глебовны”, “а не сокольца опутаево красною девицею”, “помчаша красныя девки половецкие”, “готские красные девы”, “встала обида, вступила девою”, “жоны русские возпракашась”, “вреже Всеслав жребей девицу себе любу” и т.п. [8].

Поезія плачу Ярославни надто зрозуміла й на древнеруській мові і в сучасному перекладі, містить в собі ліричну сповідь: печаль через розлуку з коханим, щирість почуттів, вічна турбота дружини, прагнення весь світ, всі стихії – сонце, вітри, води – спрямувати на спасіння лади свого. Саме слово “плач” – жанрове визначення, звичайне для древнеруської літератури. Але це не сльози в прямому значенні, не голосіння, а діяльна спроба врятувати князя і його воїнів. Коли починаємо вчитуватись і вдумуватись в рядки плачу Ярославни, несподівано стає зрозумілим, як багато криється за верхнім пластом початкового сприйняття, скільки променів єднають цей плач з казками, легендами, билинами, з глибокою праісторією Київської Русі. Все що захоплювало доньку Ярослава Осмомисла в дитинстві і юності серед чудової карпатської природи, про що дізнавалась через розповіді освіченого батька-князя, через спілкування з оточуючими простими людьми, які були найпершими знавцями див-казок, переказів – все це відбилосся в поемі [9]. “Слово” є дивом не тільки для нас, воно унікальним було і для літератури XII ст., – зрозуміти його можливо лише звернувшись до епосу як слов’янських, так і інших народів. Повернемося до сюжету твору. Князь Ігор не лише програв битву з половцями, але й потрапив у полон. Ганьба і безчестя, бо на Русі існував свій кодекс честі: краще мертвим, ніж полоненим бути, – “мертві сорому не ймуть!” Ярославна ж, розуміючи безчестя князя, силою своєї любові рятує його з полону, повертає на батьківщину. Вона оплакує його полеглу дружину, - і її плач набуває високого громадянського відчуття. І ще одно привертає увагу дослідників – це те, що плач Ярославни побудований за законами ліричної поезії й одночасно має почасти форму народно-поетичних замовлянь-заклинань. Княгиня звертається до стихій природи: вітру (“Чему, господине, мое веселие по ковылю развеял?”), сивого Дніпра, сонця (“Светлое и тресветлое солнце”). Просить сонця не мучити воїнів мужа її спрагою, не посилати...горячие свои лучи на воинов лады...Автор легкими, безпомилковими словами викликає у слухачів потрібні асоціації, й це давало йому можливість при описанні природи використовувати різні символи: високо літаючий сокіл, виючі вовки, ховрашиний свист, дятели, які вказують ближній путь до річки, розтривожені сороки, до строку падаюче з дерев листя тощо. Широкий виднокруг Автора. Географічно поема охоплює дві третини Європи. Хронологічний діапазон теж вражаючий: наводяться згадки про древні сказання часів слов’яно-готських війн IV ст. н. е. і навіть щасливі для слов’ян часи імператора Марка Ульпія Трояна (98-117 рр. н.е.), про що, вірогідно, було почуто від князя Ярослава Осмомисла. І родословну княжу Автора добре знав, адже все це сімейно-історичні стосунки. В перших рядках твору Автор називає три покоління Ольговичей, далі він має намір почати зі “Старого Володимира”, тобто з Володимира Мономаха, та ще і попереджує, що поведе мову про “старые словеса трудных повестей”. Скоріше за все, він хоче згадати історію взаємин Русі і Дикого Поля, перших нападів половців і перших уособиць, коли князі йшли на те, щоб залучати на допомогу ханів. Це відноситься до 1060-1090 рр.

Нерідко князі і хани ріднилися, як наприклад, свого часу князя Ігоря Святославича син Володимир взяв за себе доньку Кончака [10]. Хоча з рештою ці родинні зв'язки не стали гарантією миру між Руськими князівствами і половцями.

Історично склалося так, що в 1180 р. розпочався новий натиск половців на Русь. Відсіч очолив київський князь Святослав Всеволодович, об'єднавши для боротьби проти степняків сили більшості руських князівств. В 1184-1185 рр. Кончак проривається вглиб Русі, але русичам вдалося відкинути його на кордони. В двох походах (а їх було три) князь Ігор Святославич відмовився брати участь, ухилився він і від походу на Кобяка військ Святославових. Перемога далась без його участі. Автор поеми засуджує зарозумілість, егоїзм князя. Тоді, чому ж князь викликає співчуття, прощення? саме тому, що любляче серце княгині-авторки зрозуміло всі таємні причини Ігорового бажання слави для себе одного і змогло пробачити. В поемі відтворено ідеальний фінал подій, так мабуть, бажалося Авторові, аби нащадки зрозуміли, що важкі уроки пішли на користь Ігорові і Русі [9]. Як нам здається, замовлення того часу – це не просто символіка, а ніби величезний заряд енергії. Сила любові, як і сила віщих слів Ярославни у віруваннях її самої і всіх, хто чув з її уст цей плач, була настільки велика, що передавалась через Вітер, Сонце, Дніпрові води князю Ігорю в далекому полоні. А далі, як мовиться, за текстом. Так вжитись в обставини, керуючись милосердям, любов'ю до переможених, надихнути їх надією на зміну долі, насправді могла тільки жінка-поетеса древньої Русі.

Непрямим підтвердженням вирішальної ролі жінки в XII ст. взагалі, в багатьох країнах Азії і Європи є також грузинська цариця Тамара [11], онука царя Давида Будівничого, якій присвятив геніальну поему “Витязь у тигровій шкурі” Шота Руставелі. “Витязь” і “Слово” схиляються перед талантом і величчю Жінки, це твори-сучасники, в них йдеться про ідентичні історичні проблеми, серед яких і проблема піднесеності жінки-державниці. Прямим свідченням цього є постать Великої Київської княгині Ольги. У Ярославни була велика попередниця, життя якої було взірцем і для дочок князя Ярослава Мудрого й інших, серед яких назвемо вірогідну авторку “Слова про Ігорів похід”.

## Література:

1. Пушкин А.С. Песнь о полку Игореве. Полн.собр.соч.: В 10 тт. Изд. 3-е. - Т.7. - М.: Наука, 1964.
2. Пушкин А.С. Очерк истории Украины. Полн.собр.соч.: В 10 тт., изд. 3-е. - Т.8. - М.: Наука, 1964.
3. Лихачов Д.С. “Слово о полку Игореве” и культура его времени. - Л., 1985.
4. Махновець Л. Про автора “Слова о полку Ігоревім”. - К.: КДУ, 1989.
5. Дмитриев Л.А. Мог ли Владимир Галицкий быть автором “Слова”? // Русская литература. - 1991. - № 1.
6. Грабовецький В. Прикарпаття у “Слові” // Жовтень. - 1985. - № 8.
- 6 а.Татищев В.Н. История Российская с самых древнейших времен. – М.-Л.: АН СССР, М. - Л. , 1964.

7. Рыбаков Б.А. “Слово о полку Игореве” и его современники. - М.: Наука, 1971.
8. Мисюк В. Песнь о темном походе неизвестного князя. - М., 2000.
9. Франчук В.К. К вопросу об авторе // Вопросы литературы. - 1985. - № 9.
10. Сулейменов О. Азия. - Алма-Ата: Жалын, 1990.
11. Чілачава Р. “Витязь” і “Слово” в контексті історії Європи. - К., 1986.

**І.М. Козлова**

## **Язичницькі мотиви в “Слові о полку Ігоревім”**

### **1**

Дослідження язичницьких, дохристиянських мотивів “Слова” має свою досить давню історію. Найчастіше вчені зверталися до вивчення цього аспекту славнозвісної пам’ятки у зв’язку з дослідженням фольклорних витоків та мотивів “Слова о полку Ігоревім”. Як приклад, можемо навести ґрунтовну працю В.П. Адріанової-Перетц “Слово о полку Игореве” и устная народная поэзия” (М., Л., Изд-во АН СССР, 1950), дослідження С. Гординського “Слово о полку Ігоревім” і українська народна поезія” (Вінніпег, Канада, 1963). Багато уваги приділяв даному питанню видатний дослідник “Слова” Д.С. Лихачов (Лихачов Д.С. “Слово о полку Игореве” и культура его времени. - Л.: Худ. лит., 1978), на язичницький “фон” давньоруської поеми вказував митрополит Іларіон (І. Огієнко) в роботі “Слово про Ігорів похід” (Вінніпег, Канада, 1949). Подібність “Слова” до творів фольклору дохристиянського періоду, зокрема до обрядової поезії, плачів, голосінь, а також до українських народних дум відзначали В. Антонович, М. Драгоманов, О. Огоновський, М. Максимович, П. Куліш, О. Потебня, Ф. Колесса, С. Гординський та інші. Багато хто з російських дослідників вбачає зв’язки твору з російськими билинами.

“Слово о полку Ігоревім” було написано наприкінці XII століття, коли історія руського християнства налічувала ледве двісті років, зрозуміло, що в укладі життя наших прашурів, у їх світоглядних уявленнях були ще дуже сильні традиційні, язичницькі компоненти. Власне кажучи, так зване “двовір’я” означало переважання християнства як офіційної, державної релігії в сфері політичного життя, а рівень побутовий, обрядовий зберігав ще довго риси традиційного язичництва.

Безумовно, це не могло не знайти втілення в такому значному, багатоаспектному, широкомасштабному творі, як “Слово о полку Ігоревім”, яке відображає сучасне авторові життя з енциклопедичною повнотою.

### **2**

Найдавніші відомості про язичництво у східних слов’ян походять із літописних джерел. Згідно з “Повістю временних літ” князь Володимир Святославич здійснив спробу створити в 980 році загальнодержавний

язичницький пантеон. В Києві на горі поза княжим двором були поставлені ідоли богів Перуна, Хорса, Дажьбога, Стрибога, Симаргла і Мокоші [1]. Головним божеством пантеону були громовержець Перун і “скотій бог” Велес (Волос) [2]. Всі інші боги пантеону мають відношення до найбільш загальних природних функцій: Стрибог, певне, був пов’язаний з вітрами, Дажьбог і Хорс – із сонцем, Сварог – з вогнем; найменш зрозумілий останній бог Пантеону Семаргл; деякі дослідники вважають його персонажем, запозиченим з Іранської міфології (Сімург – віща орлоподібна птиця), інші трактують його як персонаж, що об’єднує всіх сімох богів пантеону. Окрім богів, що входили в пантеон, відомі й інші міфологічні персонажі, про які повідомляють пізніше джерела. Одні із них тісно пов’язані з родинним культом (Рід) або з сезонними обрядами (Ярило, Купало, Кострома), інші відомі з менш надійних джерел (Троян, Переплут, Лель (Леля) і Попель, Лада і Ладо).

Введення християнства, поклавши кінець офіційному існуванню язичництва, зруйнувало вищі рівні східнослов’янської міфології, персонажі якої стали розглядатися як демони, якщо тільки не були ототоженні з християнськими святими, як Перун – зі святим Іллею, Велес – зі святим Власієм, покровителем домашніх тварин, Ярило – зі святим Юрієм тощо. Нижчі ж рівні виявилися набагато стійкішими і утворили стійкі поєднання з панівною християнською релігією, так зване “двовір’я”.

Розшифруванню і реконструкції цих напівзруйнованих на сьогодні шарів духовного життя минулих епох присвячені праці багатьох поколінь дослідників, починаючи з класичних робіт О.О. Потебні (“Про деякі символи у слов’янській народній поезії”, “Пояснення малоруських та споріднених народних пісень”) [5], М.І. Костомарова (“Про історичне значення руської народної поезії”) [6], О.М. Афанасьєва (“Поетичні погляди слов’ян на природу”) [7]. І закінчуючи працями дослідників останніх десятиліть – Б.О. Рибаківа [8], В.В. Іванова [9], В.М. Топорова [10].

### 3

“Слово о полку Ігоревім” спілітає в одне ціле давнину і сучасність Русі. Автор чітко формулює свою концепцію історії, даючи перелік найважливіших, з його точки зору, хронологічних рубежів:

Были вѣчи Трояни,  
минула лѣта Ярославля;  
были плъци Олговы,  
Ольга Святославича [11].

Як бачимо, для цього переліку автор не включив прийняття християнства Володимиром Святославичем у 988 році. Це показово для авторського розуміння історії.

Особливо цікавими нам видалося проаналізувати позицію автора щодо минулих язичницьких часів – “віків Троянових”.

Ім’я Трояна згадується у “Слові” чотири рази. Академік Б.А. Рибаківа вбачає в цьому посилення на римського імператора Ульпія Траяна, невтомного завойовника і будівника (98 - 117 р. н.е.), чийм іменем названі різні ворота, вали, дороги, мости на Балканському півострові і які доходи до передгір’їв Кавказу.

Це був час, коли на три століття, II-IV ст. н.е., встановились зв'язки слов'ян з римською імперією, час добробуту стародавніх слов'ян на Дніпрі, що продовжувався до “времни Бусова”, тобто до 375 року. Інші дослідники тлумачать слова про Трояна у метафоричному плані: “тропа Трояна” – образ далечини, “віки Троянові” – образ стародавності, “земля Трояна” – руська земля. Ймовірно, що Троян – це староруський язичницький бог; про нього згадка є також в іншому творі – в “Ходінні Богородиці по муках” (за списком XII ст.) Власне кажучи, ці дві позиції – конкретно-історична та метафорично-міфологічна – не є взаємовиключними, бо у всякому разі вказують на звернення автора “Слова” до часів язичництва як прикладу більш гармонійного суспільного порядку і взагалі влаштування світу, ніж сучасне йому.

З “Троянових віків”, сприятливої епохи, автор одразу переносить читача в XI століття і чітко вказує на дві його частини: в епоху Ярослава Мудрого (1019-1054), останній час існування і розквіту єдиної Київської Русі і епоху кровопролитних війн рідних і двоюрідних братів (“пльци Ольговы”), час братовбивчих походів Олега “Гориславича”

Таким чином, авторська концепція історії відзначається широким часовим і просторовим масштабом, охопленим і виразно орієнтованим на традиційні, ще дохристиянські уявлення слов'ян про єдність держав як необхідну умову її розквіту. Історичні симпатії автора – на стороні Ярослава Мудрого, Володимира Мономаха – правителів, які відзначаються конструктивною політичною позицією і прагнули до створення спільної, єдиної Руської держави.

Текст “Слова о полку Ігоревім” дає широкі можливості не тільки уявити собі авторську історичну концепцію, але й прослідкувати світоглядні, релігійні позиції автора. Судячи з усього, він не тільки не був переконаним християнином, а скоріше за все стояв на позиціях традиційної віри. Такий висновок можна зробити, співставивши свідчення про Ігорів похід з Іпатіївського та Лаврентіївського літописів з текстом “Слова о полку Ігоревім”. Одразу впадає в око, що мовна тканина текстів літописів насичена суто християнськими поняттями, зворотами, мовними кліше на зразок: “И тако поидоша къ нимъ, положаче на Бозѣ упование свое”, “отъ Бога ны будетъ грѣхъ”, “и токо водень святого воскресения наведе на ны Господь гнѣвъ свои” (Іпатіївський літопис); “Исаия бо пророк глаголетъ”, “страшно бѣ видѣти челоукомъ знаменіе Божіе”, “якоже и Саул гони Давида, но Бог избави и тако и сего Богъ избави изъ руку поганыхъ” (Лаврентіївський літопис; цитати за виданням акад. А.С. Орлова). Подібні вирази і звороти в Іпатіївському літописі зустрічаються загалом 33 рази, а в свідченні Лаврентіївського списку, значно меншого за обсягом, – 14 разів, при чому автор свідчення в Лаврентіївському списку демонструє не тільки слідування християнським уявленням і законам, але і вченість богослова, згадуючи біблійних пророків Ієремію, Ісайю, царів Саула, Давида, цитуючи біблійні тексти. На противагу цьому, автор “Слова о полку Ігоревім” вдається до слів і виразів, що мають стосунок до християнства, всього чотири рази: “ко святѣй Софии къ Киеву”, “во Полотскѣ позвониша заутренню рано у Святѣй Софии в колоколни”, “Игорь идет по Боричеву къ святѣй Богородице Пирогощей”, “побарая за христьяны на поганьи пълкы”. Заклучне



“Аминь” багато хто з дослідників вважає пізнішим за походженням додатком переписувача.

Отже, вирази і звороти, пов’язані з християнством, у “Слові” представлені зовсім обмежено, натомість весь твір пронизаний язичницькими мотивами, язичницькою символікою.

#### 4

В “Слові о полку Ігоревім” широко представлені персонажі язичницького пантеону стародавніх слов’ян. Як пише Іван Огієнко у монографії “Дохристиянські вірування українського народу”, для “вияснення української міфології дуже важливе “Слово о полку Ігоревім” 1187 року. У ньому згадуються чотири головні боги: Дажьбог, Хорс, Волос і Стрибог, а також кілька малих божків: Див, Обида, Желя та ін. Перун як головний княж-дружинний бог у “Слові” не згадується” [14].

Ім’я Дажьбога виникає у виразі “Дажьбожий внуку” і вживається у “Слові” двічі, текстуально недалеко одне від одного: “Тогда при Олзѣ Гориславичи сѣяшеса и растяшеть усобицами, погибашть жизнь Дажьбожа внука; в княжихъ крамолахъ вѣци человѣкомъ скратишась”; “Уже бо, братие, невеселая година вѣстала, уже пустыня сила прикрыла. Вѣстала обида въ силах Дажьбожа внука” [108].

Дажьбог був слов’янським богом сонця. Вже перші видавці, виходячи з літописних згадок “Повісті временних літ” під 980 роком, зробили таку примітку до видання “Слова” 1800 року: “Кумир, в Кіеве боготворимый – податель всех благ”. І далі: “Пользующееся благоденствием, как даром Дажь-божиим, названный его внуками” [16]. Дослідники і перекладачі досить давно стали тлумачити “Дажьбожого внука” як “руський народ” [15, 17]. Очевидно, автор “Слова” мав на увазі своїх співвітчизників, назвавши їх “Дажьбожими внуками”, тобто нащадками сонячного бога.

У “Слові” згадане ще одне солярне божество слов’ян – бог Хорс. Згадка про нього пов’язана з князем Всеславом Полоцьким, який “великому Хрѣсови вльком путь прерыскаша” [122], тобто обганяв чи перебігав дорогу сонячному богові, обернувшись на вовка. Бога Хорса деякі дослідники (наприклад, О.М. Робінсон) співвідносять з античним Аполлоном, богом сонця і покровителем мистецтв у Стародавній Греції. Відомо, що зооморфні зв’язки Аполлона виявляються в його здатності обертатися на звірів і птахів, зокрема також і на вовка; Аполлон навіть має епітет Лікейський, тобто вовчий [20]. Таким чином, Всеслав, обернувшись на вовка, “перебіг дорогу Хорсові як подібному, як рівний рівному”.

В “Слові” знаходимо згадку також про слов’янського бога вітрів Стрибога, співвідносного з античним Еолом, на що вказували ще перші видавці “Слова”: “Стрибогъ (славянский Эол) – кумир во время язычества в Кіевѣ Боготворимый; ему приписывали власть над ветрами”. [21] Описуючи битву, автор “Слова” вдається до виразного динамічного образу: “Се вѣтры, Стрибожи внуци, вѣють съ моря стрѣлами на храбрыя плѣкы Игоревы” [104].

До головних богів слов’янського пантеону часів язичництва належить і Велес, “скотій бог”, якого вважали другим після Перенуна; він вважався

покровителем домашніх тварин і богом багатства [23]. У “Слові о полку Ігоревім” бог Велес згадується не в основній своїй сільськогосподарській функції, а в іншій – як покровитель поезії, пісенної творчості, як божество таємних знань. Найменування співця Бояна “Велесовим внуком” може відображувати стародавній зв’язок культу Велеса з обрядовими піснями і обрядовою поезією: “Чили вѣспѣти было, вѣщей Бояне, Велесов внуче...” [98].

“Слово о полку Ігоревім” дає уявлення про малих богів язичницького пантеону. Деякі з них на час написання поеми стали сприйматися як загальне поняття, умовна метафора; ми читаємо в “Слові”: “А мои ти курянии свѣдоми кѣмети, подѣ трудами повити, подѣ шеломы възлелѣяны [98], “лелѣють мечь Шароканю” [114], “лелѣючи корабли на синѣ морѣ” [124], “възлелѣй, господине, мою ладу кѣ мнѣ” [124], “лелѣявшу князя на вльнахъ” [126] або таке: “на моя лады вои” [124], “уже намѣ своихъ милыхъ ладѣ ни мыслию смыслити, ни думою съдумати” [110].

Слова *лелѣяти*, *възлелѣяти* мають в своїй основі корінь, що походить від імен язичницької богині Лелі, покровительки весняного пробудження, богині кохання, краси і першого весняного дощу, і її брата, завжди юного Полеля – бога-захисника, охоронця, повелителя світла і життєдайного повітря [24].

Контекст вживання пов’язаних з цими божествами слів у поемі досить насичений і свідчить про те, що їх значення в уяві людини XII століття співвідносились з функціями цих персонажів ще досить тісно. Відлуння цих образів збереглося у мовах східних слов’ян до наших днів.

Так, “Словарь русского языка” С.І. Ожегова [25] подає таке значення слова “лелеять” (укр. леліяти): ніжити, турботливо піклуватись про кого- або що-небудь; палко бажати чого-небудь, виношувати мрію про що-небудь.

В сучасній українській мові є також слова “лелітка” – блискітка, іскра та “леліти” – сяяти, виблискувати, переливатися, грати всіма барвами.

Леля і Полель, за уявленнями наших пращурів, були дітьми Лади і Лада – богів-подружжя, символів божественної гармонії Всесвіту і всесвітньої любові [26]. В “Слові о полку Ігоревім” руські жінки називають своїх чоловіків ладами, засвідчуючи тим самим взаєморозуміння, злагоду, взаємну вірність, любов і повагу, що були етичним еталоном руської родини ще з дохристиянських часів.

З дохристиянськими релігійно-фольклорними поглядами слов’ян пов’язана, як гадають дослідники, і персоніфікація, “обида” в образі дівки з лебединими крильми. Автор створює поетичний образ великої художньої виразності і сили: “Въстала обида въ силахъ Дажьбожа внука, вступила дѣвою на землю Трояню, възплескала лебедиными крылы на синѣмъ морѣ у Дону; плещучи, упуди жирня времена” [108]. За деякими народними повір’ями, крик лебедя віщує лихо, нещастя, сповнене тривоги. Зауважимо принагідно, що слово “обида” означало не тільки образу, наругу в загальноприйнятому сучасному значенні цього слова, але й мало юридично-правове значення, означало попрання феодальних звичаїв, порушення феодального права, законності.

До найзагадковіших образів “Слова” належить див: він з’являється в “Слові” двічі: “свист звґринь вґста близь: дивь кличеть вґрху древа” [100]; в іншому місці – “уже врґжесе див на землю” [114]. Під словом “див” переважна більшість дослідників розуміє або віщого птаха, або міфічну особу на зразок лісовика. Інші під словом “див” розуміють половця-розвідника, що несамовитим диким лютим свистом давав знати своїм про наближення руського війська. Здається, слід віддати перевагу міфологічно-фольклорному тлумаченню цього образу, тим більше що “див” згадується в середньовічних “Словах” – повчання проти язичництва, зокрема в “Ходінні Богородиці по муках” і в списках “Слова о том, каков погене суще языци кланялися идолом” (“Дыево служение”) [27]. Саме слово “див” первісно було пов’язане, з одного боку, зі словом “диво” і спорідненим з слов’янським позначенням чуда, з іншого – зі слов’янськими та балтійськими словами у значенні “дикий” [28].

Мабуть, жодне “темне місце” “Слова о полку Ігоревім” не викликає стільки різноманітних гіпотетичних тлумачень, як згадка про Карну і Жлю: “А Игорева храброго пльку не крґсити. За ним кликну Карна и Жля поскочи по Руской земли, смагу людемь мычючи вґ пламянь розн” [110]. Найпоширеніших точок зору дві. Одні вважають, що мається на увазі вогнестрільна або вогнеметна зброя типу грецького вогню, і на підтвердження цього наводять назву першої: вогнемет або вогнестрільної зброї (пищалі) – смаговниця. Так вважали перші видавці “Слова”, розуміючи Карну і Жлю як власні імена половецьких ханів. Інші ж дослідники доводять, що в основі цього виразу лежить якийсь погребальний звичай, що завершився від часів, коли слов’яни спалювали покійників. Карна і Жля постають у такому разі як можливі персоніфікації плачу і горя, пов’язані з погребальним обрядом. Подібне позначення обрядів “желенья и каранья” зустрічається в переліку різних язичницьких обрядів в списку XVII ст. давньоруського “Слова нґкогого кристолубця”. С.В. Барсов вважав, що Карна і Жля в “Слові” виступають перша як “голосільниця”, “жриця смерті”, яка проголошує “клич переможний”, а друга – як “вісниця мертвих” – розносить вістку і похоронний попіл. Такої точки зору дотримується також і академік Б.А. Рибаків, говорячи про урочистий, овіяний язичницькою романтикою реквієм сіверському війську Ігоря” де “руські валькірії – Карна і Желя ніби обновлюють стародавні погребальні обряди” [29].

Існує і багато інших точок зору на ці персонажі. Так, Іван Огієнко вважав Карну і Жлю язичницькими “меншими божками”, такими само “як Див, Діва, Біда, Нужда, Обида”. “Цікавою і оригінальною є версія Б. Кравцова [30] про те, що Карна є персонажем індійського епосу “Махабхарат”. Цю версію продовжує розробляти і канадський дослідник В. Шелест [31]. Не такі уже й неможливі паралелі з міфологією інших сусідніх народів, наприклад, з балтійською, в якій поруч стоять персонажі Желус (Žallus) – божество ворожнечі та Кара – богиня сварки (власне, Кара мате – мати сварки) [32]. Цілком можливо з цього вивести гіпотезу про персоніфіковані сварку і ворожнечу міжусобних княжих сутичок.

Однак нам видається за необхідне вказати тут ще на одну міфологічну паралель імені Карна. Як відомо з Овідія (“Фасти”), в римській міфології Карна (Carina) – це богиня підземного світу. В її свята – карнарії – їй приносились у жертву бобова каша, а могили рідних прикрашались квітами [33]. Якщо не

вважати це випадковим збігом імен, то така паралель є підтвердженням на користь розуміння Карни і Желі як язичницьких божеств, пов'язаних з похоронними і поминальними обрядами.

Таким чином, у “Слові о полку Ігоревім” широко представлені не тільки головні божества слов'ян – Велес, Дажьбог, Стрибог, Хорс, але і міфологічні персонажі нижчого рівня пантеону.

## 5

Язичницькі мотиви у “Слові о полку Ігоревім” виявляються не тільки через персонажі, але й через змалювання цілого ряду язичницьких звичаїв та обрядів або їх елементів. Про відгомін похоронного обряду з плакальницями-голосільницями Карною і Желею вже йшлося, але в тексті “Слова о полку Ігоревім” є й інші свідчення про те, що автору поеми були близькі звичаї і обряди часів язичництва, про те, що вони були широко розповсюджені на Русі в XII столітті.

В мові “Слова” зустрічається архаїчна фразеологія, що відображає глибокі історичні реалії. Наприклад, у характеристиці курян: “А мои ти куряни свѣдоми кѣмети: подъ трубами повити, под шеломы възлелѣяни, конецъ копия въскормлени” [98]; в цій фразі не просто зафіксований сучасний автору побуту княжих дружинників, і не слід вбачати в ній просто метафору, а, за словами відомого історика Б. Ларіна, тут дане “мовне відтворення древніх обрядів посвяти і виховання воїнів” [34].

Широко відомий поетичний вираз “Слова” “а любо испити шеломомъ Дону” також містить у собі відгомін старовинних слов'янських звичаїв. Вираз “напитися шоломом з ріки” нерідко зустрічається в давньоруській писемності в значенні перемоги. Можливо, існувала обрядове дійство на знак перемоги в битві та оволодіння ворожою територією. В Іпатіївському літописі під 1201 роком читаємо: “Тогда Володимерь Мономахъ пиль золотимъ шеломомъ Донъ и приемшою землю их всю”.

Таємний обрядовий зміст має і образно-метафоричний вислів “Хошу бо, рече, копие приломити конецъ поля Половецкаго” [100]: тут передано своєрідне обрядове заклинання. Зламаний спис символізував перемогу. Цікаві обрядові паралелі на тлумачення цього образу наводить Д.І. Чижевський: “Подібні звичаї – кидати списа або інший предмет – маємо в старій традиції різних індоєвропейських народів. У варягів перед битвою кидали в напрямі ворожого війська списа... Подібне оповідає Цицерон про звичаї римського племені самнітів, які перед битвою кидали списа, що не вживався в битві” [35].

Багато представлена обрядова символіка у сні Святослава. “Тисове ліжко” – символічне зображення труни, яку часто робили з тисового дерева; з похоронними звичаями дохристиянських часів пов'язаний також вираз “уже дъски безъ кнѣса въ моемъ теремѣ златорьсѣмъ” [112]. “Кнѣсь” – це гребінь, яким зв'язують крокви, або сволок – перекладина, на якій лежать дошки стелі. В символіці стародавньої Русі зруйнований кніс (князьок) означав нещастя, загибель. Щоб душі померлого, яка може зашкодити живим, заплутати шлях назад, мерця виносили не через двері, а через розібраний поміст.

Відгомони стародавніх плачів-голосінь, заклинань зустрічаємо у “Слові” кілька разів. До їх числа належать скорботні плачі руських жінок: “Жены руския въсплакались аркучи: “Уже намъ своихъ милыхъ ладъ ни мыслѣю смыслити, ни думою сдумати, ни очима съглядати, а злата и сребла ни мало того потрепати” [110]; особливо вражає своєю силою плач Ярославни, справжній шедевр світової літератури. Автор “Слова”, як і його слухачі, був багато в чому під владою язичницьких уявлень і вірив у сновидіння, замовляння і заклинання. Плач Ярославни – це не тільки поетичний витвір, але і реальне заклинання, “язичницька молитва”, як влучно висловився дослідник “Слова о полку Ігоревім” В.І. Стеллецький [37]. Ярославна молінням до сил природи допомагає визволити Ігоря з полону, і “заговорена” природа допомагає Ігорю під час втечі. Весь плач побудований на художній стилістиці усної народної поезії, його можна порівняти з українськими замовляннями та голосіннями, що вказують численні дослідники “Слова”. Цікаво, що для цієї “язичницької молитви” існує відповідний християнський варіант: так, про втручання вищих сил в Ігореву долю в Іпатіївському списку Київського літопису сказано: “Но избави и господь, за молитву хрестьянску, имъ же людѣ печаловахуться и проливахуть слезы своя за него”.

Відлуння язичницької обрядовості помітне також і в запозичених з усної народної поезії паралелізмах, де битва зіставляється з землеробською працею – молотьбою і сівбою. Цей традиційний паралелізм в “Слові” набуває неповторної виразності і більшої поетичної насиченості, ніж у фольклорі. Наведемо ці уривки:

На Немизѣ снопы стелють головами,  
молотят чепа харалужными,  
на тоцѣ животь кладуть,  
вѣють душу отъ тѣла...

Немизѣ кровави брѣзѣ не бологомъ бяхуть посѣяни,  
посѣяни костью рускихъ сыновъ [122].

Тут злиті два паралелізми: битва-молотьба і битва-сівба. Фольклорний паралелізм перетворився на символічну антитезу, де загибелі руських воїнів в міжусобних війнах протиставлений мирний труд землеробів. Можна сказати, що цей місткий образ переростає часові кордони і стає загальнолюдським.

Інший фольклорний паралелізм в “Слові” перетворився в скорботну антитезу “битва-весілля”:

Ту крѣвавогo вина не доста,  
ту пир докончаша храбрѣи русичи  
сваты попоиша,  
а сами полегоша  
за землю Рускую [108].

Показово, що автор у використанні антитези “битва – весільний банкет” далекий від християнських уявлень: банкет в євангельських текстах символізував злагоду, дружбу між людьми. Натомість у Флавія можна прочитати: “Ніби на весілля, йшли на битву”. В даному випадку символічний зміст вислову тонко поєднаний з реальним: дійсно, не лише Ігор і Кончак були

сватами, бо княжич Володимир був заручений з юною Кончаківною, але й багато хто з руських князів XI – XII століть були одружені з половчанками.

Мотиви весільної обрядовості непоодинокі в ”Слові о полку Ігоревім”; дослідники вважають, наприклад, що вираз “върже Всеслав жребий о дѣвицю себѣ любу” [120] алегоричний: під словом “дѣвиця” слід розуміти Київ, а в основу самої алегорії покладений символ сватання. Можливо, тут є прихований паралелізм: обряд вінчання князя на престол мав спільні риси з дохристиянським обрядом шлюбного вінчання. Таку паралель вбачав ще М.І. Костамаров: “Молодий носить назву князя, а молода – княгині, супутники молодого – його боярин... Навіть весь весільний ритуал ніби являє в родинному житті паралельний образ тому, що відбувалося в суспільному житті... Це зближення відбувається через те, що однаковий склад давніх уявлень позначався в однаковий спосіб як у сфері родинній, так і суспільній” [38].

Безумовно, така глибока спорідненість могла спричинити зворотньо спрямовану паралель, яку ми спостерігаємо в “Слові о полку Ігоревім”, коли вступ князя на престол порівнюється зі сватанням з “любою дівцею”.

## 6

Символічна образність “Слова о полку Ігоревім” своїм корінням сягає в особливості сприйняття людиною тої епохи загадкового світу живої природи, світу речей, сталих обрядів, вираження і відображення цієї загадковості в замовляннях і заклинаннях, в намаганнях побачити таємний зміст натяків і сновидінь. В усьому цьому в значній мірі видно сліди архаїчних язичницьких поглядів і уявлень, якими живе і автор “Слова”.

Особливого значення набуває в поемі образ Руської землі – центральний образ твору. Руська земля постає у творі як єдиний живий і складний організм у всій мінливості і безмежності її простору. Образ Руської землі в “Слові” має багато спільного з фольклорним образом Матері Сирої Землі, яка теж уявляється як одухотворена істота, як сила, що дає наснагу богатырям і благословляє на подвиги, а також як першоджерело життя, як мати всьому суццюму на ній, як першооснова плодючості і щедрості природи. Звертання-рефрен: “О Руская землѣ, уже за шеломянемь еси!” [102, 104], адресоване землі як одухотвореній істоті, ще посилює це враження.

Фольклорні мотиви ясно постають при навіть побіжному порівнянні з текстом, наприклад, української обрядової поезії:

Грай, море, грай, море,  
радуйся, земле, од віку до віку [39].

Впала, впала із небес зоря,  
стрепенулась Мати - Сира Земля:  
сколихнулося сине море,  
заплескалася біла рибонька,  
похитнулися темні ліси,  
похилилися зелені сади [40].

Але не тільки з землею у людини часів язичництва був можливий діалог рівного з рівним; у “Слові о полку” Ігор розмовляє з рікою Дінцем: “Донець рече: Княже Ігорю! не мало ти величия... Игорь рече: о Донце! не мало ти

величия, лелїявшу князя на вльнахь...” [126]; річка Донець, таким чином, сама вступає з Ігорем в розмову і є прихильною до князя істотою: вона не тільки “лелїяла” князя на хвилях, але і слала йому зелену траву, одягала його “теплыми мьглами” стерегла його, коли він перепливав її “гоголемь на водї”.

Прагнення Ігоря організувати похід на половців автор виражає такою персоніфікацією річки Дон:

Дон ти, княже, кличеть  
и зоветь князи на победу.

Розмову з рікою часто зустрічаємо у фольклорі слов'янських народів:

Как ты батюшка, славный тихий Дон,  
про тебя лежит слава добрая.  
Речь возговорит славный тихий Дон...[41]

А ми коровай ліпили,  
З Дунаю воду носили,  
а Дунай же к нам промовляв:  
Да не беріть водиці з Дунаю...[41]

Звичайно, не тільки явища і предмети неживої природи наділяються у “Слові о полку Ігоревім” людськими рисами, але також звірі і птахи. Вони сповнюють усе довкола найрізноманітнішими звуками, криками, які не є лише реальним акустичним фоном подій. Ці крики і звуки є ніби свідомою реакцією звірів і птахів на події, в усіх випадках мають значення, аналогічне до людської мови: “вльци грозу вьсрожать по яругамь; орли клетом на кости звїри зовуть; галици свою речь говоряхуть”; “щекоть славий успе, говор галич убуди”; “дятлове текстом путь к рїць кажуть”; “соловии веселими пїсньми свїть повїдають”; до цього ж значимого звукового ряду належить і один з найвиразніших образів “Слова”: “лисици брешуть на чрьления щити”. Представники тваринного світу в “Слові” часто набувають символічного значення, найчастіше це сокіл, ворон, орел, зозуля, вовк. Так, зозуля, з якою порівнюється Ярославна, символізує тугу. В символічних образах соколів часто уособлюються князі:

Се бо два сокола слїтїста съ отня злала стола  
поискати града Тьмутороканя,  
а любо испити шеломом Дону.  
Уже соколами крильца припїшали поганыхъ саблями  
а самою опуташа вь путины желїзны [112].

Два соколи – це прозорі символи Ігоря і Всеволода. Символічний характер має також образ буйного сокола, який міняє пір'я, коли він високо злітає в погоні за птахами. Символи такі тісно змикаються з алегорією. Так, розмова Гзака і Кончака про сокола, що летить до гнізда і соколича, якого вони хочуть розстріляти золоченими стрілами, має характер іншомовлення. Мотив же опутування сокола: “Аже сокол ть гнїзду летит, а вї соколца опутаевї красною дївицею” [128] – прямо співвідноситься зі слов'янськими обрядовими, зокрема весільними піснями, а отже, має витоки у дохристиянській весільній обрядовості:

И ты взгляни, мати, в окошечко, слава!

И выкинь, мати, опутинок, слава!  
Чтоб было чем опутать ясна сокола, слава!  
Что ясна сокола, то моего жениха, слава! [43]

Чом ти соколе, чом ти, ясненький,  
Низенько літаєш?  
Чи у тебе крилечка шовком ізшиті  
І ноженьки золотом обліті? [43]

Порівняння князя із соколом – один з найулюбленіших образів автора “Слова”. Крім вже вказаних прикладів, можемо зазначити, що саме форма крила сокола підказала автору назву князів – “не худа гнезда шолкоккрильци”. Із соколом порівнений також князь Роман Мстиславич:

Высоко плаваеши на дѣло в буести,  
яко соколь на вѣтрехъ ширяся,  
хотя птицю въ буести одолѣти [118].

“Слово о полку Ігоревім” містить велику кількість подібних образів. “Свѣдоми кѣмети” – куряни князя Всеволода “сами скачють, акы сѣрыи вльци въ полѣ”, гідний їхній супротивник половецький хан Гзак позначений абсолютно рівнозначний символом: він біжить “сѣримъ влькомъ”.

Особливо виразним серед анімалістичних образів “Слова о полку Ігоревім” є оригінальний епітет “буй-тур”, “яр-тур”, яким характеризується князь Всеволод. Турами називали диких биків, буйволів і зубрів, тварин сильних, могутніх, страшних, коли їх розлютити; на розгніваного тура схожий Всеволод у бою. Порівняння воїна з розлюченим туром властива також індійській традиції, його зустрічаємо в давньоіндійському епосі “Махабхарата” при описанні битви героїв. подібний образ зустрічаємо і в обрядовому фольклорі стародавніх слов’ян, де часто символи сили, могутності виступає тур-золоті роги: “Да заб’єм мы вяликаго звера, да позбѣваем залаты роги” – в білоруському фольклорі; “та як надибав чорного тура, чорного тура грубого звіре, і сніпок стрілок не вилітає, і тугий лучок не достріляє” – в українських обрядових піснях. Особливу цікавість для нас представляє мотив золоторогого тура в билинному епосі, де мова іде про Волха Всеславича: “А тут таковой Всеславъевич, он обернулся гнедым туром золотые рога...” З билиною “Волх Всеславъич” незаперечно пов’язана оповідь “Слово о полку Ігоревім” про князя-перевертня Всеслава Полоцького. Витоки їх спільні: із загальнослов’янського міфу про перевертня. Автор “Слова” досить близько переспівує язичницький міф, ведучи мову про Всеслава Полоцького. Він наділений рисами чаклуна, ворожбита, він має магичні властивості. Згідно з літописними свідченнями, він народився “від волхвування”, а в “Слові” “въ ночь вльком рискаше”, “изъ Кыева дорискаше до круть Тмутороканя” [122]; отже, князь здатний до ворожбитства, волхвування, він за одну ніч може подолати величезну відстань, переховуватись від переслідувачів “обѣсися синѣ мгыле” [122]. Але разом з тим автор показує і реальні історичні події, пов’язані з життям і діяльністю Всеслава: битва з ярославичами на Незимі, коротке княжіння в Києві, куди звели його повсталі городяни. До речі, це повстання було поєднане з рухом волхвів, з реакцією стародавнього язичництва проти християнства. Це пояснює вираз автора про те,



що Всеслав діяв “на сѣдѣмъ вѣщѣ Трояни”: це були часи, коли язичництво поживало свій вік. Всеслав представлений діяльною і разом з тим загадковою трагічною особою. Автор говорить, що це було “вѣща душа”, але вона “часто бѣды страдаша”. Оповідь “Слова” про князя Всеслава свідчить про те, що язичницька віра в перевертнів була ще дуже сильною.

Мотив перевертня зустрічається в “Слові” не один раз і пов’язаний не тільки із Всеславом Половським. Виразні риси перевертня властиві і самому Ігореві в момент втечі:

А Игорь князь поскочи горностаемъ ко тростию  
и бѣлымъ гоголемъ на воду.  
въвержеся на брѣзь комонь  
и скичи с него бусымъ влькомъ,  
и потече къ лугу Донца,  
и полете соколомъ подъ мъглами [126].

Як бачимо, Ігор долає перешкоди за допомогою перевтілень, співвідносних з тими стихіями, в які потрапляє.

Не тільки в “Слові”, але і в дохристиянському обрядовому фольклорі, в піснях знаходимо мотив перетворення людини в різних тварин та птахів, що відбувається послідовно, відповідно до оточення:

Через темні ліси – ясним соколом лети,  
через бистрії води білим лебедем пливи,  
через степи зеленії – перепелочком біжи,  
на моїм, брате, подвір'ї ти голубочком пади [45].

Звичайно, мотив перевертня є суто язичницьким. Чаклуни, чародії в уяві наших предків були тією особливою силою, яка здійснювала зв'язок між людьми і богами. Крім чаклунів-перевертнів, такий містичний зв'язок здійснювали творці, наділені силою впливу на душу людей, – співці і музиканти.

Один з центральних образів “Слова” – образ співця Бояна. Його особистість оточено особливим ореолом. З одного боку, це реальна історична особа, співець при княжому дворі. З іншого – у фігурі піснетворця прослідковується первісно язичницька основа, дохристиянське підґрунтя, що пов'язує його з областю загадкового, чудесного. У язичницькому світогляді уявлення про поетичне натхнення й інший дар ототожнювались. У метафоричній формі творчість Бояна (“лѣтая умом под облакы, свивая славы оба пола сего времени”[98]) описане як дійство язичницького мага. Воно пов'язане з переміщенням по землі, по небу і по особливому дереву, ймовірно, космогонічному світовому дереву, що пов'язує всі зони світобудови. Піснетворчість споріднена з органічним розвитком дерева: “Боян бо вѣщій, аще кому хотяше пѣснь творити, то растѣкашися мыслию по дереву, сѣрымъ влькомъ по землѣ, шизымъ орлом под облакы” [96]. Образ дерева в “Слові о полку Ігоревім” має глибоке індоєвропейське коріння; подібні уявлення зустрічається від стародавнього Ірану до Балтійського моря: від дерева хулуппу в шумерському епосі про Гільгамеша, де в корінні змія, у верхів'ї птах, – і до гігантського ясеня Ігдрасіль в скандинавській міфології, де на вершині сидить мудрий орел, посередині щипають листя олені, коріння гризуть змії та дракон, а суперечку між орлом і драконом переносить білка Рататоск (Гризозуб) [3]. До

речі, на думку академіка Д.С. Лихачова, в “Слові” слід читати “мисію по древу” – білкою по дереву. В “Слові” Боян “растїкашется мыслию (або “мысію”) по древу,” перетворюється на вовка, на орла, – ця метафора також, безсумнівно, виходить з перевертенської магії: володарям магичної влади над людьми і природою приписувалося, зокрема, розуміння мови птахів та звірів [46].

“Вещия персты” Бояна автор порівнює з соколами, а “живая струны” – зі зграєю лебедів; цей мотив – полювання на лебедя, переслідування його соколом – є типовим для фольклору. Це ще один відголосок вірувань стародавніх слов’ян про тісний зв’язок творців слова з таємним життям природи.

Взагалі, пошуки фольклорних паралелей “Слова о полку Ігоревім” як складової частини ширших досліджень тривають вже близько півтора століть і є плідними. Про це свідчать праці М.О. Максимовича, М.І. Костомарова, О.О. Потебні, а в ХХ ст. – В.П. Адріанової-Перетц, Д.С. Лихачова. Дослідники звертали увагу на постійні фольклорні мотиви, що в тому або іншому вигляді повторюються в різних варіантах фольклорних текстів і мають своє відображення в “Слові о полку Ігоревім”. Циклізовані формули і мотиви утворюють цілісну досить складну систему міжжанрових перегуків, взаємовпливів.

Наприклад, мотив про те, що “ріки мутно течуть” розповсюджений в усній творчості багатьох слов’янських народів: “Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш? Ой як мені, Дунаю, не смутному течі”; “Ой ты наш батюшка тихий Дон, ой что же ты, Дон, мутнѣхонѣк течѣшь?” У “Слові”: “Рїки мутно текуть”, “Уже бо Сула не течь серебряными сруями къ граду Переясловлю”, “Двина болотом течет онимъ грознымъ полочанамъ” [120]. В обрядових піснях зустрічаємо і такі спільні зі “Словом” мотиви, як загородження полів зброєю, порівняння стріл, мечів з громом і дощем. Мабуть, ці мотиви мають спільні витoki, що сягають дохристиянських часів. На думку М. Москаленка, є підстави припускати існування цілісної художньої системи, яка свого часу зумовила чимало спільних рис давньоруського фольклору і літератури, або навіть цілісного, єдиного типу художньої свідомості. Від фольклору йдуть, як неодноразово зазначалось дослідниками, постійні епітети: “сїрый влькь”, “бързые комоны”, “чорний ворон” та інші. Там же витoki авторського розуміння символіки світла і кольору: все добре забарвлене у світлі тони і осяяне світлом, все зле і погибельне пов’язане з темним кольором і занурене в пїтьму.

“Стародавні руси, – читаємо в одному дослідженні, – у географічному та етнографічному відношенні звичайно називали первісне б і л и м, а змінне, похідне – ч о р н и м; першим також вільне, а другим рабське” [47]. Професор Казанського університету минулого сторіччя Володимир Булігін свідчить, що не тільки руси, але й інші народи “за незвичайною схильністю до вживання фігурної мови позначали свободу людини або щасливий її стан білим кольором, у той час, як чорний колір виявляє підданість, рабство, і також і щось сумне” [48]. Таким чином, не випадковим слід вважати те, що Ігор в “Слові”, втікаючи з полону, перетворився саме на б і л о г о гоголя, хоч натуралісти стверджують, що таке забарвлення невластиве диким качкам.

Крім білого і чорного, автор “Слова” вживає цілу палітру кольорів: сині блискавки, золоте стремено, черлені щити, срібні береги річки, зелена трава [50]:

Чрьлен стягъ,  
бѣла хорюговъ,  
чрьлена чолка,  
сребно стружие –  
храброму Святъславличю! [102]

Винятково виразні, як уже зазначалося, у “Слові” також звукові образи, які надають відчуття повноти життя, створюють виразну, емоційно забарвлену картину: ніч стогне, скриплять вози, як сполохані лебеді, вовки виють, лисиці брешуть на щити, чути співи на Дунаї, дзвенить слава на Руській землі.

Звичайно, християнська традиція прагнула більшої стриманості, тяжіла до певного аскетизму там, де це не стосувалося восхваління Божої величі; у всякому разі вона залишала значно менше місця живим відчуттєвим враженням.

В основі ж язичницької картини світу, що ґрунтувалася на стародавніх індоєвропейських, праслов'янських традиціях, лежала єдність всіх частин одухотвореного космосу, зумовлена уявленнями про єдність всього живого і неживого.

Дослідження язичницьких мотивів у “Слові о полку Ігоревім” є плідним, воно має велике значення для з'ясування художньої майстерності геніального староруського митця, для встановлення джерел, з яких випливала його словесна образність. Таке дослідження допомагає також глибше зрозуміти особливості світовідчуття автора безсмертної пам'ятки та його творчого методу.

### Література:

1. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. / Гл. ред. С.А.Токарев. - М.: Рос. энциклопедия, 1994. - Т.2. - С. 450.
2. Там же. - С. 452.
3. Там же. - Т. 1. - С. 398.
4. Там же. - Т. 2. - С. 454.
5. Потебня А.А. Объяснения малорусских и сродных народных песен. - Варшава, 1883. - Т.І.
6. Костомаров Н.И. Об историческом знании русской народной поэзии. - Х., 1843.
7. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. - М., 1865. - Т.І.
8. Рыбаков Б.А. Язычество древней Руси. - М.: Наука, 1987.
9. Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н. Исследования в области славянских древностей.//Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов. - М.: Наука, 1975.
10. Топоров В.М. “Світове древо”: універсальний образ міфопоетичної свідомості. - Всесвіт. - 1977. - № 6. - С. 176-193.
11. Тут і далі цитати за виданням: Слово о плъку Игореве та його поетичні переклади і переспіви // Вид. і передмова Л. Махновця. – К.: Наукова думка, 1967. - С. 96-134.
12. Рыбаков Б.А. Перепутанные страницы. О первоначальной конструкции “Слова о полку Игореве” и его время. - М.: Наука, 1985. - С. 43.
13. Митрополит Іларіон (І. Огієнко). Слово про Ігорів похід. - Вінніпег, 1949.

14. Митрополит Іларіон (І. Огієнко). Дохристиянські вірування українського народу. - К., 1994.
15. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. - М.: Наука, 1981. - С. 279.
16. "Слово о плъку Игореве" та його поетичні переклади і переспіви. - К.: Наукова думка, 1967. - С. 63.
17. Перетц В.Н. Слово о полку Игоревім. - К., 1926. - С. 121.
18. "Слово о полку Игореве". Збірник. - М. - Л., 1950. - С. 86.
19. Виноградова В.Л. О некоторых словах и выражениях в "Слове о полку Игореве" // "Слово о полку Игореве" и его время. - М.: Наука, 1985. - С. 149-150.
20. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. - М.: Рос. энциклопедия, 1994. - Т.І. - С. 93-94.
21. "Слово о плъку Игореве" та його поетичні переклади і переспіви. - К.: Наукова думка, 1967. - С. 58.
22. Степанишин Б. Космос Українського фольклору. Легенди, перекази і бувальщини // Українська мова і література в школі. - 2000. - № 3. - С. 25-26.
23. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. - М., 1994. - Т.2. - С. 453.
24. Степанишин Б. Вказана робота. - С. 28-29.
25. Ожегов С.И. Словарь русского языка / 19 изд., испр. - М.: Рус. яз., 1987. - С. 259.
26. Степанишин Б. Вказана робота. - С. 27-28.
27. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. - М., 1994. - Т.І. - С. 376-377.
28. Гребнева Э.Я. "Слово о полку Игореве" в ранних славянских переводах // "Слово о полку Игореве" и его время. - М.: Наука, 1985. - С. 177.
29. Рыбаков Б.А. Перепутанные страницы // "Слово о полку Игореве" и его время. - М.: Наука, 1985. - С. 35.
30. Кравцов Б. Міфологічний світ "Слова о полку Игоревім". - Вінніпег, 1997.
31. Шелест В. "Карна" і "Жля" у "Слові о полку Игоревім" // Дивослово. - 1994. - № 12. - С. 3-5.
32. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. - М., 1994. - Т.І. - С. 156.
33. Там же. - С. 624.
34. Ларин Б.А. Лекции по истории русского литературного языка (X - середина ХУІІІ в.). - М., 1975. - С. 175.
35. Чижевський Д.І. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). - Тернопіль, 1994. - С. 64.
36. Там же. - С. 79.
37. Стеллецький В.І. Проблема ритміки "Слова о полку Игоревім". - К., 1978. - С. 31.
38. Слово о полку Игореве. Древнерусский текст и переводы. / Сост., вступ. статья, подг. древнерусского текста и комментарии В.И. Стеллецкого. - М., 1981. - С. 8.
39. Цит. за кн.: Золотослов. Поетичний космос Давньої Русі / Упоряд., передм. та перекл. Михайла Москаленка. - К.: Дніпро, 1989. - С. 30-31. Див. також: Костомаров Н.И. Историческое значение южнорусского народного песенного творчества // Собр. соч.: В 21 т. - СПб., 1905. - Кн. 8. - Т. 21. - С. 427.
40. Золотослов. - К.: Дніпро, 1989. - С. 88.
41. Там же. - С. 223.

42. Там же. - С. 38.
43. Бандура О.М. Українська література. Підручн. для 9 кл. гуманітарних гімназій, ліцеїв і шкіл з погл. вивч. предмета. - К.: Освіта, 1998. - С. 58-59.
44. Золотослав. - К.: Дніпро, 1989. - С. 38.
45. Прокофьев Н.И. “Слово о полку Игореве” // Литература в школе. - 1985. - № 4. - С. 11. Див. також: Миллер В.Ф. Очерки русской народной словесности. Т. III. Былины и исторические песни. - М., 1897.
46. Золотослов. - К.: Дніпро, 1989. - С. 32-33.
47. Даркевич В.И. Музыканты в искусстве Руси и вещей Боян // “Слово о полку Игореве” и его время. - М.: Наука, 1985. - С. 331.
48. Кузьмичев И.К. Лада (Эстетика Киевской Руси). - М.: Молодая гвардия, 1990. - С. 115-116.
49. Там же. - С. 116.
50. Пінчук С.П. “Слово о полку Ігоревім”: Посібник для вчителя. - К.: Рад.шк., 1990. – С. 103-104.
51. Кузьмичев И.К. Лада (Эстетика Киевской Руси). - М.: Молодая гвардия, 1990. - С. 111-112.
52. Афанасьев А.И. Древо Жизни. - М., 1982. - С. 75.

**Т.О. Сидоренко**

## **Образ Ісуса Христа в поезії Івана Величковського**

Центротворною олітературеною постаттю в християнських текстах барокового поета II половини XVII століття Івана Величковського є образ сина Божого Ісуса Христа. Це та ключова фігура, те духовне ядро всього образно-тематичного наповнення поезії І. Величковського, навколо якого групуються інші (хоча й не другорядні) персонажі Святого письма з відповідною їхньою канонічною діяльністю, “переплавленою” на поетичну мову: ангели, архангели, святі зі своїми власними земними іменами, що здобули ласки Христової вже на Небі; херувими, серафими. Аналізуючи “Размышление о страстях Христовых”, по-своєму синкретичний, навіть калейдоскопічний в жанровому відношенні текст, найперший проміжний висновок напрошується такий: маємо справу з поетичним житієм - панегіриком, написаним у стилі високої проповідницької барокової орації.

Для розуміння художньо-стильової еволюції української герменевтичної (тобто тематично та образно зануреної в священні тексти) поезії, ідеальним зразком якої є “Размышление...”, необхідно зробити бодай невеликий історичний екскурс. “Наволоєвангельську”, “навколібіблійну” тему почало свого часу розвивати католицьке духовенство. Наслідуючи західноєвропейські зразки, в середині XVI ст. магістр Вендроговський [1] в латинській оді оспівує Різдво; майже одночасно з ним це ж свято латинськими гекзаметрами оспівує Соліковський [2], щедро використовуючи міфологічні ремінісценції. Українська література XVII ст. також мала цілий ряд творів подібного змісту, “починаючи з

“Вирша о трагедии Григорія Богослова на священнѣй великій пяток и на день воскресіння Христова” (Львів, 1630) і “Размышленія о муце Христа спасителя” (Львів, 1631) – і до кінця століття, до 1670-1680 рр., коли Іван Величковський склав і вмістив до своєї збірки “Вѣнец от 12 звѣзд страстѣм Христовым” [3].

Розглядуваний твір структурований в оригінальний спосіб, що, однак, не суперечить бароковим традиціям щодо художньої організації літературного матеріалу. Перша умовно-композиційна частина “Размышлений...” – “Стихи предословныя к господу нашему Ісусу Христу” – це риторично-патетичний шестирядковий заримований текст, інтонаційно витриманий в манері етикетного самоприниження. Цей своєрідний “літературний реверанс” – не що інше як відголосок ще аж середньовічної літературної традиції, згідно з якою кожен книжник, розпочинаючи свою священну справу книгописання, повинен був щонайперше вдатися до самоприниження (чи не для того, щоб потім возвеличитися?) [4]. Івана Величковського як автора розглядуваного тексту можемо з цього приводу назвати консерватором в кращому розумінні цього слова. Риторична фігура “кто благодарити тя **Ісуса Христа**. - С. Т.] **возможе**” сприймається як одне з вічних запитань усіх праведних християн, а не однієї людини, що займається приниженням заради приниження. Отож, ця етикетність наповнена вже новим, християнським змістом, який засвідчує про соборність, вселюдськість християнського віровчення. Красномовне свідчення цьому – потрібне вживання займенників у множині: “о нас”, “есмы”, “за нас” [за **людей**. - С. Т.]. Поет-священик, отже, бере на себе велику відповідальність звертатися до Того, в Кого вірує, не суб'єктивізовано, а говорити голосом багатьох віруючих людей, а можливо – і всього християнського люду. Мобілізує-заклично звучить передостанній рядок: “Обаче должны есмы воздавати славу”, глибинний зміст якого можна зрозуміти так: у взаємостосунках людина – Бог людина не звільняється від обов'язків. І лише ту людину можна вважати щирим християнином, для якої цей обов'язок перед Богом прийнятний, яка свою віру проносить не через безтурботну свободу, беззмістовну радість, а саме через прославлення Бога своєю працею, своєю творчістю, своїми стражданнями й сльозами, а затим уже й радістю, що перемогла ці сльози.

Людина-творець з Богоодухотвореним, молитовним типом свідомості, Іван Величковський естетизує релігійні ідеали і в цьому, і в інших своїх поетичних текстах християнської релігійної тематики. З більшим чи меншим рівнем художньої досконалості йде до цієї мети поет, володіючи для того барокового часу літературними прийомами, аби “... досягнути найбільшої інтенсивності у вжитку поетичних засобів” [5].

Друга умовно-композиційна частина розглядуваного тексту – “Предословіє”. На наш погляд, це несміливо ритмізована проза, що абсолютно пластично накладається на декілька найвідоміших епізодів тієї чи іншої книги Святого письма: старозаповітне “Буття” та новозаповітне Євангеліє від Луки. А ще – як не дивно! – присутні тут кілька деталей явно апокрифічного походження. Ні про те, що Адам у свій “післяблудний” період згрішив у Едемі рівно п'ять разів (через складові процесу пізнання) “п'ятьма чувствами своїми” [6]: слух, зір, дотик, нюх, смак [7]; ні про те, що на землі на нього чекали ще сім смертельних гріхів, – ми в “Бутті” не прочитаємо. В канонізованому тексті Біблії, в епізодах,

про які йдеться, цієї знаково-цифрової символіки немає. Можливо, цю систему виробила власне церковна література суто утилітарного призначення. Так чи інакше, поет-священик використовує цю цифрову символіку, перенісши її знаковість на найідеальнішого християнина та найголовнішого новозаповітного героя Ісуса Христа. Саме йому Всевишній повелів розплатитися за “дванадцятократня перваго человека паденія” [8]. І саме він, прочитуємо в передостанньому абзаці даного тексту, “пять крат паде, неся крест на гору Голгофу,.. а семь крат паде,.. идуши от вертограда к Аннѣ-архіерею...” [9]. З цього приводу не можна принагідно не згадати аналітичну формулу Д. Чижевського про те, що українські письменники барокової доби черпали зі світових джерел і самі впливали на ці джерела [10].

Аналізуючи цю прозову частину “Размышлений...”, є смисл говорити про автора як популярного тлумача тексту Святого письма. Це так званий нижчий рівень аналізу Біблії, який обмежується лише доступним, зрозумілим навіть для малоосвіченої пастви переказом та поясненням певних Біблійних епізодів. До так званого вищого рівня аналізу книг Святого письма, який передбачає власне науковий підхід до цієї справи, І. Величковський, здається, не дійшов. Мабуть, тому, що це йому просто не було потрібно.

Отже, “пустивши в хід” механізм антитетичності (Старий завіт – Новий завіт, перша Богом створена людина Адам – друга Боголюдина Ісус Христос, гріх – його відкуплення), І. Величковський творить грані ідеального образу Спасителя людства від гріховної загибелі, можливо навіть мимоволі доказуючи, що силою слова – поетичного чи прозового – можна визначити два поетичні стани “христілюбної душі”: її сльози “о невинності смерти сына Божія” і її вічну радість від усвідомлення присутності Бога, що дає себе знати через “дари его дивныи и добродѣйства многіи и неизреченыи и невидимыи” [11].

Авторське поетичне резюме “Страсть Ісуса моего з жалем размышляю / и из глубины сердца сице возываю...” [12] хоча й витримане в експресивно-екзистенційному тоні, проте цілком логічно підводить нас до прочитання наступних текстів збірки, які згруповані під спільним заголовком “Вінці” і які збірно можна назвати поетичною Біблією, наповненою найдостойнішими канонізованими особами, подіями та фактами. За жанром – це панегірики [12], і, оскільки це так, то сам жанр в силу своїх специфічних ознак (піднесеність, урочистість, безмірна патетика) диктує поетові свої правила, зобов'язує його до відповідної організації художнього матеріалу. Але це є не світський, а духовно-релігійний панегіризм. Оспівувані тут особи – це Біблійні та агіографічні персонажі. В ім'я їхнього возвеличення, в ім'я ідеалів святості поет не скупиться на церковне ораторське красномовство, урочистість, пишність стилю, застосування дивовижних мовних фігур і тропів.

Цікавим видається насамперед те, що автор лишається вірним знаково-цифровій системі, яка в християнській свідомості сприйняття світу (в тому числі й есхатологічного) відіграє немалу роль. “Вінців” рівно сім. Отаких “знакових” цифр у християнській свідомості дуже багато (“Об'явлення Іоанна Богослова” зіграло в цьому плані відповідну роль), і всі вони наповнені певним сакральним змістом. Більше того, “на глибоке переконання автора [навіть – С.Т.] кожна літера українського алфавіту має сакральний зміст. Одна його

частина – це своєрідний код мови Пресвятої Богородиці..., а друга... – це “мова наша ко Христу” [14]. (Мається на увазі азбучний вірш).

Отже, цих натхненних богословських панегіриків у збірці рівно сім. І всі вони витримані в дусі традицій патристичної літератури, що дають про себе знати ще з часів перекладної літератури Київської Русі. Це означає, що автор був знайомий з такого роду літературою, чим ще раз довів свою освіченість і духовні пріоритети.

Найперший “Вінець” – “Главѣ церковной Ісусу Христу от звѣзд дванадесят от молитв чрез праздники его дванадесят” [15]. Через окремі факти Новозавітньої Біблійної історії (від хрещення в річці Йордані і до посмертного воскресіння) образ Ісуса Христа прочитується так, як він поданий в канонічно-євангельському контексті. Але це не найголовніша аналітична думка щодо цього тексту. Значно цікавішою може видатись наступна теза. Цей християнський вірш Івана Величковського, можливо як ніякий інший, є реальною художньою ілюстрацією деяких естетичних засад української літератури бароко, зокрема щодо поєднання, здавалось би, непеєднуваного: високого й низького, небесного й земного, духовного й тілесного і т. д. Тобто знову антитетичність як мистецький виражальний засіб дає про себе знати. Якщо майже кожен перший рядок цього вірша – те, що одним словом зветься “Небесне” чи “духовне”, то кожен другий (без майже) – це вдало вмонтована в художню тканину твору молитовна просьба перед Всевишнім, мовлена вустами слабкої, грішної, земної людини. Звертає на себе увагу структура цих прохань: на перше місце, як правило, ставиться дієслово-імператив: дай, змири, воздвигни. Це надає особливій значущості змісту твору, “працює” на його загальну ідею взаємин людина – Бог, Бог – людина. Не лише Бог потрібен людині; людина, мабуть, також потрібна Богові. Бо саме через дії земної людини й відчувається практична реалізація його Закону і Благодаті. Отже, Івана Величковського в цьому зв'язку можна назвати “проповідником народного християнства”, творцем ідеї “про демократичного Христа” [16].

Другий “Вінець” можна вважати достойним внеском поета в “творення Богородичого культу як явища українського літературного бароко” [17]. Це світлий, наповнений євангельською благочестивістю текст, у якому відкрито звучить хвала справжній жінці, обраній Богом серед усіх жінок для народження Спасителя людства. Текст структурується за тим же бароковим принципом антитези: перший рядок кожного з дванадцяти двовіршів – це слава Богородиці, другий – молитовне звернення до неї з надією на краще земне життя. Ось деякі з цих молитовних прохань: “дажд душе ми неплодной быти доброплодной”, “очисти мя, стрѣтенна в беззаконіи”, “облеци душу нагу в благодать ея”.

Далі йдуть “вінці” во славу святих на підставі особистих чеснот (архистратиги Михаїл, Гавриїл, Рафаїл, св. Варвара, ангели, архангели, серафими, херувими, Іван Предтеча). Кожен з цих текстів по-своєму цікавий, оснований на вітчизняній агіографії.

Останній – сьомий вінець – логічне завершення першого (отже, тут присутнє ще й обрамлення, – чи не з православної іконографії запозичений Величковським цей прийом?) знову співає славу Ісусу Христу, безмірну вдячність за його свідому жертвність і спасіння через цей акт всього людства



від загибелі. Детальний, навіть натуралістичний опис катувань Ісуса Христа перед стратою, пересипаний численними церковнослов'янськими, – це знову ж таки літературне втілення барокових концепцій. Емоційність, експресивність стилю, поєднана з “тихою мовою молитви” (термін А. Макарова), не може не вражати.

Таким чином під вправним пером Величковського - поета - священика в літературному варіанті ніби ожили події та герої Біблійних та агіографічних текстів у всьому своєму терпінні й подвижництві во славу Богу.

### Література:

1. Див.: Перетц В. Н. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI - XVIII вв. - М.- Л., 1962. - С. 141.
2. Там же.
3. Там же. - С. 143.
4. З цього приводу філософськи-повчально сказано в Євангелії від Луки: “...кожен, хто сам себе підносить, принижений буде, а хто принижує себе, - возвеличиться” (18:14).
5. Чижевський Д. Український літературний барок. - Прага, 1941. - С. 53.
6. Іван Величковський. Твори. - К.: Наукова думка, 1972. - С. 92.
7. Проти процесу пізнання як обов'язкової прикмети світської освіти рішуче виступав більше ніж півстоліттям раніше апологет християнства Іван Вишенський у своїх “Посланнях”, ортодоксально вважаючи, що для богоугодної людини вистачить однієї лише церковної освіти. Все інше – “єресь”, “комедійство” і “машкарство”. Чи не є це своєрідним літературним продовженням Іваном Величковським “антисвітської теми”?
8. Іван Величковський. Твори. - К.: Наукова думка, 1972. - С. 93.
9. Там же.
10. Чижевський Д. Історія української літератури. - Тернопіль: Феміна, 1994. - С. 248.
11. Українська поезія. Кінець XVI - початок XVII ст. - К.: Наукова думка, 1978. - С. 231-233.
12. Іван Величковський. Твори. - К.: Наукова думка, 1972. - С. 93.
13. Беремо на себе сміливість не погодитись з самим Д. Чижевським, який вважає “Вінці” за жанровою природою епіграмами. Про це див.: Чижевський Д. Історія української літератури... - с. 255. Одне з "найсвіжіших" визначень епіграми, наприклад, таке: це жанр сатиричної поезії дотепного, дошкульного змісту з несподіваною, градаційно завершеною кінцівкою (пуантом) // Літературознавчий словник-довідник. - К.: Видавничий центр “Академія”, 1997. - С. 239.
14. Криса Б. С. Пересотворення світу. Українська поезія XVII -XVIII ст. - Львів, 1997. - С.139.
15. Іван Величковський. Твори. - К.: Наукова думка, 1972. - С. 93.

16. Грушевський М. С. Історія української літератури: В 6 т. 9 кн. - Т.2. - С. 23.  
17. Криса Б. С. Пересотворення світу... - С.138.

**Н.Г. Озерова**

**Обиходная речь персонажа  
как отражение его социального статуса  
(на материале пьесы Н.В. Гоголя “Женитьба”)**

В системе функциональных стилей развитых языков одно из центральных мест занимает обиходно-литературный стиль, бытующий в широком повседневном неспециальном общении. Это своеобразная “нейтральная” разновидность литературного языка, на фоне которой проявляются особенности других функциональных стилей. Обиходно-литературный стиль обслуживает различные типы ситуаций общения, это повседневный разговорный язык основной массы населения, в особенности городской его части.

Стилистическая неоднородность разговорной речи обуславливает выделение в ее составе литературной, обиходной (термин С.И.Ожегова) и просторечно-жаргонной сфере, тесно взаимодействующих в условиях русского разговорного общения. Обиходная речь, понимаемая как тематически ограниченная (т.е. более непосредственно и тесно связана с бытовой тематикой) и ситуативно-заниженная (т.е. чаще соединяющаяся с Ты - отношениями и сугубо прозаическими условиями речи), находясь в эпицентре устного неофициального общения города и численно (по количеству носителей) в нём преобладающая, содержит такие элементы, которые способны играть роль сигналов разговорной сниженности по отношению к книжной речи [1].

Обиходная речь – это живой язык его носителей, в большинстве своём жителей города, в отличие от деревенских диалектоносителей. К важнейшим внеязыковым условиям функционирования обиходной речи относятся характер и вид коммуникации, ситуация как составной элемент коммуникации. Непринужденное личное общение играет большую роль в языковой жизни личности: человек больше всего говорит в разных бытовых ситуациях.

Речевая партия персонажей реалистического произведения включает в себя общеразговорные элементы, призванные создать эффект непосредственности устного неофициального общения, социально-групповые, “статусные” нормы речевого поведения и элементы, создающие неповторимую индивидуальность речевой системы конкретного лица [2].

Социолингвистическая интерпретация речи персонажа позволяет определить особенности функционирования речевых единиц, обусловленных его социальным статусом. Это дает возможность нарисовать языковой портрет коммуникантов, представляющих те или иные социальные прослойки в определенный период истории литературного языка. Пьесы Н.В.Гоголя – один

из наиболее богатых источников для изучения социальной дифференциации речевых навыков русского города первой половины XIX века. Русское просторечие той поры как “язык городских масс, находящихся во взаимодействии с крестьянским языком” [3], нашло яркое воплощение в речевой партии свахи Феклы в пьесе “Женитьба”. Сваха как социальное занятие, почти профессия, специализирующаяся на работе с разным контингентом “брачующихся”, наиболее ярко изображена в пьесах А.Н.Островского, но первые наброски к портрету, в том числе и речевому, данного социального типа мы находим в образе Феклы.

Социально-сословная или профессиональная речь данного социального типа отражает разговорный язык той эпохи, отнюдь не сочиненный автором, а наблюдаемый им в быту петербургского купечества и чиновничества. Эту черту гоголевской речи отмечал еще А.Ф.Писемский, который писал: “Как ни верны в своих монологах лица комедии Фонвизина и Грибоедова, а все-таки в складе их речи чувствуется сочинительство, книжность, даже и тени этого не встречаете вы в разговорном языке большей части героев Гоголя: язык этот бьет у них живым ключом и каждым словом обличает самого героя” [4].

В репликах Феклы Ивановны проявляется высокая степень социально-бытового правдоподобия речи и создаваемого характера, проступают приметы социально-речевого стиля бывалого человека мещанского типа с элементами городского просторечия. Академик В.В.Виноградов писал: “Гоголь творчески воссоздает поэтическую характерологию живого разговорного русского языка. Характеры в художественной системе Гоголя – это отвлеченные социально-бытовые категории типов, подмеченных великим писателем в разных слоях русского общества и синтезирующих множество индивидуально-характеристических оттенков” [5].

Произносительные черты как важная речевая характеристика персонажей свидетельствуют о том, что мещанское просторечие Феклы содержит элементы полудиялекта и отражает стремление говорить, как “образованные”, чтобы показать свою воспитанность, свой “великатес”.

Лексикон Феклы Ивановны, своеобразного речевого посредника между коммуникантами разного социального статуса (чиновниками, купцами, мещанами), содержит и заимствованные слова литературного языка, усвоенные ею в просторечном фонетическом облике, и просторечную лексику и фразеологию. Нелитературные, ненормированные элементы мещанского просторечия включают в себя номинации городского быта, интерьерера, названия сословий, чинов, государственных учреждений, в большинстве своем заимствованные лексемы, напр.: дом о двух *елтажах*; два деревянных *хлигеря*: один *хлигерь* совсем деревянный; как *рефинат*; в *алгалантьерстве* служит; жила с сенатским обер-*секлетарем*; по канцеляриям, по *министериям* истаскалась, служит *езекухтором* и т. п.

Просторечная лексика русского происхождения в речи Феклы Ивановны – это частотные слова городского просторечия в полудиалектной огласовке, напр.: да уж *обноковенно*; не *пондравился*; вмиг и *спознала*; *неча* сказать; *коли* не нравится прозвище; *андворный* советник; совсем *острамился*, речь *звестно* какая.

Ненормативно-просторечными в речи Феклы Ивановны выступают и некоторые грамматические формы: *рублев* по четыреста; не будешь годиться для *супружеска* дела; *ввечеру*-де на чашку чаю; уж *куды* бы он мог деваться; если бы в двери выбежал – *ино* дело; *тою* ему не угодишь, другой не угодишь.

Отступления от произносительной нормы общего литературного языка в речи Феклы являются мотивированными в эстетико-речевом плане, ибо подчинены главной задаче в речевой характеристике: показать особый социально-речевой тип петербургской мещанки первой половины XIX века.

Экспрессивную функцию в речи Феклы Ивановны выполняют номинации адресата речи: *отец мой*, *мать моя*, *батюшка*, характеризующие отношение свахи к нему. Это своеобразные формулы речевого этикета, хронологически и социально отмеченные, напр.: устарела я, *отец мой*, чтобы врать; да помилуй, *отец!*; отступишь, *батюшка*, право; знаешь ли ты, *моя мать*; и не пугайся, *моя мать*; и что же ты, *моя мать*, так вспорхнулаешься?; столько-то и столько-то, *отец мой!*; знает, *родимый*, все знает.

Для коммуникации Феклы Ивановны с ее клиентами характерны отношения на “ты”, так к ней обращаются “брачующиеся”, однако сама Фекла, кроме Ты-обращений, иногда говорит и Вы для поднятия важности совершаемых ею действий, напр.: (разговор с Подколесиным): да какой же тебе еще?; третий месяц хожу к тебе; вот *прикажи-тка* подать кафтан и поежай; а тебе же худо! и как *женитесь*, так каждый день *станете* похваливать да благодарить; уж *будете* вот по этих пор *довольны* и скажете “Ай да Фекла Ивановна, спасибо!” В разговорах с другими персонажами превалируют ты-обращения, характерные для русского городского просторечия: да ведь ты ж сам пристал (Кочкареву); по *твоей* комиссии все дома исходила; знаешь ли ты, мать моя; я забежала нарочно *тебя* предварить; и ты посмотришь их; уж коль хочешь *поплотнее*, так возьми Ивана Павловича; *твоя* воля, мать моя (Агафье Тихоновне).

Как компонент профессионального лексикона выступают номинации-характеристики “брачующихся”, содержащие и общенародные метафоры, и сравнения, и индивидуально-авторские характеристики. Общеязыковое сравнение в описании Феклы Ивановны внешности рекомендуемого: белая, румяная, *как кровь с молоком*; а губы, мать моя, – *малина*, *совсем малина!*; такой тихий, *как шелк*. Излюбленное прилагательное свахи, характеризующее женихов – *славный*: Жевакин, такой *славный*, во флоте служил; барин так барин: мало в эти двери не войдет – такой *славный*; возьми Жевакина – *славный* жених; и сам такой *славный*; *славные* все такие, хорошие. Фекла, профессионально контактирующая со многими людьми, понимающая, что от ее речи зависит успех выполняемых ею обязанностей, индивидуализирует

свои характеристики и внешности, и поведения “брачующихся”: невеста у нее как *рефинат*, такая *сладость*, что и рассказать нельзя; *княгиня* просто хоть по всему свету исходи, *такой не найдешь*, а женихи: сам-то такой *субтильный*, и ножки узенькие, тоненькие; *хорошие* волосы и нос *хороший*; коли хочешь *поплотнее*, так возьми Ивана Павловича; такой видный из себя, *толстый*.

Не лишен лексикон Феклы и современных ей бранных слов, используемых ею для отстаивания своих жизненных интересов: *Ах, бесстыдник такой!* Да ведь это не мужское дело; *У людей только чтобы хлеб отымать, безбожник такой!*; *бесстыдник*, говорят тебе, еще одевается; ты сам *подлец*, вот что! Умело вставляет она в свою речь и русские пословицы и поговорки: *гляди налет на свой полет; шапка в рубль, а щи без круп; белены объелись; покойница свихнула с ума в тот час, как тебя рожала; вот нет так нет.*

Имеет она свое мнение о том, как надо говорить, соблюдая приличие, она не повторяет бранных слов, высказанных по ее адресу другими лицами, заменяя их местоимениями *такая* и *этакая*, или прямо высказывая свое отношение к ним: “Ты врешь, собачья дочь? Да еще мать моя, вклеил такое словцо, что и неприлично тебе сказать”. Характерологические элементы высказывания проявляются независимо от намерения говорящего и могут зависеть от его языковых навыков, воспитанных социальной сферой.

Манифестация индивидуальных речевых навыков отчетлива и в синтаксическом построении реплик Феклы, разных по протяженности, в которых развиваемая тема разрывается многочисленными вставными конструкциями уточняющего или конкретизирующего характера, иногда лишь отдаленно связанными с основным сюжетом: рассказ о купце, арендующем лавку в доме у Агафьи Тихоновны, при описании ее дома Подколесину, или эмоциональная вербальная передача стычки со свахой - конкуренткой и т.п.

Речевая партия Феклы Ивановны, образу которой автор придавал особое значение, свидетельством чего является то, что последняя заключительная реплика в пьесе – это слова Феклы, позволяет нарисовать языковой портрет человека определенной эпохи, занимающего определенное место в социально-сословной иерархии современного ему общества.

### Література:

1. Винокур Т.Г. Устная речь и стилевые свойства высказывания. - В кн.: Разновидности городской устной речи. - М., 1988. - С. 59.
2. Можаяева Н.Б. Сваха у Островского как просторечно-профессиональный тип старой Москвы // Язык и личность. - М., 1989. - С. 53.
3. Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка XVII – XIX вв. - М., 1982. - С. 439.
4. Писемский А.Ф. Собр. соч.: В 9-ти томах. - М., 1959. - Т.9. - С. 526.
5. Виноградов В.В. Гоголь как культурно - психологическое и народно-языковое явление // В кн.: Памяти акад. В.В. Виноградова. - М., 1971. - С. 13-14.

## **Гротеск в прозе М.А. Булгакова**

Одной из важнейших проблем современного булгаковедения является проблема гротеска в творчестве художника, которая до настоящего времени не была объектом специального и всестороннего рассмотрения в свете единого подхода. Хотя при анализе отдельных произведений ученые так или иначе касались вопроса о гротеске М.А. Булгакова и своеобразии созданных им гротескных форм (Л.Ф.Ершов, А.П.Эльяшевич, Т.Н. Малярова, Л.Б.Менглинова, Т.С. Фролова, Н.С.Степанов, В.В.Новиков, Е.Б.Скороспелова и др.), но в целом в отечественном и зарубежном литературоведении отсутствуют работы, в которых бы категория “гротеск” исследовалась на материале всего наследия М.А.Булгакова или же в его прозе и драматургии. В этой связи исследование гротеска в прозе М.А.Булгакова является необычайно важным для понимания творческой эволюции писателя и самобытности его художественного мира.

Гротеск в прозе М.А.Булгакова (1891-1940) довольно многообразно проявился в его фельетонах, рассказах, сатирических повестях и романе “Мастер и Маргарита”. При этом в ряде эпических произведений (“Записки юного врача”, “Белая гвардия”, “Театральный роман” и др.) гротеск не нашел своего воплощения, что свидетельствует о том, что, развивая традиции русской классической прозы, М.А.Булгаков, наряду с миметическими средствами, искал новые способы художественного отражения жизни. Использование гротеска во многих его прозаических текстах явилось результатом этих творческих поисков.

В прозе М.А.Булгакова сочетаются особенности двух основных художественных систем, которые развивались в литературе первой половины XX века, – реализма и модернизма. И гротеск писателя является ярким подтверждением этому.

Начиная еще с фельетонов и рассказов, М.А.Булгаков проявил интерес к исследованию реальной действительности, к актуальным проблемам современной ему жизни. Поэтому в его ранних произведениях поднимаются такие насущные темы, как бюрократизация общества, нивелирование личности, свобода и насилие, судьба человека в новом советском государстве и др. Фельетоны (“Похождения Чичикова”, “Московские сцены”, “Площадь на колесах”, “Приключения покойника”, “Мертвые ходят”, “Сапоги-невидимки”, “Когда мертвые встают из гробов”) и рассказы (“Красная корона”, “Воспоминание”) писателя отличаются острой злободневностью, достоверностью, умением автора выхватить из жизни наиболее характерные факты, показать их самую суть. Но вместе с тем уже в малых жанрах ощущается стремление М.А.Булгакова увидеть типическое в странном и абсурдном, дать обобщенный образ действительности, проникнуть в глубины изображенных явлений. И в этом художнику во многом помогает гротеск, который с самого начала его творческой деятельности явился способом художественного обобщения. Гротескные формы

в фельетонах и рассказах проявляются на разных уровнях текста: в композиции, в пространственно-временной организации, образной системе, в языке, однако их использование в малых жанрах еще имело локальный характер. Гротеск в данных произведениях включался в реалистическое повествование и призван был усилить значение разительных противоречий и несоответствий действительности, привлекая внимание автора.

Однако практически одновременно с фельетонами и рассказами М.А.Булгаков обращается к жанру сатирической повести, где значительно расширяется художественная картина мира. От изображения отдельных фактов и явлений писатель переходит к глубокому социальному анализу действительности, к исследованию губительного влияния новосозданной системы насилия на сознание человека и жизнь всего общества. И в этом ведущую роль начинает играть гротеск, который органически входит в повествование и приобретает уже структурообразующую функцию. Повести “Дьяволиада” (1923), “Роковые яйца” (1924), “Собачье сердце” (1925) написаны в жанре антиутопии, где гротеск помогает автору создать обобщенный образ тоталитарной системы (“дьяволиада”, “роковое” государство – государство Рокка, “шариковщина”), выявить ее главные черты и вскрыть порочную сущность. С помощью гротескных форм писатель показал деформации, затронувшие как социальную сферу, так и сознание человека. Яркие гротескные типы, созданные М.А.Булгаковым, являются художественным воплощением абсурдности происходящих процессов и нравственной уродливости общества. Гротеск усиливает обличительный пафос антиутопий М.А.Булгакова, а также выполняет прогностическую функцию, предупреждая об опасности существующего порядка.

Гротеск в повестях М.А.Булгакова является средством сатирического заострения и обличения негативных сторон действительности, но вместе с тем его функция далеко выходит за пределы комического. Гротеск становится и средством выявления ужасного, трагического в жизни.

Сатирические повести “Дьяволиада”, “Роковые яйца”, “Собачье сердце” основаны на приеме фантастического допущения, но гротескные формы у М.А.Булгакова создаются не только на фантастической основе. Наряду с фантастическим гротеском писатель создает такие образы и ситуации, которые позволяют их соотнести с реальной действительностью. Художник нередко берет из самой жизни яркие примеры алогичных явлений, разнородные факты и, обобщая и синтезируя их, создает необычайно выразительные формы реалистического гротеска, которые зеркально отражают гротеск фантастический (например, Швондер – Шариков, братья-близнецы Кальсонеры – фантастически разрастающаяся бюрократическая система, “новые люди” советского общества – гигантские пресмыкающиеся). Принцип “зеркального” письма, использованный М.А.Булгаковым в сатирических повестях, позволил художнику дать многообразную картину мира, показать его скрытые противоречия.

Являясь основой антиутопии, фантастика во многом определяет гротескные формы в сатирических повестях М.А.Булгакова. Но гротескно-фантастические образы и ситуации получают у писателя либо реалистическую мотивировку, либо вполне соотносимы с реальной

действительностью через узнаваемость конкретно-социальных примет. Самые фантастические гротескные формы у М.А.Булгакова всегда непосредственно связаны с жизнью и нацелены на жизнь, которую художник стремится исследовать и изменить силой своего творчества. Это является существенной особенностью гротеска М.А.Булгакова. А прием преодоления гротеска, проявившийся в сатирических повестях, служит выражению гуманистической идеи писателя о необходимости преодоления абсурда в жизни и возвращении к естественному ходу социальной и духовной эволюции общества.

В сатирических повестях М.А.Булгакова гротеск проявился в сочетании реального и фантастического, комического и трагического, смешного и ужасного, настоящего и будущего и др. Гротеск охватывает различные уровни текста – композицию, пространство, время, систему образов и др. При создании гротеска автор использует такие характерные приемы, как окарикатуривание персонажей, галлюцинации, сны героя, придумывание и срывание “масок”, “нанизывание” разнородных характеристик, контраст, сочетание бытового и бытийного. В повестях “Дьяволиада”, “Роковые яйца”, “Собачье сердце” развиваются гротескные мотивы омертвления жизни, апокалиптичности бытия, двойничества, духовной деградации человека и общества.

Органичное вплетение гротеска в реалистическое повествование в целях социального анализа и обличения негативных явлений действительности свидетельствует о развитии М.А.Булгаковым традиций Н.В.Гоголя и М.Е.Салтыкова-Щедрина. Сближает М.А.Булгакова с его предшественниками и переплетение форм реалистического и фантастического гротеска, и внимание к драме “маленького человека”, но при этом писатель пошел далее, показав с помощью гротеска внутренние трансформации в душе личности и их взаимосвязь с социальными метаморфозами общества. Помимо этого, уже в сатирических повестях М.А.Булгакова проявились такие особенности модернизма, как внимание к внутреннему миру человека, осознание апокалиптичности бытия, приоритет творящего начала, субъективация повествования и др., что нашло свое отражение и в гротеске.

Роман “Мастер и Маргарита” свидетельствует об углублении гротескного принципа, избранного писателем в своих фельетонах, рассказах и сатирических повестях, об эволюции гротеска М.А. Булгакова. Гротеск в романе “Мастер и Маргарита” приобрел теперь многомерность, что проявилось на всех уровнях текста и способствовало созданию сложного гротескного мира в произведении. Трехмерная структура пространства (земной, библейский и космический миры), смещение временных планов, яркие гротескные образы и ситуации – все это помогало художнику вести разговор о проблемах своего времени в контексте вечности, непреходящих ценностей.

Двуплановость гротеска М.А.Булгакова, которая присутствует в фельетонах, рассказах и сатирических повестях, переходит в многоплановость. Роман “Мастер и Маргарита” – это роман не только о Москве 1930-х годов, но и об истории всего нашего общества и всей человеческой цивилизации, об извечной борьбе добра и зла, о смысле человеческой жизни и роли духовного начала. Поэтому гротескные формы в романе “Мастер и Маргарита” имеют разновекторную направленность, целый “пучок смыслов”, позволяющий их



интерпретировать в различных аспектах: и социальном, и историческом, и нравственном, и философском.

Гротеск пронизывает все ткани произведения, определяет полижанровую структуру “Мастера и Маргариты”, в которой переплелись элементы социально-исторического, нравственно-философского, сатирического, психологического, фантастического романов, в том числе и романа-антиутопии. Многообразие гротескных форм в “Мастере и Маргарите” создается за счет соединения земного и космического, мифа и действительности, реального и сакрального, тленного и вечного, прошлого, настоящего и будущего, а также за счет повышенной интертекстуальности произведения.

В своем произведении М.А.Булгаков широко использовал приемы романтического гротеска Н.В.Гоголя и Э.-Т.-А.Гофмана (взаимопроникновение реального и потустороннего, включение inferнальных образов в основной ход действия, прием пространственно-временных трансформаций, прием фантастического допущения и др.). Но писатель качественно изменяет функции романтического гротеска. Если в романтической литературе гротеск способствовал созданию атмосферы таинственности, мистического ореола, непознанности некой сущности, то у М.А.Булгакова весь смысл таинственных ситуаций, возникших в Москве 1930-х годов с приходом Воланда и его свиты, состоит в том, чтобы через мистификации и всяческие чудеса максимально прояснить суть мира, познать логику его абсурда, выявить истинное обличье зла (основная функция Воланда в романе – разоблачительная). Этой цели служат и приемы реалистического гротеска Н.В.Гоголя, развитые М.А.Булгаковым (завуалированная фантастика, создание вокруг реалистического персонажа гротескной ситуации, мотив замены и подмены, наделение героя несвойственными ему качествами и др.).

Сложная система “зеркал” романа помогает автору сфокусировать внимание читателя не только на проблемах современности, но и на извечных проблемах бытия. В гротескном мире “Мастера и Маргариты” все искажается и изменяется, все движется и предстает в необычных изображениях, но за всей этой игрой “зеркальных” отображений стоит стремление писателя постичь мир во всей его многогранности и через осознание его абсурда и алогичности прийти к пониманию истинной сути вещей и духовных основ жизни. С этой целью автор вводит в финале произведения мотив гротескного катарсиса (термин Ю.В.Манна), когда герои, пройдя через страдания и испытания (также воплощенные в гротескных ситуациях), увидели, наконец, настоящее лицо зла, осознали самую сущность мира и устремились к высшему идеалу – добру, справедливости, свободе, творчеству.

Таким образом, гротеск как конкретно-историческая категория в прозе М.А.Булгакова, основываясь на достижениях гротеска предшествующих эпох, свидетельствует о взаимодействии художественных систем реализма и модернизма в творчестве писателя. Гротеск является средством художественного обобщения, глубокого социального анализа, типизации явлений действительности и вместе с тем способом осмысления внутренних деформаций личности и общества, выражения абсурдности мира и философского постижения его глубинной сути. Гротеск у М.А.Булгакова служит

и сатирическому обличению, и выявлению ужасного, трагического в жизни. Гротескные формы в его произведениях способствуют раскрытию как реальных противоречий действительности, так и процессов, происходящих в области психологии человека. Охватывая все уровни текста (сюжет, композицию, хронотоп, образную систему, язык и др.), гротеск в прозе писателя создается путем сочетания (или распада) самых разнородных элементов. Анализ фельетонов, рассказов, сатирических повестей и романа “Мастер и Маргарита” М.А.Булгакова позволяет говорить о гротеске как одной из доминант его художественного мира, формообразующем принципе произведений.

**Н.І. Бойко**

### **Лексичні та семантичні показники експресивності слова**

До лексичних показників експресивності належить похідна основа і передусім її найважливіша частина – корінь. Похідні основи підлягають структурному членуванню та встановленню їх семантичних мотиваторів. Функцію семантичного мотиватора О.О.Потебня розкривав через внутрішню форму слова: “у ряду однокорених слів, які послідовно впливають одне з іншого, кожне попереднє можна назвати внутрішньою формою наступного (“образом образу”) [3, 115]. Існує кілька різновидів мотивування похідних основ.

1. Експресивні лексеми, що утворилися внаслідок поєднання експресивної основи з експресивним суфіксом: *коверзуха, нитик, патякало, підлизень, скиглий, скиглячка, бахурувати, обабитися, блазнювати, босякувати, лакействувати, лизоблюдничити*. У таких словах маркером експресивності виступає передусім лексичне значення твірної основи. Суфікси суб’єктивної оцінки несуть значно менший експресивний заряд і дещо навіть нейтралізуються на тлі яскравої експресивної основи (кореня). Значущість експресивного суфікса виявляється в процесі зіставлення слів, у яких він приєднується до нейтральної основи (кореня) і виступає осібним показником експресивності (*бородач, говорун, губань, гордяк*), з тими лексичними одиницями, де відбувається поєднання експресивної основи (кореня) з експресивним суфіксом (*брехач, белькотун, вередій, верескун, мордань*). В останніх дериватах маркером експресивності виступає основа слова (корінь і суфікс). Щодо оцінного значення похідних експресивів слід зазначити: суфікс може змінювати нейтральну чи позитивну оцінку основи на негативну (1) – частіше і негативну на позитивну (2) – рідше: 1) *поезійка, темка, проблемка, титик, характерець, ідейка*, 2) *бідонька, брехенька, війнонька, воріженьки, бісик, бісеня, чортик, чортеня, тичка* (від пика), *досадонька, журбонька, наругонька, неволенька, негодонька, мордатенький* та ін.

Склад семних компонентів твірних основ, які поєднуються з експресивними афіксами, дає підстави для виділення ряду тематичних груп: назви осіб (*козаченько, козарлюга*), тварин (*ягняточко, зміюка*), рослин (*волошечка, будячище*), предметів (*дзеркальце, возище*), речовин (*камінець, каменюка*), абстрактних понять (*щасливенький*), часових (*ранесенький*), просторових (*красчок*), явищ природи

(*вітерець, вітрюган*), якісні оцінки (*дорогесенький*), назви інтенсифікованих дій (*розгулятися*) тощо.

2. Функцію лексичного показника експресивності може виконувати похідна метафорична основа, яка тісно пов'язана з метафоричним образом твірної основи. Спостерігається модифікація образу через використання наявної метафоричної лексеми як своєрідної бази у процесі словотвору нових експресивів, як правило, від основ іменників: ангел (перен.) – *ангельський* (ласкавий, покірливий, ніжний, добрий), ведмідь (перен.) – *ведмедачий, ведмежий* (який певними рисами нагадує ведмедя або щось властиве йому), рій (перен.) – *вироюватися, вироїтися* (з'являтися де-небудь у великій кількості; показуватися), гава (перен.) – *гавити* (бути неуважним, нерозторопним), глевтяк (перен.) – *глевтякуватий* (неповороткий), гадюка (перен.) – *гадючий* (небезпечний, віроломний), лицар (перен.) – *лицарський* (вихований, підкреслено чемний), звір (перен.) – *звірити* (ставати лютим, жорстоким; скаженіти, шаленіти), змія (перен.) – *змійтися*, їжак (перен.) – *їжитися* (бундючитися), *наїжачитися* (внутрішньо напружитися): “Твоя порядна душа *наїжачилась* від цього слова?” (О. Коломієць); лемішка (лемеха) (перен.) – про нерішучу, безхарактерну людину – *лемехуватий* (неповороткий, млявий, флегматичний), липа (перен.) – про що-небудь фальшиве, підробне – *липовий* (перен. підроблений, несправжній), лис (перен.) – *лисичити*, мавпа (перен.) – *мавпувати, мавпування*, макітра (перен. про голову) – *макітритися*, баран (перен.) – *обараніти* (стати безтямним; дуже розгубитися), кислий (перен.) – *кисляк* (про в'ялу, нудну людину, що завжди скиглить, жаліється), *киснути* (бути в пригніченому стані; нудьгувати, сумувати); гвоздь (перен.) – *гвоздити* (говорити, вникаючи в суть справи), скотина (перен.) – *оскотиніти* (ставати подібним до скотини, втрачати людські риси), стовп (перен.) – *стовпіти, остовпіти*, тетеря (перен.) – *отетеріти*, цап (перен.) – *цапувати*, фіскал (перен.) – *фіскалити* (робити доноси, наклепи), *франт* (// ірон.) – *франтити* (// виставляти напоказ свій розкішний одяг, зачіску тощо); чума (перен. надзвичайно небезпечне, згубне соціальне явище) – *зачумілий* (перен. який утратив здатність ясно розуміти; очманілий); елей (перен.) – *елейний* (який виражає нещирість, удавану благочестивість, лагідність); еретик (перен.) – *еретичний* (який суперечить панівним, загальноприйнятим у певному середовищі поглядам, правилам, положенням і т. ін.); дитина (//перен.) – *дитинитися* (поводитися як дитина; пустувати); дерево (перен.) – *одерев'яніти* (остовпіти, заціпеніти); кубло (//перен.) – *окублюватися* (осідати, оселятися де-небудь).

Відіменні експресивні дієслова завжди зберігають емотивно-оцінну семантику мотиватора, хоч вона не завжди лежить на поверхні й однозначно сприймається мовцями. Наприклад, експресив *розокошитися* (почати проявляти смішну зарозумілість, запальність; розгарячитися) утворений префіксальним способом від іншого експресива *кокошитися* (триматися зарозуміло, гордовито, бундючитися, чванитися, хизуватися), лексичним мотиватором якого є діалектизм *кокош* (півень). Експресивність похідного дієслова і зумовлена метафоричним образом *півень* (кокош) – перен. про задерикувату й запальну людину.

3. Мотиваторами лексичної експресивності у похідних експресивах можуть виступати лексеми, які розвивають додаткові асоціативні значення, відштовхуючись від тих порівняльних зворотів чи фразеологічних одиниць, у складі яких вони традиційно вживаються. Основа (корінь) такого слова виступає твірною

(мотивувальною) у похідному експресиві. Наприклад, лексема *вітер* не зафіксована у Словнику української мови (К., 1970-1980) як метафора, проте в складі фразеологічної одиниці її метафоричне значення досить прозоре: про легковажну, пусту людину (*вітер у голові* – хтось легковажний, несерйозний), порівн. з композитними експресивами: *вітрогін, вітрогонка, вітровійка* (“Файна не сіла б у такий час кататись. Добра, видно, вітровійка” (О.Гончар)), а звідси і *вітряний* – легковажний, пустий. Не вживається як метафора і лексема *вовк*, хоч у складі фразеологічної одиниці *вовком дивитися* (дивитися неприязно, вороже) слово *вовк* однозначно сприймається як зооморфізм, на базі якого утворився похідний експресив *вовчий* (жорстокий, лютий). Зоонім *віл*, виступаючи символом тяжкої, як правило, фізичної праці (*працювати, як віл* – дуже важко й багато працювати), утворює похідні метафори-прикметники (*воловий, волячий* – надзвичайно міцний, сильний) на основі інтенсивно-параметричного компонента. Експресив-комполит *воловодитися* (надто повільно робити що-небудь) через зобраз так само апелює до першодосвіду носіїв мови – загальновідомої фразеологічної одиниці *іхати як волами*: “Ось! А не те, щоб я [режисер] з вами тут *воловодився!* Підводу!” (Остап Вишня).

Аналізований тип мотивованості лексичної експресивності характерний також для лексем *окам'янити* – фразеологізми *кам'яне серце (обличчя), камінь на душі (на серці), каменем сісти* та ін., *туманіти, отуманіти, отуманюватися* – фразеологізми *напускати туману, пустити в очі туману, туман навести* та ін., *хмаритися, охмарити* – фразеологізм як *чорна хмара, смола* (в'їдлива, причеплива, надокучлива, нав'язлива людина) – фразеологізми *наче шевська смола, прилипнути (причепитися, прискіпатися)* як *шевська смола, смолою пристати, замилити* (навмисно приховувати хиби, недоліки, створювати враження, що становище набагато краще, ніж є в дійсності) – фразеологізм *замилювати очі, нюня* (безхарактерна людина; плаксі) – фразеологізм *нюні розпускати, викомарювати* (робити щось дивовижне, незвичайне) – прислів'я та приказки: *з комара робити вола, з комара зробили коня, з комара роблять слона, зробив так, що й комар носа не підточить* [4, 227-228], *одубитися* (вмерти, околіти) – фразеологізм *дуба врізати; ухопить* (помре): “Чи доведеться нам коли вернутися додому? – спитав Кавун наче сам до себе. – Як *ухопить* нашого пана, то, може, й повертаємось, – промовив Микола” (І.Нечуй-Левицький) – фразеологізм *дідько (чорт) ухопить* (помре хто-небудь); *гріховодити* (говорити зайве, базікати): “За нею карлючилися брехуни і донощики з язиками, схожими на копистки, та інша дрібна потерть, що не жила, а тільки хирувала і *гріховодила* на землі” (М.Стельмах) – фразеологізм *гріховодити язиком*.

4. Похідні експресиви можуть утворюватися шляхом компресії (згортання) метафоричних (сурядних та підрядних) словосполучень (а) або трансформації чи згортання стійких сполук – фразеологічних одиниць (б). За такої умови показниками (мотиваторами) експресивності похідних лексичних одиниць виступають названі сполуки слів різних типів та їх значення: а) *баболуб, блюдолиз, лизоблюд, буквоїд, вертигуз, правдомовець, урвиголова, песиголовець, гріхотворець, дармоїд, дерилюд, душохват, людод, сухоребрик, дурносміх, білоручка, молокосос, семиділ, держиморда, жмикрут, кривоніс, кривоніжка, кривошия, горлоріз, зірвиголова, ласогуб, марнослав, кровожер, багатознайка,*

*пустодзвін, пустоцвіт, пустомеля, пустомолка, пройдисвіт, вовкодух, зірвіголова, зайдиголова, лежибока, книгогриз, мироїд, тонкослізка, людомор, хитромудрий, христопродавець, чудотворець, чудодій, серцеїд, сміхотворець, торботряс, лоботряс, свистопляска, старчовод, хмародряп* та ін. (“...під мостом грали Пепа з компанією *урвіголів*, грали не на п'ять копійок, як звичайно, а на п'ять карбованців, що було в хлоп'ячому товаристві річчю нечуваною” (В.Шевчук), “При одній лише думці про це, що донька могла б не пройти по конкурсу, що якісь там інститутські *книгогризи* могли б завалити її при вступі, майора кидало в лють...” (О.Гончар), “Але руки її [партії] й до цього дійдуть: розкусить вона усіх *пустомелів*-свистунів, хоч би як вони висвистували по різних трибунах, - і аж захурчить за ними” (М.Стельмах), “Чи не більше мусить лякати живущого те, що проіснувати він може безцільно, пройти дорогу життя людиною-авоською, відцвісти свої весни *пустоцвітом*?” (О.Гончар), “В такий час усього надивишся, пізнав і *пустодзвонів* і *пустоцвітів*” (М.Стельмах), “Коли з ним по-доброму, то він шовк, хоч у вухо його тоді бгай... Але ж як і розсердиш... *Правдомовець* він [Брага]” (О.Гончар), “Брешеш, *людоморе!* Я буду жити в пам'яті чийїсь” (М.Стельмах), “Кажуть, що в Берліні є закон, що забороняє будувати *хмародряпи*” (Остап Вишня); “Отак і пустіє село. То перше нас орда воювала, а тепер свої *дериллюди*” (М.Стельмах); “Може, й погано вона [Мар'яна] зробила, що кинула гроші вслід... тому *пройдисвітові* [Бараболі]” (М.Стельмах); “Ні, краще-таки з дядьками гомоніти і лаятися, аніж мати щось з ними, *тонкослізками* [жінками]” (М.Стельмах); б) *добросердий* (фразеологічна одиниця – добре серце), *грайливоокий* (грати очима), *головодур* (голову дурити), *горлодер* (дерти горло), *дурисвіт* (дурити світом), *байдикувати* (байдики бити), *бальяндрасити* (бальяндраси точити), *теревенити* (теревені правити), *зубоскалити*, *зубоскал* (зуби скалити), *насобачитися* (собаку з'їсти), *слизькоязыкий* (слизький на язик), *душогуб* (губити душу), *вертихвіст*, *крутихвіст* (вертіти (крутити) хвостом), *гаволов* (гав ловити), *вітрогін* (*вітрогон*) – (ганяти вітер), *пустоголовий* (пуста голова), *душопродавець* (продавати душу), *крутиголова* (*закрутиголова*) (крутити (закрутити) голову), *окозамилювач* (замилювати очі), *вітроголовий* (вітер у голові), *горлохват* (хватати за горло), *варивода* (варити воду), *шкуродер* (дерти шкуру), *кровопивець* (пити кров), *гріховодник* (ввести у гріх, наводити на гріх) та ін. (“Припни язика хоч ти, – суплячись, кидав йому чорний, як циган, Кашубенко-прокатник. – Тобі лише б *зубоскалити*” (О.Гончар), “Та ми ж так тихесенько вибрали їх [продукти], що й святі з неба не бачили, – поштиво говорив Омелян... – Хоч не чіпайте святих, *гріховодники*, – сердився Давид...” (М.Стельмах), “Лукія, нахилившись до капітана, стишено-інтимно пояснює йому, що то дочка Горпищенка-чабана. – Ох, *крутиголова*, натанцюється хтось від неї...” (О.Гончар), “Інші працюють, а вона [Єлька] тиняється без діла... *Гонивітерка*, легкого хліба шукає...” (О.Гончар), “А ти [Ромцю] звільни лавку, *вітрогоне*, і гуляй звідси, поки по плечах качалкою не дістала!” (О.Гончар), “З іронічними посмішками беруться хлопці за пляшки свого ситра та лимонаду, що педагогічно вишикувались перед ними, наливають цього дитячого напою спершу собі, потім дівчатам, а одна з дівчат – *грайливоока* така смаглявка...” (О.Гончар), “Я [Себастьян] ще дочекаюсь, коли про такого оратора-*дурисвіта* [Юхрима] інше напишуть” М.Стельмах)).

Значний експресивний потенціал властивий індивідуально-авторським новотворам-композиціям, які мотивуються переважно вільними словосполученнями і

передають ставлення автора до особи чи об'єкта номінації, дають їм нові (образні) назви, акцентують увагу реципієнта на значущих, на думку автора, характеристиках референта, надають висловлюванню емотивно-оцінного забарвлення і забезпечують досягнення експресивного ефекту: “Де буду я, бентежний, *буйномрійний*, Про це питатися – даремна річ” (М.Вороний), “Ой мовчи, безчуттєвально опудало! – з жалом обізвалася біля напівпричинених дверей *гарячоока і гарячоуста* Варка, Василева жінка” (М.Стельмах), “Добре сказав: “Лихо грає”. *Лихограй*. Осауле, нехай і записаний він буде *Лихограєм*” (О.Коломієць), “Христос воскрес, *мокрогузи!* – весело гукнув мій батько, коли човен, пропливши поверх тину в двері, стукнувся носом під стріху” (О.Довженко), “Цей шмаркач, байстрюк комишанський [Порфир], саламуром мене охрестив! – Вчителі розсміялись. – Що ж тут образливого? – здивувався *ніснолиций* вчитель математики” (О.Гончар), “Ревно працює сам [Порфир], не дає лінуватись і своєму підручному, в ролі якого виступає сьогодні Карнаух, цей невдалий *навуходоносор...*” (О.Гончар), “По фашистських гадах – вогонь! – лунає владний вигук Дмитра. – Завили *сірошкурі!* – чує поруч голос Дмитра” (М.Стельмах).

Похідні експресиви-композиції, утворені від фразем, характеризуються синтезом значення і форми. Вони є наслідком не лише закону економії, що діє за принципом мінімальних мовленнєвих зусиль, а й прагненням конденсувати значний експресивний заряд, властивий для більшості відфраземних одиниць, в одній словоформі.

Відфраземні експресиви утворюються переважно двома способами: 1) шляхом опущення окремого компонента зі складу фразеологічної одиниці і ускладнення іншого афіксальними морфемами (байдики бити → *байдик+ува+ти, байдик+ува+ни (я)*; брати в шори → *за+шор+юва+ти*, собаку з'їсти → *на+собач+и+ти+ся*; дбати за свою шкуру → *шкур+н (ий), шкур+н+ик, шкур+н+иц+тв (о)*; баляндраси точити → *баляндрас+и+ти, баляндрас+н+ик*; воду каламутити – *каламут+н+ик*, рачки лазити – *рачк+ува+ти*, теревені правити → *теревен+и+ти* тощо): “Бо я [Себастьян] люблю, коли сонце визбирує росу, але не люблю, коли земля визбирує сльози. От як, діду! Сказав це й одразу став у моїх очах не *баляндрасником*, а людиною” (М.Стельмах), “Вдова відчиняє двері: – Щезни з очей, *каламутнику!* Він [Безбородько] ще мені добра бажає, він ще любить мене, бодай тебе хвороба любила” (М.Стельмах); 2) шляхом основоскладання компонентів та афіксацією (скалити зуби → *скалозубити, скалозуб*; слизький на язик → *слизькоязикий*; дерти носа → *носодер*; липкі руки → *липкорукий*; чисте серце → *чистосердий*; боліти серцем → *сердобольний*, губити душу → *душогуб*; мідний лоб → *міднолобий*, мутити воду – *мутовод*, гав ловити – *таволов*, дурити голову – *головодур* тощо): “Магазаник скривився: цей *головодур* [Безбородько] хоч кому заб'є баки” (М.Стельмах).

Особливості семантики відфразем-експресивів пояснюються їх специфічним статусом. Відфраземи поєднали в собі риси фразеологічних одиниць та лексичних. Від перших вони запозичили значний експресивний потенціал, який виявляється через емотивний та оцінний компоненти (*крутихвіст, носодер, головодур, вітрогон, закрутиголова, зубоскал, слизькоязикий, душогуб*) та властивість фразеологічної одиниці співвідноситись з найрізноманітнішими об'єктами, явищами і ситуаціями, тобто володіння широкими референтними можливостями (у роті чорно →

*чорноротий*: 1) який злісно лається; 2) який поширює наклепи, плітки; 3) який дуже злий, непривітний; ламати карк → *карколомний*: 1) дуже небезпечний; 2) перен. дуже важкий, складний для виконання, розв'язання; 3) ризикований; 4) перен. надзвичайний; збити з пантелику → *спантеличений*: 1) розгублений; 2) зняковільний; 3) збентежений; 4) здивований; *спантеличити*: 1) викликати розгубленість, замішання, подив у кого-небудь; 2) змушувати втрачати послідовність думки; збивати; 3) впливаючи яким-небудь чином, спонукувати до зміни поведінки. Зі словом відфразему зближують лексико-граматичні категорії, досить широкі парадигматичні та синтагматичні можливості [5, 9-10].

Відфраземні експресиви виникають на основі поширених і частовживаних фразеологічних одиниць з двокомпонентною структурою і високим зарядом експресивності, який передається похідній лексемі у сконденсованому образно-метафоричному значенні. Сила експресивного заряду відфраземних дериватів програмується компонентним складом фразеологічних одиниць. Так, наявність незрозумілих, рідко вживаних, архаїзованих компонентів чи їх форм, як правило синхронно не мотивованих, не лише не перешкоджає утворенню похідних лексем, а й значно посилює їх експресивний заряд: *баляндраси точити* → *баляндрасити*, *теревені правити* → *теревенити*, *байдики бити* → *байдикувати*, *байдикар* (О.Гончар), *збити з пантелику* → *спантеличити*, *спантеличений*, *золоті уста* → *златоуст* (жарт., ірон. людина, яка вміє красиво говорити; красномовний балакун), *бити чолом* → *чолобитна* (жарт. про заяву), *чолобитничати*.

Серед лексико-граматичних розрядів фразеологічних одиниць, які виділяються на основі приналежності стрижневого компонента до певної частини мови, найважливішим джерелом поповнення лексичних експресивів-іменників виявилися дієслівні з такими модифікаціями: 1) стрижневе дієслово+залежний іменник → іменникова основа у препозиції+дієслівна (шкуру дерти → *шкуродер*, ганяти вітер → *вітрогон*), *серденько болить* → *сердоболець*, *замилювати очі* → *окозамилювач*, *ловити гави* → *таволов*, *наводити на гріх, ввести у гріх* – *гріховодник*; 2) стрижневе дієслово+залежний іменник → дієслово у формі наказового способу+іменник (*вертіти (крутити) хвостом* → *вертихвіст*, *крутихвіст*, *крутити (закрутити) голову* → *крутиголова*, *закрутиголова*, *варити воду* → *варивода*, *дурити світом* – *дурисвіт*; *скалити зуби* – *скализуб*). Окремі відфраземні експресиви утворені від іменникових фразеологічних одиниць: *добре серце* → *добросердечний*, *добросердий*, *щире серце* → *щиросердечний*, *щиросердий*, *пуста голова* → *пустоголовий*, *пусті слова* → *пустослов*, *пустослів'я*, *злі язики* → *зляязикий*, *мідний лоб* → *міднолобий*, *дубова голова* → *дубоголовий*.

Експресиви-відфраземи в основному зберігають емотивно-оцінне (позитивне / негативне) значення тієї фразеологічної одиниці, від якої вони утворені: *гострий на слово (+)* → *гострослов (+)*, *кривити душею (-)* → *криводушити (-)*, *тугий на вухо (-)* → *туговухий (-)*, *пуста голова (-)* → *пустоголовий (-)*, *дубова голова (-)* → *дубоголовий (-)*. Зіставлення тлумачень фразеологічних одиниць у ФСУМі та відфразем у СУМі дає підстави говорити лише про незначні модифікації (1), розширення (2), звуження (3), зміну (4) емотивно-оцінних значень у похідних експресивах-композиціях: 1. Фразеологічна одиниця – *серденько болить* – хто-небудь тяжко переживає з якогось приводу, уболіває, тривожиться за кого-, що-небудь –

позитивна оцінка, почуття схвалення, доброзичливості; *сердоболець* – людина, яка вболіває за когось, співчуває чужому горю, нещастю; жалісливець, уболівальник – позитивна оцінка, почуття схвалення, вдячності, шанобливості, поваги; 2. *Замилювати очі* – обдурювати кого-небудь, хитрувати; приховувати хиби, недоліки; *окозамилування* – умисне приховування недоліків, встановлення чого-небудь у кращому вигляді, ніж справді, введення в оману; *ловити тави* (фам.) – 1) марно витратити час, нічим не займатися; байдикувати; 2) розглядати все навколо із зайвою цікавістю; 3) виявляти неухважність, бути неухважним; 4) не використовувати якоїсь можливості, упускати слушну нагоду; *таволов* – зневажливо про людину, яка ходить без діла, байдикує; 3. *Крутити голову* – 1) закохувати в себе; 2) поводити себе нечесно по відношенню до кого-небудь, дурити, обдурювати – негативна оцінка, почуття несхвалення; *крутиголова* – (той, та), хто крутить іншим голови, морочить інших – негативна оцінка, нешанобливо-іронічне ставлення до такої людини; *мідний лоб* – ірон. той, хто не відзначається розумом; упертий, нерозсудливий, нетямущий і т. ін.; *міднолобий* – зневажл. безглуздо впертий, тупий, туполобий; *кров пити* – 1) тяжко визискувати, експлуатувати кого-небудь; 2) знуцатися з кого-небудь, збиткуватися над кимсь, кривдити когось – негативна оцінка, почуття осуду, неприйняття, засудження подібних дій; *кровопивець, кровопій* – зневажл. жорстока людина, люта, жадібна до вбивства – негативна оцінка, почуття презирства до такої людини; 4. *Золоті вуста* – про того, хто вміє дотепно висловлюватись – позитивна оцінка, захоплення якостями такої людини; *златоуст* – ірон. людина, яка вміє красиво говорити; красномовний балакун – негативна оцінка, зневажливе ставлення до балакуна; *гострий на язик* – здатний дотепно і влучно говорити – позитивна оцінка, схвалення такої якості; *гостроязикий* – який любить дошкуляти словами, любить говорити дотепно – негативна оцінка, неприйняття, несхвалення таких захоплень; *блудити словами* – говорити несвідомо, безтямно, уві сні; *марити* – нейтральна оцінка з відтінком несхвалення; *словоблудство, словоблуддя* – зневажл. пусті, беззмістовні розмови, балачки – негативна оцінка, зневажливе почуття-ставлення.

Окремі відфраземні експресиви, мотивовані семантикою фразеологічних одиниць, хоч і пов'язані з ними генетично, проте їх утворення не було безпосереднім. Виникли вони вже опосередковано, подолавши в процесі розвитку низку словотвірних процесів: фразеологічна одиниця → прикметник → іменник → дієслово (*бити чолом* → *чолобитна* → *чолобитник* → *чолобитничати*). Інші приклади: *замилювати очі* → *окозамилування* → *окозамилувач*; *хліб та сіль* → *хлібосольний* → *хлібосол* → *хлібосольність* → *хлібосольство*; *скалити зуби* → *скалозубити, зубоскалити* → *зубоскальство* → *зубоскал*; *нюні розпускати* → *нюнити* → *нюня*; *блудити словами* → *словоблудство, словоблуддя* → *словоблуд*.

Не правомірно вважати, що всі фразеологічні одиниці, будучи за своєю природою потенційно експресивними, утворюють похідні експресиви. Досить значна частина відфразем функціонує як інгерентно нейтральна, неекспресивна: *на швидку руку* → *нашвидкоруч*, *голами руками* → *голіруч*, *братися за шапку* → *шапкобрання*. Одночасно з цим поодинокі експресивно нейтральні фразеологічні одиниці стали базою для утворення похідних експресивів з позитивною емотивною оцінкою: *хліб і сіль* → *хлібосол* (людина, яка любить приймати й щедро частувати гостей), *пряма лінія* → *прямолінійний* (який не приховує своїх думок, поглядів, прямий, щирий,



відвертий).

Показовим у плані збагачення експресивного фонду мови є не лише різноманітність відфраземних похідних у семантичному плані (у структурному відношенні переважають складні утворення (71%) порівняно з простими (29%) [5, 16]), а й належність відфраземних експресивів до різних морфологічних класів при значній перевазі іменників, що виступають емотивно-оцінними назвами осіб.

Отже, значення відфраземних експресивів може або безпосередньо зумовлюватися семантикою фразеологічних одиниць (спостерігається збіг оцінних значень експресивів-комполітів і базових фразем), або модифікуватися і набути іншого (протилежного) оцінного значення, або розвинути оцінне значення зі значно вищим ступенем експресивності (порівняно зі значенням базової фраземи). Семантика похідних експресивів-комполітів, що виникли внаслідок структурного згортання фразеологічних одиниць, образно мотивується внутрішньою формою, яка фактично є для них обох спільною. Відмінність фразем і експресивів-комполітів чітко простежується лише на формально-граматичному рівні. Перші належать переважно до сполук дієслівної структури і характеризуються через емотивно-оцінну семантику дії, стану, поведінки тощо. Серед аналізованих фразеологічних одиниць – низка багатозначних: *ловити тави* – 4 значення, *ламати голову* – 3 значення, *скалити зуби, закрутити голову, водою не розлити, пити кров, крутити голову, дерти (лупити) шкуру, ламати карк* – по 2 значення. Експресиви-комполіти – це передусім іменники, належні до лексико-семантичної групи емотивно-оцінні назви осіб (*таволов, нерозлийвода, закрутиголова, варивода, кровопивець, кровопій, шкурудер, шкурулуп, скалозуб (зубоскал)*), і лише зрідка – прикметники та дієслова (*карколомний, головололмний, скалозубити (зубоскалити)*). Похідні відфраземні експресиви, належні до трьох лексико-граматичних класів, як правило, мають по одному експресивному значенню.

5. Функцію мотиватора лексичної експресивності в окремих похідних експресивах-комполітах виконує специфічна (інколи – парадоксальна) внутрішня форма. Незважаючи на те, що експресиви-комполіти цього типу не мають своїх відповідників у сфері фразеології, вони сприймаються як усталені лексичні одиниці ідіоматичного змісту з цілісним емотивно-оцінним значенням і характеризуються національною самобутністю, специфічністю та тісною семантичною і структурною спаяністю свого лексико-граматичного складу, виразною, підкресленою експресивністю: *відчайдух, головотес, головотяп, страхополох, тугодум, загнубіда, голоштанник, голодренець, голопуцьок, шибайголова, прихвостень, песиголовець, дармовіс, бузувір, горобаха* (людина, яка постійно живе в горі, біді; бідолеха) та ін.: “...дід зауважив, що я [Михайлик] *одчайдух* і весь удався в нього, а мати сказала, що – в оглашенного”, “Не скажете [вчителю], як мій *шибайголова* вчиться?”, “Хвалиться фашист, що вже Москву обложив, та мало хто, окрім *прихвоснів*, вірить такому” (з тв. М.Стельмаха).

Похідні експресиви зі спільною твірною основою і належністю до одного морфологічного класу, можуть виявляти різну семантичну мотивованість. Наприклад, мотиватором до експресива *насобачитися* (набути досвіду) виступає фразеологічна одиниця *собаку зїсти*, а мотиватором лексеми *розсобачитися* (послаблюючи вимогливість до себе, контроль над собою, ставати недисциплінованим, схильним до аморальних вчинків) – слово *собака* (перен.), що

вживається часто як лайливе.

6. В окрему групу виділимо експресиви з порожніми (десемантизованими) твірними основами (коренями). Більшість таких експресивів відзначається зв'язаністю своїх основ. Таким чином, їх лексична експресивність характеризується подвійною мотивацією – унікальністю змісту та неповторністю форми: *визуджувати* (домагатися чогось настирливим проханням), *викараскатися* (з труднощами вибратися звідки-небудь), *випортати* (вигребти яму, заглибину в ґрунті), *вирячуватися* (широко розкриватися від здивування, люті і т. ін. (про очі)), *висапатися* (перевести подих), *засапатися*, *вискіпати* (виколупати що-небудь звідкись), *висолоплювати* (висувати, вивалювати назовні з рота (паші) язик), *витребенькувати* (виявляти примхи, вигадувати що-небудь; вередувати), *вичунювати* (ставати здоровим, одужувати після хвороби, поранення і т. ін.), *відшпандорити* (відшмагати), *вклепатися* (закохатися), *вишлепатися* (ненароком потрапити, прожогом вбігти куди-небудь, порівн.: *шлепати* – діал. 1. Шарудіти, 2. Ляскати, ляпати, йдучи, їдучи), *донетрати* (зрозуміти), *замакітрити* (позбавити людину здатності розумно сприймати навколишнє, логічно міркувати), *замахорити* (привласнити що-небудь хитрощами, обманом), *захрясати* (заповнюватися, запруджуватися вщерт), *змикитити* (зрозуміти, додуматися, порівн.: *микитити* – міркувати, метикувати), *напташити* (надбати чого-небудь), *наброїти* (наробити чогось неприємного, шкоди; нашкодити), *обаранити* (раптово обступити, наскочити з усіх боків), *облобизатися* (поцілуватися), *обремізити* (змусити кого-небудь програти в карти), *оговтуватися* (освоюватися), *оклизувати* (одужувати, здоровішати), *околіти* (перестати жити, вмерти), *отиратися* (тинятися, вештатися), *очапатися* (прийти до пам'яті; опритомніти), *очухатися* (повертатися до нормального стану після фізичного або морального потрясіння; отямитися), *ошалапутити* (обдурити), *ошелешувати* (1. Сильно вдаряючи по голові, доводити кого-небудь до непритомного стану; 2. Приголомшувати), *ошукувати* (обманювати, обдурювати), *сновигати* (ходити без певної мети, без визначеного напрямку), *сурганитися* (іти поволі, через силу; волочитися, плестися), *скапцаніти* (заст. стати бідним; збідніти), *троюдити* (викликати чим-небудь подразнення, запалення і т. ін.; ятрити (порівн. діал. *юдити* (під'юджувати) і фразеологізм *троюдити серце* – посилювати чий-небудь душевний біль, завдавати комусь ще більших моральних страждань)), *приспичити*, *розбещуватися* (*розбеститися*) – привчатися до поганих, аморальних звичок, ставати аморальним; псуватися (“Що ви мені бабський бунт підіймаєте. Іч, як *розбестилися* за окупацію!” (М.Стельмах)); *скапуститися* (померти) (“Я вже подумав, чи не *скапустився* ти [Артемоне] на любові” (М.Стельмах) – контекстуальне значення експресива – “з'їхати з глузду”).

Серед кількох можливих способів створення експресивних лексичних одиниць чільне місце займає метафоричне перенесення найменування, тобто семантична деривація. Виникнення переносних експресивних значень відбувається внаслідок вторинної номінації, за умови втілення смислових зв'язків – мотивованості за смислом, яка характерна для лексико-семантичних варіантів багатозначного слова.

Окремі лексичні одиниці на основі асоціативних зв'язків зі своїм основним значенням розвивають експресивні переносні значення, які, за умови регулярного вживання, зазнають лексикалізації і набувають статусу компонента семантичної структури слова. Наприклад, значення семантичного експресива *нудний* (//надмірно

улесливий, неприродно люб'язний) розвинулось на основі четвертого нейтрального значення (який викликає нудоту; нудний (дуже солодкий)). Розвиток експресивних переносних значень – явище специфічне, воно не збігається з процесом розвитку звичайної багатозначності слова, оскільки немає традиційного називання (позначення) нових денотатів (референтів) за допомогою наявної у мові форми (фонетичного комплексу, позначального).

Виникнення експресивного переносного значення слова належить до явищ вторинної номінації [7, 149]: процес експресивного переносу значення відбувається при називанні тих денотатів, які вже мають свої позначення, закріплені в мові і свідомості її носіїв. Утворення переносних експресивних значень пов'язане з прагненням нетипового, оригінального, підкреслено виразного осмислення фрагментів картини світу, залученням до процесу вторинної номінації найрізноманітніших інтенцій суб'єкта мовлення. Усе це реалізується через образну, оцінну номінацію, в якій людський чинник відіграє провідну роль. В основі здійснення експресивного переносу і народження експресивної метафори – не лише подібність денотатів, належних, як правило, до різних сфер дійсності, а й елементи семантичної контрастності [6, 29]. Якщо подібність забезпечує зближення двох логічно далеких понять, то їх відмінність створює контрастність, яка є основним нервом експресивності.

Вторинний лексико-семантичний варіант полісемічного слова зберігає інтегральні семи первинного (основного) значення, проте в розвитку переносного експресивного значення їм відведена роль периферії. Наприклад, у мові подібні денотати з різних сфер можуть позначатися одним словом на основі спільних інтегральних сем, наявних у прямому і переносному значеннях: *підошва* (ноги і гори), *груша* (плід фруктового дерева і спортивний інвентар), *іде* (людина і годинник, сніг, весна, робота тощо). Виявлені спільні семи у прямому і переносному лексико-семантичних варіантах згаданих лексем не забезпечують умов для розвитку експресивних переносних значень. Такі слова, називаючи раніше не позначені в мові денотати не мають ознак експресивності. Експресивне переносне значення базується на додаткових, потенційних глибинних, інколи прихованих семах первинного значення і пов'язане з суб'єктивною кваліфікацією, характеристикою, емотивним оцінюванням уже названого денотата. Статус ядра закріплюється за диференційними та потенційними семами, бо саме вони забезпечують контрастні зв'язки між прямим і переносним лексико-семантичними варіантами однієї лексеми. Наприклад, переносні експресивні значення дієслів, що вживаються для позначення мовлення чи голосу людини, сформовані передусім на основі контрасту: людина, її мовна діяльність, що виявляється у спілкуванні з іншими людьми за допомогою мови, і тварина – істота суттєво відмінна від людини передусім своїм значно нижчим рівнем розвитку: *щебетати*, *гавкати*, *нявкати*, *мекати*, *сичати*, *шипіти*, *каркати*, *сокотіти*: “Тоня, скочивши з машини, одразу підбігла до батька, загомніла, защебетала...” (О.Гончар), “Не дзяволи про їжу. Не хочу і не можу їсти, – скривився і застогнав чоловік” (М.Стельмах), “А ти не дуже пащекуй у моїй хаті! – зашипів Македон і поглянув на мертвих голубів” (М.Стельмах), “Він хотів щось сказати, але не зміг, а тільки *промекав*, як козеня” (В.Нестайко), “Молодий командир взводу підійшов до Мічуріна і повернув йому грамоту. – Ідіть. – Та підемо. *Розкудакався*” (О.Довженко), “Нема! – дід Платон аж *крякнув* і підвівся на кормі” (О.Довженко),

“Замовчи, не галамагай, нескребо! – *засичав* на нього [Трохима] Омелян” (М.Стельмах), “Все пани та пані ходять Ось в яким убранні, Не второпаєш нічого В їхнім *телготанні*” (О. Олесь), “Він би, забобонний, *роззвоктався* про жаб'ячу лапку” (В.Нестайко), “Кінчить, мовляв, рід людський самозгубою, зостануться після вибухів тільки таргани та скорпіони... Осточортіло *каркання*. Тільки хворому на печінку може здатися, що завтра – то вже Помпея” (О.Гончар), (*каркання* – погані передбачення, прогнози), “І я так думаю, – *просокотіла* в сутінку Марися” (В.Шевчук).

Семантично похідні експресиви характеризуються образністю, яка може формуватися передусім у словах, що позначають пізнані і знайомі мовцями денотати. Глибоке розуміння їх суті, використання у практичній діяльності людини, спостереження і висновки про них модифікуються у почуття-ставлення, оцінки, які складають семантичну базу похідних експресивних значень.

До найтиповіших прикладів експресивної метафоризації належить зміна сфери номінації, що зумовлює семантичну контрастність, незвичайність, яскравість. Виникнення експресивних переносних значень властиве і характерне не лише для одиничних лексем типу *грація* – надзвичайно красива жінка, красуня, *зірка* – дуже видатна, прославлена людина, *іржа* – //надокучлива людина, що набридає іншим, *макуха* – вайлувата, млява, безхарактерна людина, *мумія* – про малорухливу, худу або не здатну до сильних почуттів людину, *непотріб* – нікчемна людина, *нишпорка* – про людину, яка надмірно цікавиться всім, потай стежить за ким-небудь, *підголосок* – безпринципова людина, що догідливо повторює чийсь думки, судження. Процес експресивної лексичної метафоризації охоплює, як правило, тематичні групи слів, про що свідчать сформовані в мові численні схеми переносів назв з однієї сфери дійсності до іншої [2, 141-149]. Об'єкти і явища живої і неживої природи проектуються передусім на людину, оскільки мова за своєю суттю глибоко антропоцентрична, вона повністю належить тільки людині, а тому вся вербальна категоризація фрагментів картини світу орієнтована саме на неї та її національний характер [1, 34].

I Назви істот, жива природа → людина.

1. Людина → людина. Характерні ознаки, особливості однієї особи переносяться на іншу і забезпечують її образне та емотивне оцінювання через апеляцію до емоцій та почуттів реципієнта: *актор, апостол, артист, баба* (про чоловіка), *анакорет, бузувір, бюргер, буфон, гастролер, гігант, дегенерат, деспот, дзвонар, диктатор, дикун, дипломат, донжуан, еквілібрист, епікуреєць, затворник, інквізитор, кадильник* (той, хто надмірно вихваляє кого-, що-небудь), *канібал* (люта, безглуздо-жорстока людина), *карлик* (про дуже незначну з певного погляду, нікчемну людину), *кат* (2), *клоун, коновал, королева, король, крамар, гендляр* (про безпринципну людину, що ради власної вигоди торгує своєю совістю), *крикун* (галасливий фразер; базіка), *кумаса* (про жінку, яка розносить плітки), *лакей, ласун* (той, хто має особливу пристрасть до кого-, чого-небудь), *лицар, лицедій* (//людина, яка вміє маскувати свої думки, вчинки і т. ін.), *ліліпут, монах* (відлюдник, самітник), *недоліток* (розбещена, малорозвинена людина), *недоносок, недоріка, ненажера, одописець* (//той, хто надмірно вихваляє кого-, що-небудь), *пан, паяц* (//про людину, що кривляється, ламається, поводить себе як клоун, блазень), *пискля* (//дуже молода людина), *пігмеї* (//нікчемні люди), *робінзон, снайпер, спартанець, спідничник, тиран,*

*тума, фігляр, школяр, шкуродер* та ін. Наприклад: “Десятеро вузьких, прихоплених із половецьких степів очей одразу насмішкувато зійшлися на постаті студента. Теж побачили диво! – Погляньте, діти, на нього! Це – *філософ!* – беззаперечно прорік старий Шаламай. Од реготу затряслись його діти, і сани, і сіно” (М.Стельмах), “Взаємини між ним [Дударевичем] і Заболотним досить складні. То вони майже близько товаришують, то раптом віддаляються один від одного... – Найкращим *дипломатом* поміж нас в напружених ситуаціях виявляє себе Ліда” (О.Гончар), “Колись ми, селянський *апостоле*, поговоримо більш детально і в іншому місці про твій рай” (М.Стельмах), “Саме в цю суперечку й нагодився М. Безсмертний. – Ось він, *діяч!* Поперед батька в комунізм скачеш? – одразу ж в'їв його Кисіль” (М.Стельмах), “Ех, *артисте*, провоював ти, напевне, свої зв'язки, – з жалем подумав Марко” (М.Стельмах) – звертання до військового, “Іди, не бійсь! Дощ теплий! Та йди! От *баба*, мнеться... Раз-два! Толі холодно і страшно, але він не хоче, щоб його звали *бабою*” (В.Винниченко), “Скільки живу, а вперше бачу такого *ката* [Безбородька]. Чи ти не з пекла родом?..” (М.Стельмах), “Кукурудзу в землю заховайте, просо, що з городу зібрали, закопайте, бо то такі *шкуродери* [німці] – все витягнуть...” (М.Стельмах).

2. Назва тварини → людина. Цей тип метафоричного перенесення належить до найпоширеніших і найяскравіших семантичних експресивних засобів. Риси, ознаки, властивості представників тваринного світу проєктуються на людину і спрямовуються, як правило, на піддрив довір'я до неї, приниження її гідності, запламування авторитету тощо. Мотиви експресивної номінації забезпечили цій лексико-семантичній групі стійкий пейоративно-оцінний семантичний потенціал: *бабак, бурмило, вівця, змій, змія, гад, гадюка, коза, кобила, корова, лис, осел, тигр, заєць, мавпа, свиня, хамелеон* (ящірка), *схидна, звір, пацюк (1)* // ляклива, підла людина, *пацюк (2)* // про товсту людину, *сисунець* (молода, недосвідчена, невміла людина), *тюлень, хижак, хом'як, цуценя, шакал* та ін. Меліоративна семантика властива значно меншій кількості зоосемізмів: *лань, кізочка, лев, віл, звірятко, котятко, зубр, оленятко, ягнятко, ягня, шакал, //кошеня, //лань* та ін. Наприклад: “Тепле стривожене *звірятко* [Айгюль] дивилося на нього з постелі докірливо й мовчки” (П.Загребельний), “Для такої дикої *лані* (Олеськи) потрібна золота куля” (О.Коломієць), “Оце, стара, мабуть, уже сама смерть на мене полює... Загнала старого *вовка* до ями та й дихнути йому не дає” (А.Дімаров), “...Наталочко! Моє миле *котятко!*” (М.Хвильовий), “Назустріч їм іде оте високоноге *оленятко*, що зветься Маргаритою Іванівною, її видовжені очі зверху несуть посмішку, а в підоснові чаять печаль” (М.Стельмах), “Ми [вчителі] теж були *вороними*, та з'їздились” (М.Стельмах), “*Мурмило!* – кидає йому [Богданові] зі злом й одразу ж несе посмішку дівчині” (М.Стельмах), “Усе життя пробував принадувати жінок поважністю, але хто ж тепер клюне на поважність? Оця тонка *видра?*” (П. Загребельний), “А ти [Христино] *коза* дзигльована!” (М.Стельмах), “Юрко жалісно кривився, старшина спохмурнів, нервово поліз за цигаркою, зло сказав: “Убити мало *собаку!*” Сабантуй одразу здогадався, кого мав на увазі старшина. Відчував, що не знайде спокою, поки не вб'є поліцай” (А.Дімаров), “І правду ж про вас [економа] кажуть: голос як у цимбал, а сам – *шакал*” (М.Стельмах), “*Свинею* зветься така людина... (Стій-стій-стій! Не туди заїхав... Отак завсіди, як про свиню почнеш, так когось із знайомих і згадаєш...)” (Остап Вишня).

3. Назва птаха → людина. Характерна ознака метафор цієї групи – кількісне урівноваження лексичних одиниць з меліоративною та пейоративною експресивною семантикою. Позитивна оцінка особи здебільшого асоціюється з птахами, котрі безпосередньо з людиною не спілкуються (*ластівка, голуб, голубка, сокіл, соловейко, ластовеня, лебедик, лебідонька, лебідь, зозуля, зозулечка, горлиця, лелека, орел* та ін.), проте вони є типовими народнопісними звертаннями до молоді дівчини (хлопця) і, часто підсилені засобами експресивного словотвору, забезпечують фольклорно-образне моделювання фрагментів картини світу та емоційно-ласкаве схвалення, замилювання молодою людиною: “Це він [Джеря], це він, вернувся мій *голуб* сизий” (І.Нечуй-Левицький), “...*солов'ї* не однаково співають, прислухайтесь. Свої Моцарти, Бетховени, чув і Лисенка-*солов'я*” (М.Хвильовий), “*Соколом* життя хотіла тебе виростити, та ти ж і міг, як старші брати, бути *соколом* життя” (О.Гончар). Ласкаве ставлення до дітей передають зменшено-пестливі антропоморфізовані іменники: *пташина, пташенята, качата, чаєнята* тощо: “Дибачучи цвинтарем, Марко здивувався: на снігу рясніла безліч дитячих слідів. Що тут було робити дрібним *пташенятам*?” (М.Стельмах), “...хіба не *пташиною* він [Марко Безсмертний] звав колись свою доньку?”, “З подвір'я, галасуючи, дівтора виносить невеликий рибальський сак і прямує до річки. – Мамо, і я побіжу з ними, – прохає Ксеня. – Може, щось і вловимо на вечерю. – Біжи, та дивись за найменшими *качатами*, - киває головою на дівтору” (М.Стельмах). Негативне оцінювання особи забезпечують такі представники орнітофауни, як: *голопуцьок* (мала дитина), *дундук, жовтодзьобий, горобець, тава, коршак, курча, папуга, півень, птаха, сич, сорока, тетеря, шуліка* та ін. Наприклад: “От хіба йому (Меркурію) хочеться топити Романишина? Але якщо хтось перший тицьне пальцем на того *жовтодзьоба*, то що тоді подумують про завуча?” (М.Стельмах), “Стара Каралаєва хитра й досвітня *птаха* з полив'яним носом” (І.Нечуй-Левицький), “Ні, вже ви дозвольте! Я хочу перш за все знати суть справи. А всі ці дрібні *пташки* і прибудні пси [про Брикуна] тут ні до чого...” (О.Довженко), “Це такий, що і в старця костур одбере, бо йому ж і серед панів, і в газетах похвалитися треба своїм зразковим господарством. *Коршак*, а не людина” (М.Стельмах).

4. Назва комахи → людина: *бджілка, метелик, муха, жук, комар, павук, терміти, тля, трутень, хрущ, цвіркун* та ін.: “Така маленька *комашка* [Федько], яка дряпалась, бігла серед страшних сірих крижин, стрибала, метушилась” (В. Винниченко), “І коли зала переплітається різнобарвними вузенькими стьожками, то стьожки ті так яскраво нагадують павутину, а з павутиння того визирає обличчя *павука-хазяїна*, що хижим оком наглядає за опавутиненими *мухами-дівчатами*” (Остап Вишня), “На пляжі ситі *павуки*, Такі байдужі і холодні...” (О.Олесь), “Не оцих же *цвіркунів* [співаків], - хитнув головою у темряву, - прийшли ми слухати” (Ю.Мушкетик), “Коли вже ми позбудемося цього *терміття*, що отрує життя? - обурився Марко. – Цього, напевне, ніхто не скаже. Пливуть різні доноси, анонімки в усякі місця...”, “Я [дід Євмен] ж не той *метелик*, що “ура-ура” на всі трибуни вистрибом летів, коли ж загриміло – під трухлюю корою *лялечкою* причаївся, а там і в *гусінь* обернувся”, “Було, – прошепотів Поцілуйко. Із темені років, наче з води, виринув той *жук-водолуб*, з якого почалося його падіння”, “Гордієнчиха кулаком і очима насварилась на свого “*трутня*” [чоловіка]” (з тв. М.Стельмаха).

5. Сукупність тварин, птахів, комах → група людей: *виводок, гурт, згряя,*

*рій, стадо, табун, череда* та ін. Наприклад: “В завію, чуєш, я виводжу свій *виводок* за село, ставлю на шлях спиною до вітрів і так граю, аж губи тріскаються, бо нема тепер дзвонів”, “А що таке наші люди? *Череда*, яка гурту не тримається? З твоєї витівки харпаки, злидні голодні по закутках посміялись посміються, а потім побіжать не до тебе [Романе], а до Плачинди, бо він їх і копійкою, і хлібом рятує” (з тв. М.Стельмаха).

6. Назва частини тіла тварини → частина тіла людини: *брюхо, грива, кігті, пазурі, лапа, морда, паща* та ін. Наприклад: “Єфросина, здається вхопить мене в свої *пазурі*, але ж ті *пазурі* в золоті!” (І.Нечуй-Левицький), “Моя дочка, мов ясочка, мов перемитий огірочок, а він ще *морду* верне, губу копилить...” (М.Старицький).

7. Назва помешкання тварини → житло людини: *барліг, гніздо, конура, нора, хлів* та ін. Наприклад: “На Паньків крик заспаний воротар висунувся із своєї *нори*” (Б.Лепкий).

8. Назви риб, молюсок → людина: *акула, в'юн, каракатиця, п'явка, риба, рибонька, слимак (=слизняк), хробак, черв'як* та ін.: “Школу постав так, щоб виходили з неї не писарі-*п'явки*, а грамотні люди” (Панас Мирний), “Цієї ночі вони довго не могли поснути. Вона [Василина] проклинала себе, що дала притулок *слизнятку* і дуриствіту [Поцілуйку], який ще до війни запесиголовився”, “І тоді я [Марко] вперше сам став слідчим над Чорноволенком: “Сам ти нещасний тюремний *хробак*. І за яким законом та беззаконням ти, недолюде, маєш право судити людей, які люблять землю?...” (з тв. М.Стельмаха).

9. Назва рослини [плода] → людина: *будяк, дуб, горішок, зеленець* (молода, недосвідчена людина), *зілля, калина, лілія, лопух, мімоза, перець* //про запальну, гостру на язик людину або гарячу, запальну вдачу), *печериця, реп'ях, тополя, шишка, ягідка, перекотиполе* та ін. Наприклад: “Ой господи, господи, за кого я тільки втопила свою голову і свої десятини... Як я в батька була, то наче пишна *рожа* цвіла... – Може, й була б з тебе *рожа*, аби не виріс пишний *лопух*” (М.Стельмах), “У двері тихо просунулась переспіла *кульбабка*” (Ю.Збанацький) – про русяву дівчину, “Зал реготав і обурено ревів, а Нестор зрозумів, що цей сміх і лють звалилися раптом на нього, він з малого став зовсім маленьким – *картоплиною, горошиною, маковим зеренцем*, але його все одно бачили...” (Р.Іваничук), “Ой народні *пустоцвіти*, Доки будуть вас терпіти, Доки будете рости ви На грудях слабких у ниви?!” (О.Олесь), “Таке життя наше: чоловік *перекотиполем* стає” (М.Стельмах), “Ага, ось і мій некерований... *будяк!* – вигукує Мамайчук, заглядивши сина” (О.Гончар), “А ви [Гулак] – добрячий *горішок*... - похитав головою. – Ну-ну ... Та ще не такі розколювалися в наших зубах” (Р.Іваничук).

II. Назви релігійних, міфічних і казкових істот → людина: *ангел, бог, богиня, мадонна, ідол, фарисей, громовержець, мавка, русалка, мегера, перелесник, вакханка, вампір, валькірія, відьма, демон, біс, диявол, мара, мачула* //про вайлувату, безхарактерну людину, *машкара* (потвора), *чорт, сатана, фурія, фея* //про жінку, яка чарує своєю грацією, красою, *яга, котигорошок* (про людину невеликого зросту; коротун) та ін. Наприклад: “Грузовик поперед тебе мчить з блідолицими заводськими *мадоннами*” (О.Гончар), “Кого це ви, – кажу, – слухаєте? Оцю мою *відьму?* – і вказую просто на свою Оришку” (О. Гончар), “А за водою вже чути ходу *бога* чи *диявола* війни. Скрутив він Європу в баранячий ріг і вже поставив одну ногу на Буг, а другу на Дніпро” (М.Стельмах), “Поету важко. Він шукає істин. Ми –

джини в закоркованих пляшках” (Л.Костенко).

### III. Нежива природа → людина.

1. Предмет → людина: *автомат, барило, бомба, верства, ганчірка, гасильник, гаситель, гвинтик, дармовис (дармовіс), дзига, довбешка, довбня, екземпляр, жлукто, картина, квач, кнопка, колода, лантух, личина* (удавана зовнішність людини), *лялька, маріонетка* (про людину, що сліпо виконує чийсь волю), *мішок, мотор, м'яло* (млява, нерішуча людина), *опудало, папуша* (млява, неповоротка людина, тюхтій), *патика* (про неповоротку, тупу людину), *пень, пеньок, перлина, пішак, стовп, товчач, трухляк, тупак* (від сокира), *фуркало (дзига), халява, цяцька, цяця, шарманка, шляпа, шпінгалет* та ін. Наприклад: “От лишенько моє, знову десь йод занастився! Куди я втелючила його? – Це ти можеш, язикате *опудало!* Подивись-но в миснику, – зобидженим голосом тягне Безбородько, якого хоч трохи утішає кмітливність жінки” (М.Стельмах), “Дівчина тоскно поглянула поверх нього [поліцая], зиркнула на піч, де покрученим *корчем* лежав Давид” (М.Стельмах), “Знайшов з кого дивуватися. Ти придивися – вона така, як і я, лише удає із себе *цяцю*, а ти сліпий на обидва ока” (О. Коломієць), “Та знаю твою любов, зітхнула жінка і пішла до комори, де все було приготовано для милодана, хоча який він [Січкара] милодан? Гладке *жлукто*, та й годі. Але як нема весняного шуму, то й до шипіння *жлукта* звикнеш” (М.Стельмах), “Буркотить Варвара. – Ну, *дзиги*, хоч на хвилинку змовкни” (М.Хвильовий), “Прозонувата *шатківниця* [Федора], та на виду нічого собі...” (М.Стельмах).

2. Назва страви, продукту харчування → людина: *вишкварка, вишкребок* (остання дитина в сім'ї), *глевтяк, жовтяк, кваши, кендюх* (про вайлувату людину – від 2. Начинений м'ясом і приготовлений як страва шлунок тварини; сальцесон), *кисіль, кисляк, крихта, крихітка* (про маленьку дитину), *лемішка, м'якуш, пампушка, пампушечка, сухар, тараня, фрукт* (тип, суб'єкт), *фрукти* (про людей з негативними рисами) та ін. Наприклад: “Наймички зумисне дражнилися з ним та сердили, щоб він *шкварчав* та підскакував, як *вишкварка* на сковороді” (І. Нечуй-Левицький), “Ей ти, *вишкварок!* Іди поїж” (Г.Тютюнник), “Скидай ремінь! – Нащо він тобі, коли свій маєш? – не зрозумів Ярчук. – Бо ти не солдат, а *кендюх*” (М.Стельмах).

3. Предмет → частина тіла людини: *макітра, баняк, крючок, оглоблі* та ін. Наприклад: “То чи є в нього [Мирона] тринадцята клепка в *макітрі*, чи варить щось його *баняк?*” (М.Стельмах), “А Хома Дягіль, – він тоді ще молодий був, здоровий, як ведмідь, – посміхається, чмихає своїм *крючком*” (Ю.Збанацький).

Аналіз засобів вираження лексичної експресивності дозволяє виділити сформовані засади структурування функціонально-семантичного поля експресивності, яке передбачає, крім засобів, наявність різних способів вираження лексичної експресивності та механізмів її реалізації. Лексична експресивність – явище марковане і певним способом мотивоване. Для нього характерні такі способи мотивації, або способи вираження лексичної експресивності: фонетичний, морфемний, словотвірний, власне лексичний та семантичний. Кожен спосіб має в своєму розпорядженні маркери, показники, які виступають безпосередніми вербальними засобами реалізації експресивного значення лексичної одиниці. Механізми, що забезпечують реалізацію експресивних значень лексичних одиниць, ґрунтуються на фонетичних, словотвірних та семантичних контрастах. Останні виявляються при зіставленні експресивного слова з нейтральним.



На семантичному рівні контраст експресивного слова і нейтрального можна встановити на основі складників їх семантичних структур. Семантика експресивної лексичної одиниці значно багатша, вона вирізняється у зв'язку з наявністю таких компонентів, як емотивність, оцінність, інтенсивність, параметричність та образність, які можуть входити до значеннєвого плану експресива як окремо, так і в найрізноманітніших поєднаннях. Денотативний макрокомпонент експресивного слова перебуває на периферії, а потенційні конотативні семи максимально актуалізуються і формують експресивний зміст лексичної одиниці. Таким чином, лексична система української мови має свої специфічні способи, засоби та механізми, які забезпечують протиставлення: нейтральне слово – експресивне.

Різномірні засоби вираження лексичної експресивності не лише активно взаємодіють між собою, а й можуть компенсувати або посилювати один одного. У зв'язку з цим вибудовується шкала лексичної експресивності, що бере свій початок від слів, у яких відсутня кореляція позначуване – позначальне (семантичні експресивні деривати), і завершується лексичними одиницями з чітко виявленими специфічними (незвичайними) формами (словотвірні деривати), яким властива кореляція між планом змісту і планом вираження.

### Література:

1. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. - М.: Русские словари, 1996.
2. Грищенко А.П. Лексикологія // Сучасна українська літературна мова / за ред. А.П. Грищенко. - К.: Вища школа, 1997. - С. 98-225.
3. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. - М.: Искусство, 1976.
4. Прислів'я та приказки. - К.: Наукова думка, 1989.
5. Стишов А.А. Отфраземные образования в современном украинском языке. - Автореф. дис. канд. филол. наук. - К., 1991.
6. Телия В.Н. Метафора как модель смыслопроизводства и ее экспрессивно-оценочная функция // Метафора в языке и тексте. - М.: Наука, 1988. - С. 26-52.
7. Языковая номинация: Виды наименований. - М.: Наука, 1977.

**Г.В. Самойленко**

### **Письменники Чернігівщини в роки Великої Вітчизняної війни**

22 червня 1941 р. Неділя. Газети Чернігова “Більшовик” та “Молодий комунар” сповіщали про необхідність розгортання культурно-масової роботи на селі, про перевідні іспити в ремісничих і залізничних училищах, про те, як піонери вивчають рідний край. Вся четверта сторінка “Молодого комунара” була присвячена “Дню відпочинку”. Чернігівчани запрошувались на виставу “Горе от ума” Орловського обласного драматичного театру, який гастролював у місті.

І вже інший характер мала інформація наступного дня. Всі періодичні видання Чернігівщини опублікували статті, нариси та вірші, які закликали до захисту Вітчизни від фашистських загарбників. У цих перших відгуках на воєнні події вчувалась ще впевненість, що ворог найближчим часом буде розбитий. Про це свідчить повідомлення О.Ющенка з мітинга на Чернігівській фабриці музичних інструментів, репортаж його ж та І.Карпенка про збирання високого врожаю в Чернігівському районі “Не їсти наших паляниць ворогу” та інші. Поет В.Котов у вірші “За вітчизну в бій ідем” писав:

Ми сталевими рядами  
В бій ідем.  
Нищим ворога штиками  
І вогнем.  
Куль дзвінких гаряча злива  
Аж горить.  
Б'єм фашистів справа, зліва  
І згори,  
Бойові кубанські коні  
Вихрем мчать,  
Вражі голови фашистів  
Капустять.  
За вітчизну, за квітучу  
В бій ідем.  
Ворогів криваву тучу  
В пил зітрем! [1]

Але зовсім по-іншому зазвучала муза чернігівських поетів трохи пізніше, коли криваве полум'я війни наблизилось до рідних осель. В їх поезії входять конкретні ознаки війни.

Схрестились, як мечі, прожектори вгорі.  
“XX вік” – накреслено у небі.  
XX вік ... Шумлять ліси, бори...  
XX вік – на вікнах дітвори  
З паперу витвір: так віднині треба, –  
Щоб скло не сипалось від гуркоту громів.  
- “XX вік”, – кричать гудки заводів.  
Повітряна тривога. Світ гримів.  
І навхрест два мечі чиясь рука розводить  
І зводить поміж хмар. І рветься далина...  
Так почалась війна.

Цей вірш Олекси Ющенка увійшов до його поетичного циклу “Чернігів горить”. Уже в перші дні війни Чернігів був підданий нищівному бомбардуванню. І поет в своїх творах передає, навічно закарбовує для майбутніх поколінь деталі цих страшних днів. І саме ці деталі, прості буденні слова відтворюють глибоку трагедію людського життя, покинутих домівок і тяжких доріг відступу. Але люди жили вірою: і ті, хто залишався у місті, і ті, хто намагався дістатись до глибокого тилу.

Вдарила в будинок, струсонула

Бомба стіни, камінь рознесла.  
Пил розвіявся. Пусткою війнуло.  
Вечоріє. Наплива імла.  
На руїнах, на уламках сірих  
Задзвонив годинник, як завжди.  
Він лишився, як народу віра,  
Що життя не стримати ходи.

Олекса Ющенко зумів передати трагедію життя і віру в нього. Скільки доль понівечила війна, скільки крові, сліз, горя вона принесла людям.

Тільки нинішнє старше покоління ще пам'ятає, якими тяжкими були години прощання з своєю оселею, тим звичним життям, яке було в мирні дні. Горять будинки, по шляху ідуть солдати, а поруч зі своїм скарбом на плечах чи на тачках городяни.

...Що взяти з собою в дорогу –  
Далека вона, не легка.  
Від рідної хати порога  
Не хочуть іти мої ноги.  
Безвільно звисає рука.  
Що взяти? Дивлюся із жалем  
На книги, що, мов на парад,  
Переді мною стали,  
Запрошують – присядь...  
...У вікнах пожежі відсвіти, –  
Театр і музей догора.

У вікнах жахливі квіти,  
Із неба – смертельний град...  
Що взяти з собою в дорогу?  
Далека вона, важка,  
Щоб не зморилися ноги,  
Щоб не боліла рука.  
Кругом здригається камінь,  
Сусідні будинки горять...  
Тремтячими руками  
В дорогу я взяв “Кобзаря”.

Олекса Десняк ще не один раз буде звертатись до міста своєї поетичної юності, оспівувати його трагічну долю. Та й образи далекої минувшини, героїчного буття будуть спливати в пам'яті і асоціюватись з подвигами жінок уже нового часу. Мужня і вірна своєї любові до Ігоря Ярославна буде надихати солдаток так само зберігати найцінніше багатство, що “вірністю зоветься”.

...І вона чекає, виглядає,  
Вірність в серці жаром зацвітає.  
І діждеться, бо отому цвіту  
Вік немає, друзі, перецвіту.

Новий час вимагав і нових героїв. Але і образи далекого минулого, знайомі ще з шкільної лави, надавали образній системі твору більш емоційного глибоко патріотичного звучання.

- Чий то голос линв спозарана?  
- То скликає друзів Ярославна  
Партизанка славна!  
-То ж які в батьків хоробрі діти!  
А чия вона дочка, скажіть?  
- А вона дочка свого народу,  
Йде шляхами славного походу, дальнього походу  
Ярославна славна!

Важко говорити про літературне життя цього часу, бо вже у вересні-жовтні 1941 р. фашисти зайняли територію Чернігівщини. Письменники

Олекса Десняк, Борис Левін, Олекса Ющенко, Іван Цинковський, Андрій Бурлака, Василь Бережний та інші пішли на фронт, Михайло Хазан, Пилип Рудь, Степан Шуплик, Микола Шеремет в партизанські загони, Петро Артеменно, Михайло Шлома, Олександр Шкура боролися у підпіллі. По-різному склалася їх життєва і творча доля.

Коли почалась війна, Михайло Хазан до останнього дня перебування радянських органів в Чернігові працював в редакції газети “Більшовик” заступником відповідального редактора.

Письменник Семен Склярєнко згадував: “Пригадую серпневі дні 1941 р. Мені як військовому кореспондентові довелося тоді побувати в Чернігові. Близько був фронт. Над містом невпинно пролітали німецькі літаки. Ми побували з Михайлом Хазаном у військових частинах, які стояли за Черніговом, побували на аеродромах, де в небо здіймалися зорекрилі наші літаки. Зайшли до музею М.М.Коцюбинського, де невтомний брат письменника Х.М.Коцюбинський збирав дорогоцінні реліквії музею в далеку дорогу.

Потім ми опинились над Десною. Був чудовий серпневий вечір. У місті було дуже тихо. Яка хороша була в цю вечірню годину Десна.

- Як я люблю це місто! – сказав мені Хазан. – Як важко одриватись від нього. Як хочеться захистити його до останнього подиху, до останньої краплі крові” [2].

Після окупації міста фашистами М.Хазан пішов разом з бійцями, але потрапив в оточення. Йому все ж вдалося вирватись і влитись до партизанського загону.

Під час однієї з кривавих сутичок з фашистами Михайло Хазан загинув у нерівному бою у 1943 р.

З перших днів війни на фронті був і Пилип Рудь. Спочатку він працював кореспондентом газети “Советская Украина” (“Правда України”) по Чернігівській області. З липня 1941 р. він уже кореспондент російської газети Південно-Західного фронту. Проте восени 1941 р. Пилип Рудь попав в оточення, а потім і до рук фашистів. Це була тоді страшна трагедія не тільки для поета, а й для багатьох командирів і бійців, які відійшли з Києва. У листі до своєї дружини Ганни Марківни Пилип Рудь писав: “...За минулий рік я пройшов жорстоку і разом з тим повчальну життєву школу. Пішов до Червоної Армії, на фронті працював військовим кореспондентом газети “Советская Украина”. Потрапив у вороже оточення під Києвом... Кілька місяців блукав, хотів через фронт до своїх перейти... Пройшов біля півтори тисячі кілометрів по грязюці, холодний і голодний. Усе ж через фронт перейти не пощастило. Тоді я повернув додому в Бистрик, щоб у рідних лісах приєднатись до партизанів...

Але мені не пощастило. Бистрицькі поліцаї заарештували мене і повели в конотопську тюрму. По дорозі я спробував утекти. Переплив на Красній Гірці Реть, але до лісу не дістався. Поліцаї на конях перехопили, відкрили по мені вогонь з рушниць. Тікати було нікуди. Мене схопили, скрутили назад руки і запроторили до в'язниці. ... Потім перевели в концтабір, де я зустрів багато знайомих. Ми зразу організували групу по втечі. Але здійснити цього наміру не вдалося, бо раптом приїхало гестапо, почався суд і розправа. Арештованих викликали на допит і били до смерті. Потім знімали верхній одяг і кидали в

підвал смертників. Туди вривалися гітлерівські посіпаки – поліцаї – і били прикладом рушниці по голові. Так загинуло на моїх очах біля п'ятисот товаришів... Я ж вирішив – або загину, або вирвусь з пазурів фашизму. Одної темної ночі за дві години до смерті переліз через чотири ряди колючого дроту, вибрався за Конотоп у поле і пішов на Брянські ліси. По дорозі неподалік від рідного села зустрів партизанський загін і тепер разом з братами-партизанами відплачую кривавим фашистським катам за знущання над нашим народом... Помста партизанська – страшна й нещадна. Ось чому ворог так ненавидить і боїться нас...

Мої чернігівські товариші погубились: Федя Таран десь партизанить у гомельських лісах. Хазан, мабуть, на Україні. А Олекса Десняк пішов з-під Києва під час оточення, і не знаю, чи живий...

Дорогі мої ластів'ята – Аня і Ліночка... Страшенно скучив за вами. У тяжкі хвилини завжди думаю про вас. Як ви там живете? Чи не забули про мене? Напевне, гадали, що я загинув. А я – живий і здоровий. Аню, постарайся, щоб Ліночка цієї осені пішла до школи... Обнімаю і цілую вас обох міцно, міцно. Аню! Читай “Правду”, там, може, зустрінеш мої статті...” [3]

Письменник Олексій Палажченко, який був у партизанському загоні, згадував: “В моїй же пам'яті разом із згадкою цього світлого імені встають грізні дні 1942 року, коли ми, партизани-ковпаківці, вели запеклі кровопролитні бої під Путивлем і Конотопом з озброєними до зубів німецько-фашистськими окупантами.

В один із таких днів до нас на заставу прийшов широкоплечий, середнього зросту, ще молодий, але вже із сивиною на скронях чоловік. Він був такий виснажений і стомлений, що ледве тримався на ногах, а його подертий одяг і змарніле обличчя свідчили, що йому довелося зазнати чимало лиха.

- Прийміть, товариші, – віддихнувшись, промовив він. - З Конотопського концтабору втік ...” [4].

Таким чином, Пилип Рудь опинився в партизанському загоні. Він був сміливим і винахідливим бійцем, а потім політкерівником підрозділу. Партизани любили і поважали свого командира.

Пилип Рудь і в партизанському загоні писав, мріяв про нову книгу, в якій би він розповів про мужню боротьбу народу проти фашизму.

У партизанському загоні він був політкерівником оперативної групи (бойової роти), а з вересня 1942 р. редактором друкованої газети “Красный партизан”, де була надрукована його “Партизанская песня”. Проте і в цей час виконував бойові доручення. Ось що ми довідуємось із спогадів партизана Івана Манжоса: “Сидір Артемович Ковпак сидів за столом. Руднев, Базима, Панін, схилились над картою. На худорлявому суворому обличчі командира – занепокоєння. Воно не зникло і після того, як Пилип Рудь ввійшов і доповів, що ворожі ешелони один за одним рухаються на фронт з технікою і солдатами. Ковпак сказав йому:

– Беріть взвод бійців другої роти, два ручних кулемети і двох кращих мінерів – Воронька та Абрамова. Треба пустити в повітря міст під Навлею на Десні. Це тобі, Пилипе Сергійовичу, буде партизанський атестат на зрілість!

Кінчалась п'ята доба, а від диверсійної групи не було ніяких донесень. Уже й непокоїлись у штабі.

Та ось тривожний настрій розвіявся – нарешті ввійшов Рудь і доповів, що завдання виконане, що всі повернулись живі-здорові.

З того часу Пилип Сергійович був призначений політкерівником другої оперативної групи Путивльського загону, командиром якого був Іван Замула.

...Цій групі було дано нове завдання – захопити хутір Лукашенків, знищити гарнізон з гарматами і штаб...

Останні хвилини перед боєм політрук Рудь провів серед бійців. Настрій месників був бойовий, бадьорий.

Бій відбувся вночі. На кожного партизана припадало по п'ятдесят фашистів. Коли ворожа куля обірвала життя капітана Замули, командування групою прийняв на себе політрук Рудь. Він підняв бійців в атаку.

– Вперед! За Батьківщину!..

Це були останні слова, які почули бійці. Ворог був розгромлений – більше як двісті фашистів знищено. З нашого боку загинуло шістнадцять товаришів, політпрацівник моєї групи Василь Строган і політрук – що став командиром в бою, – Пилип Рудь...” Це було в ніч з 5 на 6 жовтня 1942 р.

“В центрі села Лукашенкове Середино-Будського району на Сумщині, під берізками і ясенами, братська могила. В ній вічно спить разом з героями битви, своїми друзями, Пилип Рудь” [8, 164].

Уже після смерті поета 12 вересня 1943 р. в газеті “Правда” була передрукована “Партизанская песня”, яка свого часу була написана російською мовою:

Товарищ, сегодня мы песню споем  
О трудном, но славном пути боевом,  
Как ночью туманной герой-командир  
Отряд партизанский на битву водил;  
Как хлопцы шагали и в дождь, и в пургу  
На страх и на лютую гибель врагу;  
Как били его богатырской рукой  
За древним Путивлем, за Сеймом-рекой,  
Приказ был короткий: – Врага не щадить,  
Штыком или пулей к земле пригвоздить! –  
И грозно в ночи загремело "ура",  
И падала, падала в снег немчура,  
У каждой дороги, у каждой тропы  
Валялись фашисты, как в поле снопы...  
Товарищ, мы вспомним сегодня с тобой  
Про этот победный Веселовский бой:  
Как мы уничтожили вражеский полк,  
Как с честью исполнили воинский долг.  
Мы шли, не сгибаясь, в железном строю  
За счастье народа, за землю свою,  
Чтоб снова на ней, на земле на родной,  
Стояли хлеба золотою стеной,  
Чтоб яблони снова дымились в цвету,  
Чтоб вольная песня неслась в высоту...  
О мать Украина – родная земля!

Мы вражеской кровью напоим поля,  
За все твои раны врагу отомстим,  
Живому отсюда уйти не дадим.  
Веди ж, командир, свой отряд боевой,  
Веди на победный решительный бой!

В партизанському з'єднанні генерала О.Федорова, що охоплювало Чернігівщину, був у 1942-1943 роках і Микола Свиридович Шеремет (23 грудня 1906 - 28 жовтня 1966), який працював заступником редактора газети "Радянська Україна". Але як і всі партизани брав участь у боях.

На цей час Микола Шеремет був уже досвідченим літератором. Народився він у білоруському місті Могильові в селянській родині.

У 1924 р. закінчив семирічну школу в Чернігові, а в 1929 р. – Київський інститут народної освіти. В цьому ж році вийшла його перша книга поезій "У похід". Входив до літературного об'єднання "Молодняк". Досить плодотворним був М. Шеремет як поет. В довоєнний час у нього вийшло 18 збірників поезій та нарисів, серед них "Бадьорість" (1930), "Крута траєкторія" (1932), "Розгорнутим фронтом" (1932), "Удари бригад" (1932), "Лірика і війна" (1934), "Вершини" (1938), поеми "Тракторобуд" (1932), "Щорс" (1940), роман "Вартові миру" (1936) та ін.

З перших днів війни Микола Шеремет був на Південно-Західному фронті кореспондентом газети "Комуніст". В 1942 р. видав збірник поезій "На лінії вогню". В ньому ж році був направлений у партизанське з'єднання. Крім випуску газети, Микола Шеремет також писав нариси, вірші, які друкував як в партизанській пресі, так і в центральній ("Известия", "Комсомольская правда"). Основні з них увійшли до збірників "В лісах України". [Нариси] (1944), "В партизанських загонах" (Чернігів.обл.з'єднання О.Ф.Федорова в нім. тилу) (1947), "Життя моє" (1947). Про подвиг партизанів письменник розповів також в поемі "Генерал Орленко" (1948) та повісті "Ми відходили останніми".

Разом з Миколою Шереметом в партизанському загоні був і Степан Максимович Шуплик (1889-194 ), який виконував партизанські обов'язки, а в перерві між боями писав вірші, листівки та випускав газету. Микола Шеремет згадував: "У поході він був добрим їздовим, вміло ладнав коням хомути, а після бою, коли бійці відпочивали, дід Степан, не розлучаючись з гвинтівкою, виймав з торбини зошит, хімічний олівець, одягав окуляри, з'язані ниточками, і писав. На папір клалися щирі, віршовані рядки:

Зупинившись, ми листівки  
Друкуєм на возі,  
А в поході їх народу  
Даєм по дорозі...

Він був справжнім поетом із народу, його пісні співали народні месники загону О.Ф. Федорова" [5].

Степан Шуплик народився в с. Мочалище (нині Бобровицький район) у селянській родині. Разом з батьком ходив на заробітки на Кубань і Донеччину. В роки революції та громадянської війни партизанів. У період мирного

будівництва чесно працював. Війна знову покликала до партизанського загону. Село спалили фашисти, дружину розстріляли німці, а малолітню доньку врятували добрі люди.

За кров своїх рідних і близьких, безвинно розстріляних і страчених, С.Шуплик мужньо боровся з фашистами. Його поезія була проникнута гнівом і скорботою.

Може, жде мене могила,  
Заб'ють мене гади, –  
Я умру за Україну,  
За Радянську владу!

Перші партизанські вірші були надруковані в збірці “Пісні з Лісограду” (Москва, 1943), а потім в книзі “Пісні партизана діда Степана” (1945).

В останню збілочку увійшли 46 поезій, написаних у 1941-1943 роках. Щирістю, великою любов'ю до Батьківщини проникнуті ці вірші. Часто С.Шуплик писав скоромовкою в народних традиціях. Тому його поезії користувались популярністю у партизанів, передавались із рук в руки, зачувались напам'ять. Побутово-розмовна інтонація наближувала ліричного героя твору до читача. Та часто й сам читач міг поставити себе на місце цього героя твору.

Розгорнувся березняк	Через річку, через Снов
В Снові над водою,	В перехід пішли ми,
Закутав нас, партизан,	І болото там грузьке
Білою габою.	Перейшли незримо.
Табір білий погремутний	Вирушала наша сила
І берези білі, –	В дорогу тернисту,
Ворогам він неприступний	Через гаї, поля, села
На крутому схилі...	Громити фашистів.

І в уяві виринає образ немолодого чоловіка, який схилився над зошитом у лісовому таборі і на папір виливає пережите і побачене під час партизанського переходу чи бою. Слова ллються від душі і проникнуті теплом до своїх побратимів-партизанів. Інколи зустрічаються жанрові сценки.

Курили б ми табачок, –	Різний пробуєм листок,
Так у нас немає...	Щоб ізбить оскому.
Ми курили дубнячок –	Курив, курив дубнячок,
В лісі вистачає.	Аж губи попухли.
Дубнячок, березнячок.	Ех, якби це табачок,
Гречану солому.	Хоч поганий, тухлий.

У післявоєнний час С.Шуплик працював зав.відділом робселькорів в редакції газети “Деснянська правда”. Друкував вірші, віршовані фейлетони, статті. Згадував тяжкі воєнні роки та час відбудови. Його твори, прості за змістом і формою, проникнуті народним духом. В них він згадував партизанські походи, мирні після звільнення від ворога трудові будні.

Коси, косо, чисті покоси,	Гострять коси на покосі
Більше буде сіна, –	Бруском обережно.



Косить сіно, убирає  
Жіночая сила.  
Косить Христа, косить Настя  
І тітка Надежда, –

А діди та інваліди  
Їм коси клепають  
І пахуче ніжне сіно  
У стоги складають.

Серед інших віршів, опублікованих в “Деснянській правді”, слід назвати “Незабутній” (про злинківський дрімучий партизанський ліс на Орловщині), “Село Піски”, “21 вересня” про звільнення від фашистів Чернігова) та ін.

Уже рік, коли Чернігів  
Став знов вільним містом.  
Люди згадують із гнівом  
Проклятих фашистів.  
У тяжкій, страшній неволі  
Простраждав два роки.  
Як буран гуляв по полю  
Тут терор жорстокий.

Сади, парки й установи  
І кожний будинок  
Наповнював страшний стогін  
Дорослих і діток.  
Наша Армія Червона,  
Бійці партизани  
Били вражу свору чорну –  
Ворога зламали.

Звертався С.Шуплик і до інших жанрів. На жаль, через короткий час після перемоги над фашизмом поет пішов із життя.

З перших днів війни на фронті був і Олекса Десняк. З’являються його нариси і оповідання “Кров кличе”, “Віра”, “Хлопський кандидат”, “Біль у серці”, “Подвиг Власенка”, “Ненависть” та ін. До останніх днів уже в майже оточеному фашистами Києві, разом з своїми побратимами Миколою Шереметом та Юрієм Корецьким Олекса Десняк випускав газету “Комуніст”, передавав повідомлення про мужність радянських бійців, які захищали столицю України, по радіо. 19 вересня 1941 р. Ю.Корецький загинув. Коли фашисти вдерлися в Київ, Олекса Десняк разом з армією командарма Кирпоноса перейшов на лівий берег Дніпра. Але разом з Миколою Шереметом та бійцями всього підрозділу потрапляють в полон. І все ж вони зуміли вирватись і пішли шукати фронт.

Про ці страшні дні Олекса Десняк згадував: “Коли стояли в колоні полонених у болоті під Борисполем і чекали обшуку, змушений був зжувати і проковтнути свій партквиток. Фашисти гнали нас, обезброєних і зарослих бородами, на Рогозів і далі на Переяславщину, підсилали до мене провокаторів з улесливими випитуваннями.

- А я вас знаю, ви, здається, українським письменником будете, - особливо уїдливо прилипав один.

Шукав шляхів до негайної втечі. Пощастило смерком вискочити з колони, пересидіти в ямі під бур'яном і добратися до рідного села, до берегів рідної ріки, де колись Десну перейшли батальони.

Надвечір увійшов у село. Заріс густою щетиною, згорбився від знесилля і все ж незабаром почув: “Руденко, то ти?” Це гукнув мені навздогін якийсь односелець, везучи сіно з луку.

Я так і здригнувся. Марно, думаю, моє багатоденне утікання з жахливого полону, пізнали, бач, односельці. А я ж був певен, що борода мене замаскує. Пізнали по моїй ході. Та виду не подав, не оглянувся і поспішив до рідної домівки. Батько боязко зустрів мене і радив тікати далі. Мати проплакала цілу ніч над моєю змороною головою, як гоголівська матінка над своїми синами.

Вийшов з батьківського дому до сходу сонця. Фронтних спалахів уже

не було видно, так далеко відступила на Харківщину наша армія. Мати проводжала мене до річки і на високому березі спинилась.

Я ще кілька разів здалеку оглядався, мати чорною цяткою виднілась на горі. Спочатку бачив, як вона, махаючи рукою, благословляла мене, а потім потонула в імлі”[6].

Просуваючись через окуповану фашистами територію України, Олекса Десняк біля Охтирки перейшов через фронт і в місті зустрівся з Вандою Василевською та Олександром Корнійчуком. Це позбавило його від зайвих формальностей.

У листі від 30 листопада 1941 р. О.Десняк писав дружині про свій вихід із окупованої території і про зустріч з товаришами: “...Зустріли всі мою появу з великою радістю... Дуже тепло був зустрінутий Євдокимовичем і Вандою Василевською. Вигляд тоді у мене був жахливий. Уяви собі дідуся 50 років, з великою, чорною, з рудою просіддю бородою, глибоко запалими очима, чорного від дощів, вітру й землі, в старій шапці, порваному, в латках піджаку, блаженських штанцях -оце й буде мій портрет...

...Оця зміна зовнішності й допомогла мені одурити пришлу на нашу землю погань... Да, мені казали – моя бібліотека горіла страшно: на всій тій вулиці (вул. Шевченка в Чернігові) – мертва пустка і обгорілі контури будинків. Все кличе до помсти. Треба винищити ворога до ноги, тоді буде спокій на землі” [7].

Письменника направили у фронтову газету 6 армії “Боевая красноармейская”. За зиму і весну 1941-1942 років Олекса Десняк написав понад 50 оповідань та нарисів. Популярністю у читачів користувались твори “Ненависть”, “Кров кличе”, “Втеча”, “Мати”, “Брати”, “Маневри командира”, “Федір Рибалка”, “Разговор с понтонником”, “Великое чувство”, “Знамя” та інші, в яких письменник розповідав про героїзм і мужність радянських воїнів у боротьбі проти фашизму.

У своїх оповіданнях та нарисах письменник умів передати стан героїв, показати реально фашистів з властивою їм жорстокістю. Це підтверджує і невеликий уривок з оповідання “Втеча”: “Увечері рудий обершютце показав себе цілком. Ми сиділи біля маленького вогника і пекли картоплю. Воронько, схилившись на моє плече, дрижав – він захворів. Раптом коло наших ніг упала людина в військовому плащі, з протигазною сумкою через плече. Вона підвела голову й запитала:

- За що мене б'ють? Я – військовий фельдшер.

Обершютце збив з його голови кашкета, схопив п'ятірнею за волосся й потягнув голову вверх.

- Юд?

- Я – українець. Ось мої документи, – фельдшер вийняв бумажник, протягнув довідку.

Та обершютце й не глянув на неї, вихватив бумажник і вишкріб відтіля всі гроші. Це була відповідь на моє ранкове запитання. Фашист ударив фельдшера кулаком в обличчя. Той виплюнув вибиті зуби. Кров дзюрком побігла по підборіддю. Кров розпалила тваринні інстинкти гітлерівців. Фельдшера повалили на землю, стягнули з нього одержу...

- Не юд!.. – розчаровано. І до нас:
- Забирать картоплю і спати в хлів!

Тепер ми вшістьох лежали між кіньми, зігріваючи один одного. Втішали фельдшера. Згадувалось миле, близьке серцю. Передо мною знову виринув чарівний образ Софійки. Він зігривав мою душу...”

Велике враження залишає і оповідання “Мати”, в якому Олекса Десняк зумів розкрити не тільки трагедію матері, на очах якої розстріляли сина Остапа, а і її мужність. Вона зуміла відплатити фашистам за сина, підпаливши свою хату разом з катами.

Олекса Десняк, працюючи в газеті, почав збирати матеріал для свого роману, присвяченого подвигу українського народу в роки Великої Вітчизняної війни. Але 25 травня 1942 р. біля села Павлівка Друга під Харковом письменник загинув у важкому бою.

Трагічно склалася і доля молодого поета, працівника Бахмацької районної газети “Прапор комуни” Олександра Володимировича Шкура (1919 - 7 березня 1943), який був родом із села Плисок. В довоєнний час писав вірші, публікував їх в районці та обласній газеті “Молодий комунар”. В останній були надруковані поезії “Яблуня”, “Небо” та інші.

Його відзначали як здібного і талановитого початківця. Олекса Ющенко згадував: “А невдовзі на одну з нарад початківців ми викликали до Чернігова Олександра Шкура. Олександр всім сподобався – жвавий, чорночубий, стрункий хлопець. Ніхто не міг подумати, що вже тоді він мав недугу, – його зовнішність цього не підтверджувала” [8].

Молодий поет був весь у пошуку. Любив твори П.Тичини, А.Малишка та інших сучасних йому поетів, і це відчувається в деяких його віршах (“Клен”, “Заспів”).

Я на світі прожив дуже мало,  
Небагато шляхів обходив.  
І хоч серце моє вже співало,  
Та в піснях був не власний мотив.  
Я готовий зустріти невдачу,  
Я всі творчості муки стерплю,  
Та ніде не схилюсь, не заплачу,  
Бо співати і жити люблю.

Проте О.Шкура заявив про себе і як самостійний у своїх пошуках тем і художніх засобів поет. Він відчував, що необхідно збагатити себе знаннями, і поступив у Харківський інститут.

Коли почалась війна, Олександр Шкура намагався піти на фронт, але хвороба стала на перешкоді. Напередодні окупації Бахмацького району рішенням РК КПУ була залишена партійна організація в селі Фастівці для проведення підпільної роботи в тилу ворога. До її складу був зарахований і Олександр Шкура. В одному із своїх віршів цього часу поет писав:

Я віддам гарячу кров  
За спокійний шум дібров,  
За життя мого народу,  
За Вітчизну, за любов.

Щоб отримати необхідні свідчення для підпільників, він влаштувався працювати на залізниці, брав участь у розробці і здійсненні диверсій. Як в минулому творчому працівникові, Олександр доручали писати листівки, які розповсюджувались по селах району. Поліцаї запідозрили О.Шкуру, декілька разів заарештовували його, допитували, били, але мати, Параска Василівна, збирала підписи і рятувала сина. Проте хтось знову виказав Олександра, доніс, що він мав зв'язки з тими, хто ховався в петрівському лісі [9].

7 березня 1943 р. каральний загін СС вдерся в село. Почалися арешти активістів. Схопили і Олександра. Всіх 28 заарештованих погнали за село Плиски і зачинили в сарай, що стояв на околиці. Били, знущались, прострілювали ноги (“цілили в коліно, щоб не тікали”). А потім фашисти облили приміщення бензином і підпалили...

Олександр Шкурі було лише 24 роки. Його вірші зберегли рідні. Поезії були такими ж мужніми, як і їх автор, вчили читачів стійкості і любові до Вітчизни.

У роки Великої Вітчизняної війни жив і працював у підпіллі Михайло Васильович Шлома (1916-1944).

Він народився в учительській сім'ї у Вертіївці. Після закінчення семирічки і Харківського технікуму журналістики М.Шлома працював у газеті політвідділу МТС у місті Новомосковському. У 1934 році побачила світ перша збірка його поезій “Молодість моя”, якою він засвідчував, що в літературі з'явився оригінальний, з своїм світобаченням поет. Пробоє М. Шлома себе і в прозі. У 1936 році з'явилась збірка оповідань “Жінки”. Після закінчення у 1939 році Запорізького педагогічного інституту він працював кореспондентом газети “Червоне Запоріжжя”. На цій посаді і застала його війна.

Йшли криваві бої. М.Шлома з невеликою групою бійців потрапив в оточення. Вирватись уже не було можливості. Повернувся у рідну Вертіївку, де з своїми товаришами почав вести боротьбу проти фашистів. М. Шлома зв'язався з підпільниками Ніжина. Поет-патріот виконував різні бойові завдання. Тут він зустрів і свою любиму дівчину Ліду Кохан.

Через вірних людей Я.Батюк влаштував М.Шлому директором скотобазу. Невдовзі з села Бобрик до партизанів була відправлена худоба. М. Шлома дав повідомлення партизанам про те, що готується ешелон худоби до відправки в Німеччину. Під Синяками розібрали рейки, і всі корови потрапили до партизан.

У 1943 році М. Шлома разом з іншими підпільниками був заарештований. Один з учасників підпілля Фесенко згадував: “Він (М.Шлома – Г.С.), як і я, всі ми, був приголомшений зрадництвом зв'язкового Емануїлова, боявся, що на допиті хто-небудь не витримає, і радів, що легкодухих начебто більше не було”. В камері М. Шлома випадково знайшов “Енеїду” І. Котляревського. На сторінках цієї книги він записав декілька своїх віршів, а також звернення до коханої: “Лідо! Спасибі Котляревському, що написав “Енеїду”, і спасибі тому, хто загубив її в тюрмі. Я й скористався. Збережи її. Може, колись і сміятимуся із свого незграбного, та все ж... Тут мислі, думи і настрої пережитого. Можеш

давати кому знаєш, тільки матері не читай, згадає, буде багато сліз... (тут і далі слова стерті) 6.9.43”<sup>1</sup>.

Вже ріки висохли між  
загатами,  
Уже чебрець давно відцвів,  
А я сиджу один за ґратами  
Без сонця, без повітря, снів.  
Без волі. Хто її одрізав?  
Хто кинув за оце залізо,  
Щоб гризти тугу цілий день?  
Заходить сонце. Я не бачу.  
Дівчата унизу десь плачуть.  
Другі співають у степу. Заплющу очі.  
Полечу Між трав зелених, щоб  
почуть  
Своїх некрадених пісень.  
(7.8.43).

Перегорнемо сторінки цієї незвичної “Збірки” поета. На сторінці 21 поряд з друкованим текстом запис:

Ще бути бурям, бути грому  
І ллятись крові на землі,  
Чекатимуть синів додому,  
Ще довго, довго матері.

На звороті чистої сторінки “Частина друга” книги “Енеїда” – розгорнутий ліричний прозовий текст: “Степ, степ, степ. Ні стежок, ні краю. Чебрець висихає, в’яне горицвіт. Тихо, ні душі. Та ні ж бо – могила і вітер...” І закінчує Михайло Шлома цей великий пейзажний малюнок словами: “Я стояв прикутий до землі. Зашумів, закрутив довкола мене вітер – невидимий і злий. Я тоді багато зрозумів. Це було в минулі роки, коли блукав я степом на низов’ї Дніпра... І може тому мені зараз так; милі і дорогі здаються трави, коли я, крадучись з-за ґрат, дивлюся на зелений Остер. 7. 8. 43”.

Далі, на сторінках 49-50 книги І. Котляревського записаний вірш “Я заздрю зорям”, на 53 – прізвище “Шлома”, на 54 – вірш “Посланіє друзям”, а на 55 – ім’я “Михайло”.

Ну, що вам, друзі, я скажу,  
Напутственно, прощальне?  
Як вовк, за ґратами сиджу  
Любуюсь небом дальнім.  
Усяк буває на віку.  
Говорять, як на довгій ниві  
І куш уступиш будяку,  
Або споткнешся в пень паршивий.  
І упадеш, А допомгти  
Хто зважиться піднять на ноги?

---

<sup>1</sup> Архів Ніжинського краєзнавчого музею.

Хто зна – чи злодій ти, чи мо' бандит  
З широкої дороги?  
Не злодій я, і не бандит,  
Не вбивця, і не забіяка,  
Що так любив я білий світ,  
Така пошана й дяка.  
Що душу мав, як небо чисту,  
Що не кривив і не благав,  
Що довелося путь тернисту  
Таким ще юним протоптать.  
Повірте, друзі, не з нудьги,  
Не з скуки, що в неволі,  
Рядки ці на папір лягли,  
Як стиглі колоски у полі.  
Дивлюсь вам прямо у лице.  
Чи вірите, чи ні? –  
Що серцем писане оце –  
Однаково мені.

12. 8. 43. Камера № 19.

Потім ідуть вірші “Яблоні. Матері моїй” (над текстом дата 13.8.43 – 6.9.43). “Дівчині (Т.Г.)”, “Дружині”, “Мрійнику”, “Розмова з невідомою”, “Ой, шумлять гаї, тополі”.

Поет не зрадив своїх друзів. На стіні камери було написано “Я помру чесною людиною. М. Шлома”.

Книга І. Котляревського “Енеїда”, на сторінках якої М. Шлома записав не тільки свої вірші, а й деякі відомості про підпільників. Ніжина, засвідчила, з якою мужністю тримався поет у фашистській катівні. Ось останній запис: “Розбудили. Світає. Викликають. Голос гестапівця. Все. 4 ранку. Прощайте. 7. 9. М.”.

Друзі, мої, друзі,  
Наді мною кружить  
Дике гайвороння, навісне.  
Прощайте, друзі.  
Будьте духом мужні  
...А на дворі осінь  
Золота цвіте.

(6. 9. 43. Камера дев'ята і остання).

Групу підпільників розстріляли 7 вересня. Другу групу мали стратити 8-го. Чекав смерті і Михайло Шлома. Але під натиском Червоної Армії фашисти вимушені були відступати. Скориставшись розгубленістю гітлерівців, М. Шлома втік. У армії був розвідником. У січні 1944 року талановитий письменник з Ніжинщини загинув на чехословацькій землі. В архіві ніжинського краєзнавчого музею зберігається рукопис М.Шломи “Рассказ о простой девушке Жене Батюк и докторе Егорове”. Цей твір він написав, коли був у діючій армії.

Кожний житель Чернігівщини по-своєму вів боротьбу з ворогом. Одні йшли в партизанські загони, інші боролись у підпіллі, треті шкодили фашистам,

працюючи на підприємствах чи залізницях, а четверті, переживаючи страшні голодні роки окупації, не йшли на службу до німців. Особливо тяжко було міському населенню, хоча не легко – і селянам. І в ці тяжкі роки окупації продовжувало звучати поетичне слово не тільки професійних поетів, а й аматорів. Скільки дівочих доль розкрито в поезії невольників!

Марія Григорівна Щербак з Ніжина у 1936 р. стала переможницею на обласній творчій олімпіаді, де виступала з своїми віршами. Її направили на Всесоюзну олімпіаду в Москву, а потім на стахановські курси. Талант М.Щербак почав розквітати, збагачуватись.

Під час евакуації попала в оточення і змушена була повернутись до рідного Ніжина. Груди стискав біль, бо вже багато страшного побачила Марія Григорівна в дорозі. В центрі міста вона звернула увагу на напис на стіні, який засвідчував, що комендант власноручно забив “за саботаж” інженера Михайла Ковдія. Вночі Марія Щербак пробралась до центру, зірвала фашистський плакат і на тому ж місці написала великими літерами:

Комендант! Твой приказ  
Дышет смертью и могилой,  
Но любовью завладеть  
Невозможно дикой силой.  
Знай, пылает сердце мстью  
Угнетённого народа,  
Не отнимешь ты, фашист,  
Братства, равенства, свободу.

Сумом були проникнуті рядки нових віршів Марії Щербак. Але в них звучала надія. Декілька поезій вона присвятила партизанам і підпільникам. Теплою і бадьорим настроєм був проникнутий вірш, присвячений партизанці Суярко. Кореспонденту П.Михайлику Марія Щербак розповідала, як вона хитрощами посилала в тюрму червоні квіти, куди вклала і свої вірші [10].

Газета “Деснянська правда” присвятила їй в липні 1945 р. цілу “Літературну сторінку”, де були опубліковані 8 віршів народної поетеси.

У перші після визволення Чернігова та Чернігівщини місяці літературне життя формувалося навколо газет і, зокрема, “Деснянської правди”. Саме під такою назвою з 7 листопада 1943 р. вийшла обласна газета. Кадрів було мало. Майже всі літератори передвоєнного часу, які працювали в Чернігові та інших місцях, ще не повернулись з фронтів, інші загинули і навечно залишились лише в пам'яті читачів.

Перші публікації (вірші, нариси, оповідання, публіцистика) були пов'язані з війною, тими трагедіями, які розігралися в багатьох селах. Але була і радість визволення рідної землі. Тяжко поранений поет Андрій Бурлака із Ічні прислав вірш “Привіт тобі, мати, моя Україно!”, який був надрукований 11 листопада 1944 р. і в якому передані почуття багатьох літераторів, читачів. Подаємо тут лише уривок з нього:

“Привіт тобі, мати, моя Україно!  
Ти ждала так довго, ти ночі не спала;  
Де Волга широка, де Дон величавий,  
Синів берегла ти, синів виглядала.

І ось ти воскресла... Діждалася свята...  
Дощами споїла воскресну землю.  
За муки вчорашні, за сльози невинні  
Сини твої в гніві підносять правицю.  
...Хай гинуть, прокляті! Радій Україно!..  
Хоч в тілі твоєму, ой, рани болючі...  
Та глянь, Придніпров'я сміється вітрами,  
Орел непокірний пливе понад кручі.  
Дніпро сивоплесний встає на світанні,  
Розправивсь як велич, всміхнувсь, як дитина...  
Привіт тобі, мати, моя Україно!  
Привіт тобі, мати, від воїна-сина.

Можна з впевненістю говорити, що літературне життя на Чернігівщині продовжувало діяти і в роки війни. Звичайно, воно набирало свої специфічні особливості, народжувало нові форми активного впливу на читача. Всі, хто брав у ньому участь, бійці фронту і партизани, підпільники і жителі окупованих міст і сіл, своє слово використовували як зброю, направлену проти ворога. Це було “слово розтерзаних, закатованих, розстріляних, спалених. Слово, що вчило великої любові до життя, до свого народу” (Олекса Ющенко).

### Література:

1. Молодий комунар. - 1941. - 3 липня.
2. Скляренко С. Михайло Хазан // Деснянська правда. - 1948. - 1 лютого.
3. Літературна Україна. – 1971. - 22 червня.
4. Вінок слави. Т. II. - К.: Рад. пис., 1970. – С. 102.
5. Шеремет М. Співець партизанського лісограду // Деснянська правда. - 1975.-2 квітня.
6. Вінок слави. Т.1. - К.: Рад. пис., 1970. - С. 249-250.
7. Білан О. Фронтові листи Ол. Десняка // Деснянська правда. - 1948. - 8 лютого.
8. Ющенко О. Безсмертники. Кн.2. - К. - С. 184.
9. Ющенко О. Безсмертники. Кн.2. - С. 187.
10. Михайлик Петро. Співуча душа // Деснянська правда. - 1945. - 9 липня.





### **Кирило-Мефодіївське товариство: історіографічний образ**

Минуло більш ніж півтора століття з моменту існування в Києві гуртка інтелігенції, за яким в історіографії міцно закріпилася назва “Кирило-Мефодіївське товариство” (або “братство”). За цей період погляди на це товариство в історичній літературі неодноразово змінювались. Його вважали і організацією українських сепаратистів, і культурно-просвітницьким гуртком, і релігійно-містичним братством, і революційним осередком, і змовницькою організацією тощо, а то й взагалі відкидали можливість його існування. Історіографія Кирило-Мефодіївського товариства представляє собою цілу низку різноманітних поглядів стосовно сутності цього товариства.

Праця історика полягає в тому, щоб відтворити реальну картину минулого користуючись наявними джерелами. Але, яким би гарним не було історичне дослідження, воно завжди матиме певні вади, нестиме в собі відбиток суб’єктивізму. Історик на підставі джерельної бази моделює власне уявлення про минулі події і явища, і, звичайно, ця модель не буде з повною достовірністю відбивати досліджуваний об’єкт. Ось чому два історики, використовуючи одні й ті самі джерела, можуть прийти до різних результатів. До того ж, не слід забувати те, що історія дуже тісно переплетена з політикою, а, отже, відчуває на собі певний тиск політичної ідеології, суспільної думки, традиції.

В сучасній історіографії дуже давно затвердився погляд на Кирило-Мефодіївське товариство як на таємну політичну організацію. Як правило, саме це визначення подається в енциклопедичних довідниках і різноманітних розвідках з історії України. Такий образ Кирило-Мефодіївського товариства існує вже понад сто років. Він був введений в історіографію в передреволюційні роки. Розглядання товариства як сформованої організації відбувалося в різних ракурсах. Національна українська історіографія подавала кирило – мефодіївців, як першу політичну організацію українського національно-визвольного руху. Соціал-демократичні та більшовицькі історики вбачали в товаристві становлення революційних організацій. Російські націоналісти та шовіністи виставляли Кирило-Мефодіївське товариство, як першу організацію українських сепаратистів. У будь-якому разі, закріпленню поглядів на Кирило-Мефодіївське товариство, як на таємну політичну організацію, сприяла політизація суспільства на початку ХХ ст. В 1917 р. діячі Центральної Ради проголошували себе наступниками ідей кирило-мефодіївських братчиків. Думка про те, що Кирило-Мефодіївське товариство – політична організація – ще більше зміцнювалась. Радянська історіографія охоче сприйняла цей образ, вносячи свої корективи. Національно-визвольні прагнення кирило – мефодіївців, на яких наголошувала українська національна історіографія, у радянських істориків були замінені соціально-політичними: антикріпосницькими та антимоноархічними. Правда, тут виникла проблема: як

поєднати палкого українофіла Куліша, нерішучого ліберала Костомарова і революціонера Шевченка в єдиній організації; вихід був знайдений у штучному розподілі кирило-мефодіївців на два крила: ліберально-буржуазне (Костомаров, Куліш, Білозерський) і революційно-демократичне (Шевченко, Гулак). Саме такий образ Кирило-Мефодіївського товариства був офіційно прийнятий в радянській історіографії. Зарубіжна та українська діаспорна історіографії також здебільшого змальовували товариство як певну організацію. Такий погляд безроздільно панує і в сучасній українській пострадянській історіографії [1]. Розподіл на два крила, домінуючий в радянській історичній літературі, сучасна історіографія відкинула, але проблема поєднання суперечливих поглядів, розбіжних характеристик у межах єдиної організації залишилась. В сучасній історіографії прийнято зазначати, що розбіжності між кирило-мефодіївцями існували, проте не носили гострого характеру і не призводили до розколу товариства. Пострадянська українська історіографія, і це обумовлено політичними цілями, знову таки наголошує на національно-визвольному аспекті ідеології кирило-мефодіївців.

Членами цієї організації прийнято вважати 12 осіб (Костомаров, Гулак, Білозерський, Навроцький, Маркович, Пильчиков, Посяда, Андрузький, Савич, Тулуб, а також Куліш і Шевченко). Вперше цю дванадцятку назвав у 1900р. М.І.Стороженко у своїй роботі “Памяти Николая Ивановича Гулака” (тих же самих осіб, крім Тулуба, називав у своїй біографії Шевченка О.Я.Кониський у 1898 р.). Ця дванадцятка, в цілому, є традиційною для всієї подальшої історіографії Кирило-Мефодіївського товариства. Але виділення 12 братчиків має умовний характер, оскільки не маємо жодного списку членів Кирило-Мефодіївського товариства. Майже відсутні і свідчення самих братчиків стосовно участі в товаристві. Отже, за умови використання різних підходів, коло кирило-мефодіївців може бути збільшено чи зменшено.

Незважаючи на те, що історіографія Кирило-Мефодіївського товариства існує вже півтора століття і є доволі великою, ґрунтовних досліджень цієї проблеми не так вже й багато. Дуже часто історики будували свій образ товариства, не звертаючись безпосередньо до джерел, а на базі лише історичної літератури. Це було зумовлене також і складністю доступу до архівних матеріалів, які були опубліковані лише в 1990 р. Опубліковані матеріали дають багато підстав як для формування образу Кирило-Мефодіївського товариства як організації, так і для заперечення цього. На користь першої думки свідчать згадки кирило-мефодіївців про існування товариства, існування рукописів, які прийнято називати програмними документами товариства, згадки про певну символіку й формальності при вступі до товариства тощо. Проти тези про організаційне утворення товариства говорять неодноразові заперечення Костомарова, якого визнають одним з засновників товариства, і який ще до розгрому в 1847 р. закликав своїх товаришів не називати свій гурток друзів “товариством” [2]. Невідомо також, скільки братчиків були ознайомлені з рукописами, котрі вважаються програмними документами товариства. Дуже часто люди, яких вважають членами товариства, або не знали, або майже не знали один одного. Знову ж таки, практична формальність за свідченнями самих же братчиків, була відсутня. Але ж саме формалізованість стосунків дає підстави

вважати певне коло осіб організацією. Цікаво, що дуже часто історики, які визначають Кирило-Мефодіївське товариство як організацію, зазначають, що організаційно товариство ще не сформувалося, що організація лише зароджувалася. І ось дуже цікавий момент. Визнається, що організація ще не сформувалася, і все ж таки використовується термін “організація”. Безперечно, зародки організації в кирило-мефодіївців ми можемо прослідити. Але, чи достатньо цього, щоб вважати гурток кирило-мефодіївців організацією. Фундамент і каркас будинку ми не будемо вважати “будинком” у повному сенсі цього слова. Зародок дитини не є тотожним поняттю “дитина”. Цілком логічно, що за певних умов наступним кроком в цих прикладах буде формування більш складного ступеня розвитку. Але, як засвідчує практика, не завжди те, що формується, завершує процес свого формування. Саме це бачимо і в Кирило-Мефодіївському товаристві. Воно так і не стало сформованою організацією. Тож, чи доцільно визначати його саме таким терміном. Погляд на товариство як на організацію створювався і закріплювався за часів політизації й ідеологізації історичної науки. Кирило-Мефодіївське товариство як організація дозволяло підкріплювати своїм авторитетом певні ідеологічні позиції. Та чи варто в теперішній час, коли відбувається деідеологізація суспільства, триматися старих стереотипів. Роль Кирило-Мефодіївського товариства в українському національному відродженні важко переоцінити. Кирило-мефодіївці першими проголосили існування такої держави як Україна і такого народу як українці. Їх дійсно можна вважати предтечами організаційного етапу українського політичного руху. Але не обов’язково оголошувати, що кирило-мефодіївці створили першу українську організацію. Можемо припустити, що гуртків, подібних Кирило-Мефодіївському товариству, на Україні було багато, та вони залишилися невідомими. Возвеличенню саме Кирило-Мефодіївського товариства сприяло те, що саме до нього входили такі генії-гіганти українства як Костомаров, Куліш і Шевченко, саме це товариство було викрите царськими властями й покаране. Кирило-мефодіївці набули ореолу мучеників-борців за правду, за справу народного визволення. Неостанню роль в цьому відіграла й особиста доля Шевченка.

Чим же було Кирило-Мефодіївське товариство? Якщо назва “організації” була створена штучно, можливо природніше повернутися до того, чим вважали себе самі братчики. Серед їхніх визначень ми знайдемо поняття й “товариство”, й “братство”, й “гурток”, й “купка” тощо. Отже, всі вони визнавали існування певного товариства як гуртка друзів і знайомих. Це визначення більш відповідає джерельним свідченням ніж незграбне “організація”.

Кирило-Мефодіївське товариство – гурток українських патріотів.

Звичайно, історик має право сам вирішувати, яким терміном йому користуватись, але в будь-якому разі він має пояснити, чому він називає певне явище так чи інакше. Ймовірніше за все, назва “організації” з Кирило-Мефодіївським товариством пов’язується в силу традиції. Але традицією був і розподіл кирило-мефодіївців на два крила, і від нього відійшли. У всякому разі необхідний перегляд застарілих підходів і положень на основі джерельної бази. Дуже дивним є той факт, що в незалежній Україні не вийшло в світ або, принаймні, не дійшло до широкого загалу жодне велике дослідження,

присвячене кирило-мефодіївцям, тим людям, які першими проголосили державність України. Сучасна історична наука повинна звільнитися від кайданів ідеології й керуватися лише принципом історичної об'єктивності, служителем якого все життя був один з кирило-мефодіївців – Микола Костомаров. Історія Кирило-Мефодіївського товариства містить ще багато спірних питань, що чекають на свою розробку. До того ж, сучасна історична наука, звільнена від застарілих підходів і жорсткої заідеологізованості радянських часів, вимагає нових поглядів і об'єктивної оцінки стосовно історії товариства. При цьому, звичайно, треба намагатися уникнути суб'єктивних суджень і недоведених положень. Історичні дослідження ніколи не повинні залежати від політичної кон'юнктури. Відомо багато прикладів, коли історія “переписувалася” в угоду певним політичним силам, створюючи історичні міфи, які надовго вкорінилися в людській свідомості і дуже важко було їх зруйнувати. Щоб уникнути міфологізації історії, потрібен всебічний аналіз усіх наявних джерел та літератури, а також обґрунтований і зважений підхід до проблеми.

### **Література:**

1. Сергієнко Г.Я. Кирило-Мефодіївське товариство: утвердження ідеї національного відродження України в слов'янському світі // Український історичний журнал. - 1996. - №1. – С. 25
2. Кирило-Мефодіївське товариство. Т.1. - К., 1990. - С. 292.

**О.Г. Самойленко**

### **Розвиток історичної думки у Ніжинському Історико-філологічному інституті**

Кожна епоха визначає свої підходи до вивчення історії, дає можливість побачити розмаїття поглядів вчених, які накопичувалися протягом століть, бо кожне покоління істориків не може не врахувати доробок своїх попередників, їх методику аналізу історичних явищ. І так було завжди. Тож і сучасному дослідникові, щоб визначити правильний шлях у вивченні проблеми, треба врахувати все, що було сказано раніше. Тим більше, що змінився час, помінялось відношення до так званої буржуазної історіографії, нема й того догматизму, який існував зовсім недавно. Саме цим пояснюється і увага вчених до раніше несправедливо забутого. Особливий інтерес викликають дослідження, пов'язані з вивченням і аналізом історіографічного та методологічного характеру.

Наукова спадщина вчених-істориків Ніжинської вищої школи значно ширша і багатша, ніж про це сказано у нашому дослідженні. Але і те, що було нами відібрано, засвідчує про багатоплановість наукових інтересів ніжинців, їх глибоку обізнаність з вітчизняною та світовою історіографією. А це дало їм

можливість вивчати такі проблеми, які найменше досліджені. У багатьох працях відкриваються нові сторінки історичного процесу, цікаві узагальнення і визначення подальших шляхів наукових розробок. Праці вчених-ніжинців сприяли утвердженню самої історичної науки.

Слід зауважити, що і сама атмосфера в Історико-філологічному інституті теж заслуговує на увагу, бо вона, хоч і знаходилась під деяким впливом буденного життя Ніжина, не перетворила вуз у провінційний заклад, бо тут були наукові сили, які сформувалися у провідних навчальних закладах і намагалися підтримати той рівень, який був закладений у них представниками тих шкіл.

Аналіз наукового доробку професорів Ніжинської вищої школи у єдності і співставленні дав можливість визначити як спільне, так і відмінне, що було притаманне саме цьому науковому осередку. До спільних рис слід віднести постійний інтерес вчених Ніжина до вітчизняної історії і особливо до давнього її періоду. І тут було зроблено чимало. Їх працями були заповнені прогалини у вивченні питань про грошовий обіг у Руській державі (М.Тулов) [1], про міжкнязівські та суспільні зносини в давній період (І.Лашнюков) [2], про розвиток освіти в давній Русі (М.Лавровський) [3], про відносини з Кримом (М.Бережков) [4] тощо.

Більше того, до тих проблем, які цікавили дослідників інших наукових шкіл, ніжинці часто не просто вносили якийсь новий матеріал, а поглиблювали сам підхід до їх вивчення.

Багато нового було зроблено ніжинцями і у висвітленні історії давньої Греції та Риму [5]. Як ми вже зазначали вище, чудове поєднання класичної філології і історії сприяло збагаченню історіознавчої науки новими джерелами, які вводили ніжинці шляхом перекладу з давньогрецької та латинської мов на російську праць істориків давнини [6]. Це був не просто переклад, а й глибоке осмислення джерел. Повз цю працю ніжинців уже ніхто не міг пройти, вона враховувалась істориками Росії й України в подальшій роботі.

Джерелознавча база збагатилася б ще більше, якби були опубліковані лекції професорів Ніжина, бо, як свідчать спогади студентів, ці лекції були насичені, з одного боку, величезним фактичним матеріалом, з другого, авторським коментарем до нього, який вбирав у себе і особисту точку зору на розвиток історичного процесу чи явища. Як свідчать деякі випускники, лекції, наприклад, професора І.П.Турцевича були насичені такими деталями, яких не можна було зустріти в інших джерелознавчих працях.

Джерелознавча база ніжинських вчених була багата, бо включала в себе не тільки опубліковані праці вчених Ніжинської вищої школи, а й багатий архівний матеріал, який був зосереджений як у приватних зібраннях професорів, які їх поповнювали шляхом знахідок під час наукових експедицій у слов'янські країни, так і в бібліотеці інституту. Особлива увага до джерел сприяла їх копіюванню в архівах і бібліотеках Греції, Туреччини, Сербії, Чехії, Німеччини, Польщі, Австро-Угорщини, Болгарії, Італії, Франції, Англії, Іспанії та ін., а також збиранню їх і передачі у сховища бібліотеки в Ніжині або ж публікації. Мали велику цінність і рукописні документи XI-XIX ст., які надійшли до інститутської бібліотеки від різних осіб та організацій: професорів С.В. Шевирьова, І. Штеймана, Ф. Ричля, архів Грецького братства тощо.

Увага до джерел визначила і методологічні принципи їх використання. У науці давно велись дискусії відносно літописної літератури. Ця проблема цікавила професорів І.Лашнюкова, М.Бережкова та інших вчених, хто займався давньою вітчизняною історією [7]. Її осмислення йшло в дусі тих наукових розмов, які вели Є.Анічков, М.Дьяконов, О.Шахматов, А.Пресняков та інші вчені.

Літописи і легенди ніжинці вважали одним із основних джерел для написання праць.

В той же час ніжинці йшли далі тих вчених, які зосереджували свою увагу лише на вивченні джерел. Підходи до осмислення історичних явищ у вчених Ніжина були значно ширшими.

Вони постійно підкреслювали, що сам процес досліджуваної проблеми повинен проходити на осмисленні джерел, а не на їх копіюванні. При цьому дослідник повинен робити узагальнення, виявляти в кожній дрібниці типове. Проте трактування фактів не повинно йти на догоду заздалегідь виробленій теоретичній концепції. По відношенню до джерел ними висловлювалась така думка: якщо для розкриття того чи іншого історичного явища не вистачає відповідних фактів, дослідник “доповнює їх сприйняттями від багатьох тотожних, схожих або аналогічних дій” і тоді “виходить цілісна побудова і відновлення подій, тобто комплекс закономірно зв’язаних між собою переживань. Саме цей запас закономірних зв’язків, сприйнятих від явищ, аналогічних з досліджуваною подією, історик отримує у вигляді психологічних узагальнень і законів, якими він зв’язує уривки свідочств про подію в єдине ціле” [8, 29]. Тобто, дослідник, маючи тільки основні факти, може “психологічно зрозумілими” зв’язками з’єднати їх у єдине ціле.

Ніжинські професори неодноразово підкреслювали, що процес історичного пізнання повинен проходити у причинному взаємозв’язку загального і часткового, вивчення ж індивідуального повинно носити цілеспрямований характер, який веде до пізнання суттєвого, а потім і до розкриття явищ. Тому історик не повинен потонути в одиночних фактах. Факт повинен бути відправною точкою для вивчення явища. І цей факт необхідно встановити у його первісному вигляді, визначити ступінь його достовірності.

Ніжинці звертали увагу на пошуки того прихованого початкового джерела, яке давало можливість пізнати походження всього явища. Дослідник не має права з якихось суб’єктивних причин відкидати те чи інше джерело знань, бо кожна деталь часто служить для розкриття тих процесів, які можуть бути невивідними дослідникові.

Щоб накопичені індивідуальні факти не заважали розкриттю загальних процесів, щоб дослідник не потонув в одиночних фактах, він повинен використовувати порівняльний метод, який сприяє вивченню спільного і відмінного, дає можливість всебічно розкрити явище.

Ніжинські вчені одні із перших доказали, що до історичних джерел слід відносити і художні твори. В процесі аналізу літературної спадщини О.Пушкіна, М. Гоголя вони довели, що й твори можуть служити відповідним джерелом для пізнання життя народу, духовного світу представників суспільства певного історичного часу, їх ідеалів, прагнень, національної свідомості, побуту, звичаїв,

бо художник слова вивчає конкретні явища, осмислює їх і робить узагальнення, відображає типове [9].

Проте аналіз праць ніжинців, у яких йде мова про художні твори як історичні джерела, дає можливість зробити і застереження: залучаючи романи та повісті до історичного джерельного активу, треба пам'ятати про те, що художники слова в силу свого таланту могли відображати ту чи іншу епоху значно глибше, хоча їх політичні погляди на суспільство були дещо іншими. Тому показ дійсності у художньому творі і позиція автора може не співпадати. І про це повинен пам'ятати історик, коли тлумачить те чи інше явище, залучаючи художній текст.

Методологія вивчення історичних явищ в працях ніжинських вчених тісно пов'язана з найважливішими напрямками, які утверджувались як у західноєвропейській науці, так і в російських та українських наукових школах; у своїх працях вони неодноразово підкреслювали, що без всебічного вивчення наукового доробку своїх попередників та сучасників не можна розкрити історичні процеси.

Але вчені Ніжина не сліпо використовували здобутки західноєвропейців, а вносили немало нового у вивчення історії та історіографії, методології. Догматизм не був притаманний для них. А тому в системі їх суджень можна знайти риси декількох існуючих у тогочасній науці методологічних напрямків та течій. Про це свідчать, наприклад, праці М.М.Бережкова, в яких вчений, опираючись, зокрема, на принципи позитивізму, історію все ж розглядав як поступальний процес з усіма його "кращими" і "темними" сторонами. А це вже було характерним для представників історичного романтизму.

В той же час М.М.Бережков звертав увагу і на те, що історична наука повинна у різноманітності явищ і фактів виявляти спільні риси, виділяти основу, а в розвитку народного життя знайти закони, якими керує історія. Це вже йде від неокантіанства, хоч його прихильником вчений і не був і неодноразово доводив, що в історії необхідно бути об'єктивним, стримувати себе, не виступати з своїми поглядами, що можна зустріти в історичній науці на кожному кроці. Тому М.М.Бережков особливу увагу звертав на вивчення першоджерел, які повинні бути першоосною для історичної науки. Тільки по них можна судити про історичний розвиток суспільства.

Вчений постійно наголошував на моральній відповідальності історичної науки, говорив про її виховне значення.

Як бачимо, у М.М.Бережкова було своє бачення методології історії, яке хоч і базується на деяких принципах західноєвропейських наукових і філософських течій, все ж відмінне від них своєю багатогранністю і плюралізмом, критичним підходом.

Подібний плюралізм поглядів спостерігаємо і в інших вчених Ніжинської вищої школи. Професор М.І.Лілеєв закликав до зваженого, об'єктивного використання надбань істориків і філософів Західної Європи і це підтвердив своїми дослідженнями.

Осмислюючи методологічні принципи В.Піскорського, приходимо до висновку, що вчений творчо підходив до використання того, що пропонували позитивісти і історичні романтики, неокантіанти, марксистки. Це ж можна



сказати і про багатьох інших істориків Ніжина.

Тож характерною рисою методології вчених Ніжинської вищої школи був плюралізм у їх поглядах на осмислення історичних процесів і фактів. Вони сприймали усе позитивне, нове, що сприяло достовірному, глибокому і всебічному вивченню історичного явища. А все це вело і до формування своєї індивідуальної, а також загальної методологічної системи, якою керувалися вчені і яку могли взяти за основу інші дослідники.

Але в методологічних поглядах окремих вчених-ніжинців спостерігається і інтерес до нових течій. Так, професор В.В.Новодворський одним із перших серед ніжинських істориків звернувся до осмислення історичного матеріалізму та доктрини К.Маркса і Ф.Енгельса [10]. Матеріалістичне розуміння історії у первісному його вигляді стало темою дослідження професора О.І.Покровського, який також цікавився теоретичними поглядами К.Маркса і Ф.Енгельса і їх застосуванням при вивченні питань, пов'язаних з давньою історією.

Помітний був інтерес у деяких вчених і до методологічних принципів, які розроблялися у вітчизняній історіографії. Це підтверджує науковий доробок професора І.П.Срібницького, хоч він і не відкидав того, що було напрацьовано у західноєвропейській історіографії. У своїх працях він наголошував на тому, що необхідно враховувати їх просвітницькі та гуманістичні ідеї, які сприяли глибшому вивченню історії “знизу”, тобто з народних основ, з'ясуванню самих процесів формування народної самосвідомості. Вчений був прихильником вивчення діянь не царського роду, а саме народних мас з найдавніших часів. Це зближувало його з ранніми слов'янофілами, до яких він прихильно ставився.

І.П.Срібницький, не відкидаючи методологічних принципів, розроблених на Заході, все ж закликав до розробки своїх вітчизняних підходів до вивчення історії Росії. І ці принципи повинні були допомогти самому народові відчути себе справжнім творцем, побачити себе в “особистих стихіях” і на цьому будувати свій подальший розвиток.

Намагався розібратись у методології, яка формувалася у вітчизняній науці, зокрема у принципах, які сформували ранні слов'янофіли, і професор Г.А.Максимович. Йому імпонували їх вимоги до розкриття понять “народ” і “народність”, які визначали сутність історії, печатки духовності, спроби створити свою філософію, хоча до деяких трактувань він відносився критично, вказавши на їх помилковість і протиріччя, зокрема в їх теологічній системі.

Особливої критики Г.А.Максимович піддав слов'янофільську трактовку поняття про віру з її пізнавальними ознаками розумністю та розсудливістю, яка не витримувала критики ні з релігійної, ні з психологічної, ні з ґносеологічної, ні з історичної точок зору. Вчений не міг погодитись з ігноруванням слов'янофілами економічних, соціальних, політичних та історичних факторів при вивченні ходу культурного життя народів. Ніжинський дослідник критично відносився і до слов'янофільського розуміння общини, до ідеалізації давньої Русі тощо [11].

Професор М.І.Лілеєв указував на необхідність при вивченні явищ не забувати “свій російський інстинкт”, яким, на його думку, керувався

М.П.Погодін і який допомагав йому визначити істинне значення подій, зв'язок минулого з сучасністю [12].

Таким чином, у переважної більшості ніжинських вчених формується специфічний підхід до вивчення російської історії: враховувати методологічні принципи західноєвропейських дослідників настільки, наскільки вони допомагають у вивченні своєї історії. При цьому кожен із них вимагав пошуку своїх, притаманних для російської науки принципів.

Опираючись на принципи історичного романтизму, позитивізму, ніжинські вчені, зокрема І.В.Ляскоронський, Є.М.Щепкін та ін. вносили деякі уточнення у сам підхід до оцінки явищ. Вони намагалися при можливості аналізувати явище з різних сторін, залучаючи археологію, географію, геологію, топографію, стратиграфію, політологію, соціологію, економіку тощо, що давало можливість розкрити першооснови суспільно-політичного життя, з'ясувати всі можливі елементи, що складають суспільство, ті умови, які воно утворило і в яких існувало. В той же час вчені наголошували на тому, щоб явище не тільки розглядалося з різних сторін, а й досліджувалося на основі першоджерел, на основі сумлінної їх перевірки і передбачення їх подальшої еволюції.

Ніжинці наголошували на тому, що слід не тільки всебічно вивчати явись окреме явище, а й з'ясувати його відношення до арени всесвітньої історії. Цим самим визначалось місце окремого явища вітчизняної історії у всесвітній, окреслювались характерні типологічні риси.

Будь-яке конкретне явище, підкреслювали вони, слід розглядати на широкому історичному фоні. Якщо це була конкретна історична особа, індивідуум, то необхідно виявити і всебічно розкрити й стосунки і зв'язки з іншими діячами. Більше того, розкрити суспільно-політичну та наукову атмосферу, в якій досліджувана особа знаходилась, осмислити сутність тих дискусій, які вона вела з своїми опонентами, якщо такі виявлені, бо вони давали можливість прослідити за самим процесом формування світоглядної основи, на якій стояла досліджувана особа.

Представники Ніжинської вищої школи, які присвячували свої праці регіональному вивченню історії, тобто "мікро-історії", наголошували та тому, що будь-яке подібне явище слід аналізувати всебічно. Це дасть можливість побачити явище в усьому його розвитку, з усіма специфічними деталями.

У той же час ніжинці підтверджували, що увага до рідного міста, провінції, регіону, їх опис у найживописніших фарбах не досягне успіху, якщо не буде враховуватись зроблене попередниками, як позитивне, так і негативне. Будь-яке явище слід одягати у конкретні форми того середовища і часу, у яких воно відбувалося.

Увага до часткового, наголошували наукові представники Ніжина, дає можливість пізнати загальне. Але відбір цього індивідуального із всієї маси історичного матеріалу повинен визначатись його цінністю, чи є воно найбільш важливим, суттєвим, типовим, чи ні, хоча критерій цей, звичайно, встановити важко.

"Часткове" не повинно розглядатись в ізольованому вигляді, а виводитись за його межі.

Вчені-ніжинці, аналізуючи праці інших своїх колег і розмірковуючи про

місце і роль історичної науки, приходили до висновку, що у народу повинна виховуватись історична самосвідомість, бо без знання історії неможливо зрозуміти процеси, які проходять нині, так як історія певного народу носить послідовний і поступальний характер. Вчені Ніжина наголошували на тому, що історіографія носить національний характер. Висвітлюючи ті чи інші проблеми і торкаючись життя тих чи інших народів, вони намагались дати можливість зрозуміти, що кожне століття, кожний народ викликав повагу. І кожне наступне покоління повинно саме так ставитись до заслуг своїх попередників.

Актуальним і сьогодні є їх висновок про те, що на зміни у суспільному ладі впливають не тільки економічні сили, інтереси, а і боротьба ідей.

Важлива ще одна пересторога ніжинців: вивчаючи давню історію і застосовуючи сучасні ідеї у дослідженнях при оцінці еволюцій, історичних переворотів тощо, історик не повинен захоплюючись ними, вносити у життя минулого те, що не було притаманним давнім народам, і не характеризувати явища сьогоденними поняттями. Ніжинці виступали проти “модернізації” історії.

Праці ніжинських вчених та і вони самі як особистості давали можливість сформувати уявлення не тільки про характер історичного дослідження, його методологію, а й про те, яким повинен бути історик взагалі, якими рисами він повинен володіти, щоб залишити в науці та житті помітний слід. Наполегливість, терпимість, захопленість предметом дослідження, увага до того, що було зроблено попередниками, критичне ставлення до різних методологічних постулатів, а це приводило до вироблення і своїх підходів до аналізу явища - ось ті основні ознаки, які були характерні для ніжинців і які підтримувались ними у інших.

Оцінюючи місце і значення того чи іншого історика, необхідно судити про нього не лише на основі роботи, яка тебе зацікавила, а й інших праць, самого його життя, розвитку його таланту, здібностей. Все це дасть можливість зрозуміти, чому вчений приходить саме до таких висновків, притримується саме такої позиції, використовує саме таку методологію дослідження.

Аналізуючи праці своїх попередників та сучасників, ніжинці намагались критично ставитись до того, що ними було зроблено. І часто це сприяло тому, що вироблялись нові підходи до вивчення явища. Деякі дослідження служили для них своєрідним зразком. Так, наприклад, праці чеських вчених вражали їх повнотою змісту, багатством історичного матеріалу, глибиною критики, мистецтвом групування і викладу фактів. І це, звичайно, відбивалося і на їх особистих працях.

Тож історіографічні дослідження ніжинців визначаються не просто констатацією фактів про певні праці вчених, а глибоким знанням справи, умінням проникнути у специфіку методики дослідження кожного автора, розкрити позитивні і негативні її сторони, застерегти від помилок тих, хто зацікавиться відповідною проблемою.

Оглядові історіографічні праці ніжинських дослідників мають особливу цінність, бо вони розкривали загальну картину вивчення явища, визначали, що залишилось поза увагою попередників. Часто в об'єкті аналізу були два, три джерела на одну тему, і порівняльний метод давав можливість з'ясувати не

тільки підходи, якими індивідуально користувався кожний із дослідників, а й визначити прогалини, які існували у вивченні проблеми.

Ніжинці неодноразово підкреслювали, що у дослідника повинна бути безпристрасність і наукова незалежність.

Підсумовуючи, можна сказати, що аналіз доробку ніжинських вчених дав можливість визначити методологічні основи, на яких вони стояли, а осмислення історичних явищ сприяло виявленню тих принципів, які були використані при написанні тих чи інших праць, а також виявити ті, які були піддані критиці чи зовсім відкинуті. А все це разом сприяло формуванню цілої методологічної системи поглядів, якими керувались ніжинські дослідники в процесі вивчення історичних явищ.

### Література:

1. ФУДА, ф.1359 (387), оп.1, спр. 437. - Лист проф. М.А.Тулова – Х.А.Екебладу. - Арх. 1-2.
2. Лашнюков И.В. Владимир Мономах и его время // Киев. унив.изв. - 1873. - №11. - С. 1-33.
3. Лавровский Н.А. О древне-русских училищах. - Х., 1854. - 185 с.; Обучение чтению и письму [в древней Руси] // Покровский В. Историческая хрестоматия: Пособие при изучении рус. словесности. Вып.7. - М., 1891. - С. 98-117.
4. Бережков М.Н. Русские пленники и невольники в Крыму. - Одесса, 1888. - 31 с. Його ж. План завоевания Крыма, составленный в царствование государя Алексея Михайловича ученым словесником Юрием Крижаничем. - СПб., 1891. - 90 с.
5. Бурзи Б.Ф. Школьный вопрос в Древней Греции // Изв. Ист.-фил. ин-та кн.Безбородко. - 1904. - Т.21. - С. 4-49; Мандес И.И. Мессеанские войны и во восстановление Мессении. История и традиции. - Одесса, 1898. - 252 с.; Мартов А.А. О почетных должностях римских императоров в городах в первые три века империи // Изв. Ист.-фил. ин-та кн. Безбородко в Нежине. - 1906. - Т.22. - С. 5-109; Покровский А.И. К вопросу об основном характере древнеэллинического государства. - Нежин, 1905. - 101 с.; Семенов И.И. Иудеи и греко-римский мир во втором веке христианской эры: Очерк по истории культурного взаимодействия народов Римской империи. - М., 1995. - 114 с.; Турцевич И.Г. Водоснабжение древнего Рима // Сб. статей по классической древности. - Вып.2. - К., 1885. - С. 183-298; його ж. Культ Весты в древнем Риме. Ч.1. - К., 1887. - 176 с.
6. Бурзи Б.Ф. Об источниках аджирского права // Изв. Ист.-фил. ин-та кн.Безбородко. - 1900. - Т.18. - С. 3-19; Жданов С.Н. Νομεγισα // Там же. - С. 3-7; Зенгер Г.Э. Исторические переложения некоторых од Горация // Варшав. унив. изв. - 1889. - №3. - С. 1-40; Мартов А.А. Перевод с греческого трактата Лукиана "Как надо писать историю?" // Изв. Ист.-фил. ин-та кн.Безбородко в Нежине. - 1907. - Т. 23. - С. 1-25.; Семенов А.Ф. Гепирид и Фрина: по рассказу греческого писателя II-го века н.э. Афенея // Изв. Ист.-фил. ин-та кн.Безбородко в Нежине. - 1912. - Т.8. - С. 1-15 и т.д.

7. Бережков М.Н. Еще несколько слов о летописце Переяславля Суздальского // Там же. - Т.5. - С. 59-86; О древней Владимирской летописи. - Владимир, 1998. - 10 с.
8. Дис. 592. - С. 29.
9. Бережков М.Н. Пушкин как историк русской жизни // Сб. Ист.-фил. Об-ва при ин-та кн.Безбородко в Нежине. - 1900. - Т.3. - С. 1-7; Сребницкий И.А. Пушкин и русская история // Там же. - С. 8-19; його ж. Гоголь как национальный русский поэт-художник. - К., 1881. - С. 1-11.
10. Новодворский В.В. Исторический материализм. Доктрина Маркса и Энгельса: Опыт ист.-крит. исслед. // Изв. Ист.-фил. ин-та кн. Безбородко. - 1914. - Т.29. - С. 1-112; 1916. - Т.31. - С. 113-232; 1918. - Т.32. - С. 233-300.
11. Максимович Г.А. Учение первых славянофилов. - К., 1907. - 123 с.
12. Лилеев М.И. Михаил Петрович Погодин как профессор и историк (1800-18750. - Нежин, 1902. - 37 с.

**О.Д. Бойко**

### **Спроба прискорення: уроки перших кроків перебудови (на прикладі України)**

Трансформація радянського суспільства розпочалася як типова революція “згори” – у квітні 1985 р. на Пленумі ЦК КПРС новим керівництвом на чолі з М.Горбачовим було проголошено курс на прискорення соціально-економічного розвитку країни. Лозунг “прискорення” веде свій родовід від класичної радянської формули, популярної на рубежі 50-60-х рр.: “Наздогнати і перегнати”, яка в свою чергу сягає доби перших п’ятирічок, часу становлення командної системи. З огляду на це, певною мірою закономірно, що на початковому етапі запропонована концепція перетворень радше натякала на необхідність та доцільність радикальних змін у суспільстві, ніж пропонувала його негайне оновлення революційним шляхом.

У своєму виступі Генсек лише певною мірою абстрактно сформулював стратегічну мету: “досягнення нового якісного стану суспільства, до того ж у самому широкому розумінні слова” [1]. Однак при реалізації поставленого завдання радянське керівництво зовсім не поспішало враховувати та використовувати досвід та здобутки західної цивілізації, воно планувало діяти традиційними, неодноразово апробованими засобами та методами. Ключовими елементами курсу прискорення було визначено інтенсифікацію економіки, прискорення науково-технічного прогресу, перебудову управління та планування, удосконалення структурної та інвестиційної політики, підвищення організованості та дисципліни, покращення стилю діяльності, обґрунтовані кадрові зміни (варто підкреслити, що поширений в подальшому термін “перебудова” вживався у квітневій доповіді виключно у вузькому розумінні слова – лише в контексті покращення управління господарчим механізмом). Комплекс перетворень на початковому етапі трансформації суспільства не був

системним і стосувався перш за все економіки, його суть полягала в удосконаленні реально існуючих процесів, у виправленні окремих деформацій соціалізму, у більш повній реалізації його потенційних можливостей.

На старті перебудови у поглядах і діях реформаторів переважав дещо спрощений підхід до змін у суспільстві. З часом це визнав і сам М.Горбачов. “Справа перебудови виявилася більш важкою, ніж уявлялось на початку, – писав він у 1987 р. – ...Якби у квітні 1985 р. нам сказали: через два роки у вас буде ось це і ось це, тобто те, що відбувається сьогодні у житті, ми вважали б, що це неприйнятне” [2]. Отже, якісно нове розуміння процесу трансформації суспільства прийшло пізніше, а на початковому її етапі реформування відбувалося у жорстких рамках командної системи.

В Україні процес перебудови розпочинався важко. Після того, як ЦК КПУ старанно проретранслявав на республіку вказівки центру типу “посилити відповідальність керівних кадрів за удосконалення стилю роботи, вчити їх колективним методам керівництва, вмінню правильно поєднувати єдиноначальність з широкою участю трудящих в управлінні виробництвом”, ситуація не покращилася [3]. Вся вертикаль управління, починаючи з міністерств і закінчуючи керівниками трудових колективів, не поспішала перебудовуватися. Майже через півтора року після проголошення курсу на прискорення на засіданні Політбюро ЦК КПУ партійні лідери змушені були констатувати: “Перебудова йде повільно... суттєвих змін у стилі роботи поки що не відбулось”. Особливу тривогу викликало те, “що штаби галузей, міністерства не змінили ні свого ститлю, ні методів і продовжують працювати так, як працювали” [4]. Гостро критикувалося республіканське міністерство чорної металургії: “Як і колись у міністерстві кабінетний, паперово-бюрократичний стиль, створюється видимість активної роботи, а фактично суєта, абсолютна відсутність діловитості, конкретності та системності в роботі” [5].

Не кращою була ситуація і у нижній частині піраміди управління. Ось як характеризується у партійних документах ситуація у низових управлінських ланках Черкаської області (картина теж типова для усієї республіки): “Частина керівних кадрів, ідеологічних активістів глибоко не усвідомила суті новаторського курсу партії на прискорення, шляхів його здійснення...Часом за перебудову видається наведення елементарного порядку в трудових колективах...Словесні декларації та заяви про необхідність перебудови... не завжди підкріплюються конкретними справами” [6]. Така ситуація не випадкова, адже у цей час кадрова політика КПУ фактично не виходила за рамки косметичних змін: з квітня 1985 р. по жовтень 1986 р. було звільнено лише 118 партійних, радянських, господарських керівників номенклатури ЦК, які не впоралися з роботою, або ж скомпроментували себе, крім того, до партійної відповідальності було притягнуто 388 керівників [7]. Отже, реформаційний курс М. Горбачова на початковому етапі сприймався на місцях як чергова кампанія наведення елементарного порядку, зміцнення трудової та технологічної дисципліни, підвищення відповідальності кадрів. У цей час керівники на всіх рівнях не стільки перебудовувалися скільки імітували участь у реформах, вичікуючи, коли згори пролунає команда: “Досить”.

Варто підкреслити, що дисципліна – один з ключових факторів, що забезпечує життєдіяльність та функціональні можливості командної системи, з огляду на це, навіть незначне її посилення дало певний ефект. За 1985/86 рр. темпи приросту промислової продукції України становили 4,3% і перевищували середньорічні показники одинадцятої п'ятирічки, які становили лише 3,5%. Тобто після невпинного зниження відсотка середньорічного приросту, яке почалося ще на початку 60-х рр., він вперше почав зростати. Ще більший прогрес намітився у сільському господарстві республіки: якщо в 1981-1985 рр. середньорічний приріст основних показників цієї галузі становив лише 0,5%, то у 1985/86 рр. – 3,5% [8]. Тенденція до зростання економічних показників була загальносоюзною і зміцнювала у керівництва утопічні надії на швидке поліпшення життя традиційними командними методами.

Особливо яскраво віра ініціаторів перебудови у старі силові підходи до вирішення суспільних проблем виявилася у ході антиалкогольної кампанії, яка розпочалась з червня 1985 р. після виходу у світ постанови ЦК КПРС і Ради Міністрів СРСР про боротьбу з алкоголізмом та його негативними наслідками. На перших порах боротьба з зеленим змієм дала певні позитивні результати. Зокрема, у 1985 р. у промисловості України в середньому на одного пересічного робітника втрати робочого часу зменшились на 6%, а прогулів – на 20%, кількість злочинів на ґрунті п'янства зменшилась на 21,5% [9]. Однак, ці позитивні зрушення не йдуть ні у які порівняння з тими негативними економічними, соціальними та політичними наслідками, які спричинила ця непродумана волонтаристська кампанія.

Реалізація шляхом адміністративно-заборонних заходів благородної ідеї тверезого життя дорого коштувала економіці України: її бюджет недорахувався більш як 10 млрд. крб, у роздрібному товарообігу утворилась “дірка” в 13 млрд. крб. Безумовно, не все вимірюється грошима, але різкі адміністративні дії направлені проти алкоголізму (лише протягом червня-грудня 1985 р. в Україні кількість магазинів, що продавали спиртні напої скоротилась на 45%), викликали буквально катастрофу у соціальній сфері – вже у 1988 р. кількість тільки зареєстрованих наркоманів у республіці становила 30,5 тис. осіб, а з 1982 р. по 1989 р. їх число зросло у 4,2 рази [10]. Не слід забувати, що непродумана антиалкогольна кампанія мала і досить серйозні політичні наслідки, адже її реалізація обумовила не лише глухе невдоволення серед прибічників зеленого змія, а й фактично поставила під сумнів правильність обраного стратегічного курсу, викликала цілком реальну тривогу суспільства за долю всього комплексу реформ.

Спробою вирішити економічні проблеми силовими методами стало функціонування служби державних інспекторів, що займалась наглядом за якістю продукції і була утворена на підставі Закону про держприймання (весна 1986 р.). Починаючи з 1987 р., системою держприймання охоплено понад 300 промислових підприємств та об'єднань республіки. Однак, ця галаслива кампанія була малоефективною. З одного боку, вона відволікала і без того дефіцитні кадри та фінанси (тільки в Україні для роботи в системі держприймання було задіяно більш як 11 тисяч висококваліфікованих спеціалістів-виробничників з річним фондом зарплати близько 52 млн. крб.). З іншого боку, результат

держприймання був прямопротилежним очікуваному – питома вага продукції вищої категорії якості у загальному обсязі виробництва не тільки не зросла, а навпаки знизилася – з 15,8% у 1987 р. до 13,9% – у 1989 р. Крім того, не зменшилися і штрафи за випуск неякісної продукції, а витрати на передторговий ремонт зросли більш як у два рази [11]. Черговий провал реформаторів згодом змушений був визнати і сам М. Горбачов: “Держприймання вже через три роки “наказало довго жити”, це був ще один зрозумілий сигнал того, що вирішення проблеми не в адміністративно-організаційних заходах, а в перебудові економічного механізму” [12].

На жаль, закінчилась невдачею і чи не єдина сроба реформаторів на початковому етапі перебудови вийти за межі командних структур та командного мислення, яка знайшла свій вияв у стимулюванні розвитку кооперативного руху. Прийнятий у листопаді 1986 р. Закон Верховної Ради СРСР про індивідуальну трудову діяльність мав на меті розкріпачення особистої ініціативи виробника, створення в економіці конкурентного середовища, що сприяло б зростанню кількісних та якісних економічних показників. Після цього рішення кооперативи почали рости як гриби після дощу. Якщо в травні 1986 р. в Україні нараховувалося лише 400 кооперативів, то на початок 1989 р. їх було зареєстровано вже 24 319, у яких працювало 254 тис. осіб. Більше всього кооперативів діяло у Донецькій, Одеській, Кримській, Львівській та Харківській областях [13].

Проте розрахунки реформаторів на те, що кооперативний рух надасть слабій економіці потужного імпульсу, не виправдалися. Кооперативи так і не стали у добу перебудови реальними конкурентами державному виробничому сектору, не зіграли вони і помітної ролі у насиченні ринку товарами народного споживання. Це пояснюється тим, що новостворені кооперативні об’єднання зосередили діяльність переважно у торгово-посередницькій сфері та орієнтувались перш за все на створення та примноження капіталу. Свою негативну роль відіграла і не завжди продумана кампанія боротьби з нетрудовими доходами, яка певною мірою підштовхнула кооперативи до формування структур тіньової економіки. Варто зазначити, що КПРС, навіть давши офіційний дозвіл на розгортання приватної ініціативи, зовсім не бажала втрачати політичний контроль за розгортанням цього процесу. У січні 1989 р., коли кооперативний рух став масовим, В.Щербицький поставив питання: “Як ідуть справи зі створенням і роботою партгруп та парторганізацій кооперативів?” [14] І отримав відповідь, яка його не дуже вдовольнила, – у кооперативах утворено 73 первинних, 37 цехових парторганізацій та 115 партгруп, комуністи очолюють 14,3% кооперативів [15].

Уповільненість перебудови, пробуксовування реформ, перші симптоми вповзання в кризу (на початку 1987 р. рівень промислового виробництва СРСР порівняно з груднем 1986 р. впав на 6%) дедалі більше підштовхували команду Горбачова до більш радикальних дій. Започаткована у червні 1987 р. на Пленумі ЦК КПРС економічна реформа мала на меті перейти від домінування адміністративних до застосування переважно економічних методів управління господарством. Цьому переходові мали сприяти два принципових кроки: докорінна організаційна перебудова системи централізованого управління,



перенесення уваги центру з оперативних на стратегічні рішення, а також різке розширення меж самостійності підприємств (об'єднань), переведення їх на повний госпрозрахунок та самофінансування.

Варто підкреслити, що проголошена реформа визріла вже давно. Ще на початку перебудови, у серпні 1985 р. вчені Інституту економіки АН УРСР вказували на больові точки пануючої економічної системи: “У 1975 р. діяло 59 союзно-республіканських та республіканських міністерств та відомств Української РСР, а в 1983 р. їх загальна кількість досягла 71... Подрібнення міністерств пов'язане з тим, що вони продовжують виконувати значний обсяг функцій оперативного управління підприємствами та об'єднаннями. Майже кожне міністерство вузькопрофільне. Все це заважає вирішенню значних міжгалузевих проблем, посилює відимість, веде до збільшення різного роду узгоджень, відповідно, і уповільнення темпів прийняття рішень” [16].

З метою спрощення, удешевлення державного апарату і підвищення його мобільності та ефективності була проведена крупномасштабна акція по його скороченню. В результаті на початок 1989 р. кількість союзно-республіканських та республіканських міністерств та відомств в Україні зменшилась з 55 до 46. Було ліквідовано 449 з 954 самостійних управлінь та відділів апарату міністерств та відомств. Чисельність центрального апарату знизилася до 10 248 осіб. Помітні скорочення відбулися і на місцевому рівні. Апарат органів управління на обласному та районному рівні зменшився на 25,2 тис. чоловік, в тому числі на обласному рівні на 32,4%, а на міському та районному – на 13,7% [17].

На жаль, у ході розгортання цієї реформи дедалі більше починали даватися взнаки її суттєві недоліки, загострюватись протиріччя, що мали значний політичний відтінок. По-перше, ратуючи за демократизацію управління, ЦК КПРС утримував монополію на прийняття усіх принципових рішень стосовно цієї реформи, фактично усунувши від процесу реформування державного апарату Раду Міністрів СРСР. По-друге, реорганізація органів управління здійснювалась за одним і тим же шаблоном, викроєним у Москві, без врахування регіональної специфіки: відсоток скорочень був однаковим як для всіх республік, так і для всієї вертикалі влади від обласного до міського рівня. По-третє, реформаторський Центр зовсім не рахувався з інтересами республік. Згадуючи ті часи, В. Масол зазначає: “Почалось “викручування рук”, ніякі заперечення і докази республік не сприймались. Незважаючи на наші категоричні заперечення, в Україні було ліквідовано республіканські органи, які відали чорною металургією, вугільною промисловістю, геологією, у безпосереднє підпорядкування союзних органів передана цементна промисловість” [18]. Отже, парадоксально, але факт: демократизація управління здійснювалась старими командними методами, що різко знижувало ефект реформи, дедалі більше посилювало напругу у стосунках між союзним центром та республіками.

Не виправдали себе і надії надати соціалізму друге дихання шляхом застосування у рамках радянської економіки таких ринкових категорій як самофінансування, самоокупність та самоуправління. Це пояснюється тим, що вже у задумі реформа була половинчатою – вона не зачіпала основ командної системи; не планувала реформування матеріального постачання; не ставила у

практичну площину розбудову ринкової інфраструктури – банків, товарно-сировинних бірж тощо. Такий характер реформи зумовлював розбалансування в економіці, наростання деформацій та диспропорцій. Зокрема, темпи зростання продуктивності праці значно відставали від темпів збільшення заробітної плати. Якщо у 1987 р. на один відсоток зростання продуктивності праці у промисловості України припадало майже 0,5% приросту заробітної плати, то у 1988 р. – 1,5%, а у 1989 р. – 2,2% [19]. Поступово у радянській економіці накопився цілий клубок протиріч та негативних тенденцій, які могли засвідчити лише один діагноз: “Головною причиною глибокої економічної кризи є збереження старої командної системи. Необхідні термінові політичні рішення”.

Під тиском обставин поступово відбувається суттєва переоцінка цінностей, зміна орієнтирів та підходів до вирішення суспільних проблем, центр ваги у реформаційному процесі дедалі більше починає зміщуватися з економічної сфери у політичну. Важливою віхою на дорозі прозріння став XXVII з’їзд КПРС (лютий 1986 р.), який прийняв “нову редакцію” програми партії, з якої було усунуто завдання побудови основ комунізму до 1980 р. і водночас проголошено курс на удосконалення соціалізму. Крім того, на цьому партійному форумі М. Горбачов висунув два принципово важливих для подальшого розвитку суспільства лозунги: “широка демократія” і “гласність”.

У другій половині 1986 р. думка реформаторів енергійно шукає виходу з глухих кутів консерватизму. Відчуваючи гострий дефіцит допомоги “знизу”, Генсек вже в липні цього року поглиблює, розширює та радикалізує концепцію перебудови: “Перебудова – емке слово. Я б поставив знак рівності між словами “перебудова” і “революція”. Наші перетворення, реформи, намічені у рішеннях квітневого Пленуму Центрального Комітету партії та XXVII з’їзду КПРС, – це справжня революція у всій системі відносин у суспільстві” [20]. Так з’явилась формула перебудови як соціальної революції. Деякі сучасні історики схильні вбачати у цих словах лише “риторичний прийом”, який зовсім не свідчив про перехід Горбачова з лав реформаторів до лав революціонерів [21]. В подальшому ж сам ексреформатор стверджував: “По своєму внутрішньому змісту перебудова, звичайно, була революцією. Але по формі це був еволюційний процес, реформаторський процес” [22]. У зв’язку з цим один з ідеологів реформ В.Медведев зазначав, що проголошений згори лозунг революції мав обмежений характер, оскільки віддзеркалював “скоріше глибину і масштабність намічених перетворень, а не спосіб їх здійснення” [23]. Однак, народ, як показали подальші події зрозумів цей лозунг у всій його повноті.

Отже, в основі курсу прискорення лежала ідея удосконалення існуючої моделі соціалізму, виправлення окремих її деформацій, у ході його реалізації здебільшого активно використовувалися традиційні командні методи. Проте, час показав нагальну необхідність радикальної системної модернізації та нових підходів до визначення стратегії та тактики реформ, що врешті решт і зумовило появу формули перебудови як соціальної революції.

## Література:

1. Горбачов М.С. О созыве очередного XXVII съезда КПСС и задачах, связанных с его подготовкой и проведением: Доклад на Пленуме ЦК КПСС 23 апреля 1985 года // М.С.Горбачов. Избранные речи и статьи. - М.,1985. - С. 9.
2. Горбачов М.С. Перебудова і нове мислення для нашої країни і для всього світу. - К., 1987. - С. 5, 63.
3. Центральний державний архів громадських об'єднань України (далі ЦДАГОУ), ф.1, оп.11, спр.1255 / Постанова Секретаріату ЦК КПУ "Про організацію в республіці роботи у зв'язку з постановою ЦК КПРС від 20 червня 1985 р. "Про роботу партійної, профспілкової та комсомольської організацій, адміністрації Мінського автозаводу виробничого об'єднання "БелавтоМАЗ" по виконанню Закону СРСР "Про трудові колективи" 31 липня 1985 р., арк.23.
4. ЦДАГОУ, ф.1, оп.11, спр.1429 / Стенограма засідання Політбюро ЦК КПУ від 14 жовтня 1986 р., арк.10, 23.
5. Там само. - Арк.27.
6. ЦДАГОУ, ф.1, оп.11, спр.1338 / Постанова Політбюро ЦК КПУ "Про здійснення Черкаським обкомом партії рішень XXVII з'їзду КПРС про перебудову масово-політичної роботи, зміцнення її зв'язку з життям" від 24 вересня 1986 р., арк. 21, 24-25.
7. ЦДАГОУ, ф.1, оп.11, спр.1429 / Стенограма засідання Політбюро ЦК КПУ від 14 жовтня 1986 р., арк.10.
8. Народне господарство Української РСР у 1987 році: Статистичний щорічник. - К., 1988. - С. 8.
9. ЦДАГОУ, ф.1, оп.1, спр.1476 / Доповідна записка "Про хід виконання постанов ЦК КПРС і ЦК Компартії України з питань зміцнення трудової дисципліни, подолання пияцтва та алкоголізму від 19 грудня 1986 р., арк.32.
10. ЦДАГОУ, ф.1, оп.1, спр.1650 / Інформація "Про хід виконання постанов ЦК КПРС та ЦК КПУ з питань подальшого посилення боротьби з наркоманією" від 11 березня 1988 р., арк.8; Масол В. Упущений шанс. - К., 1993. - С. 25, 26.
11. Масол В. Упущений шанс. - К., 1993. - С. 28.
12. Горбачов М. Жизнь и реформы. - Кн.1.- М., 1995. - С. 344.
13. ЦДАГОУ, ф.1, оп.32, спр.2577 / Інформація "Про структуру партійних організацій та розстановку комуністів у кооперативах республіки " від 24 січня 1989 р., арк.11; ф.1, оп. 11, спр.1382 / Інформація про хід виконання постанови ЦК КПРС "Про заходи з посилення боротьби з нетрудовими доходами" від 15 травня 1986 р., а рк.6; ф.1, оп.32, спр.2577 / Доповідна записка "Про стан розвитку кооперативного руху в Українській РСР" від 5 січня 1989 р., арк.4.
14. ЦДАГОУ, ф.1, оп.32, спр.2577 / Записка В.Щербицького від 5 січня 1989 р., арк.1, 2.

15. ЦДАГОУ, ф.1, оп.32, спр.2577 / Інформація “Про структуру партійних організацій..”, арк.11.
16. ЦДАГОУ, ф.1, оп.11, спр.1134 / Пропозиції з удосконалення управління народним господарством Інституту економіки АН УРСР від 14 серпня 1985 р., арк.109.
17. ЦДАГОУ, ф.1, оп.32, спр.2642 /Інформація про проведену роботу по виконанню постанови ЦК КПРС “Про генеральну схему управління народним господарством Української РСР” від 28 січня 1989 рю, арк. 52-54.
18. Масол В. Упущений шанс. - К., 1993. - С. 30.
19. Бойко О.Д. Історія України: Посібник для студентів вищих навчальних закладів. - К., 1999. - С. 477.
20. Горбачов М. Перестройка неотложна, она касается всех и во всем: Сборник материалов о поездке М.С.Горбачова на Дальний Восток 25-31 июля 1986 года. - М., 1986. - С. 36.
21. Боффа Д. От СССР к России. История неоконченного кризиса (1964-1994 гг.). - М., 1996. - С. 140.
22. Горбачов М.С. Размышления о прошлом и будущем. - М., 1998. - С. 66.
23. Медведев В. Прозрение, миф или предательство? К вопросу об идеологии перестройки. - М., 1998. - С. 318.



# ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ.

## МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

І.М. Ситий

### До історії книгодрукування у Новгород-Сіверському

Два міста в історії Чернігово-Сіверської землі відіграли значну роль. Це Чернігів та Новгород-Сіверський. Вже протягом багатьох століть вони впливають на соціально-політичні та культурні процеси, що протікають у нашому регіоні, зокрема це стосується і книгодрукарства.

Серед частини західноєвропейських дослідників і досі панує думка, що перша книга на східнослов'янських землях була надрукована у Чернігові. У 1779 р. віденською друкарнею був виданий каталог інкунабул, де повідомлялось про "Октоих Иоанна Дамаскина напечатанный на славянском языке кирилловским шрифтом в 1493 г. в Черногавии (Чернигове?) Георгием Черноевиком" [1]. Проте у 1814 р. чеський вчений Йосип Добровський спростував ці дані. З'ясувалось, що його друг Іржи Рибай в бібліотеці м.Офен знайшов Октоїх 1493 р., над яким працював інок Макарій з Чорногорії згідно з розпорядженням чорногорського властителя Джурджа Црноєвича. Про цю знахідку він повідомив Фортуната Дуриха, автора "Словянской библиотеки", Відень, 1795 р. В свою чергу останній про це написав листа Михаелю Денису, який працював над вищезгаданим каталогом. Але в процесі цього листування з'явилась помилка – "Чорногорія" в листі Рибая, була неправильно прочитана як "Черногавія" [2]. Проте це спростування залишилось непомітним, і у 1909 р. німецький "Журнал для любителей книги" повідомляв, що першим руським друкарем був Георг Черновиц, який ще у 1493 р. в Чернігові на р. Десні надрукував на ілірійській мові кирилівським шрифтом Октоїх Іоана Дамаскина [3].

Як відомо, вітчизняні дослідники стародруків додержуються традиційної думки, що першодрукарем був Іван Федоров, а перша книга була надрукована в Чернігові у 1646 р. Кирилом Ставровецьким в його пересувній друкарні. Стационарна ж друкарня була заснована чернігівським архієпископом Лазарем Барановичем 1674 р. у Новгород-Сіверському. Перші книги її вийшли у 1675 р., а в другій половині 1679 р. ця друкарня була переведена до Чернігова [4]. Появу друкарні у Новгороді-Сіверському пояснюють розміщенням тут єпископської кафедри [5]. Проте, на нашу думку, був і більш глибокий фактор, який підсвідомо вплинув на вибір Лазаря Барановича. Новгород-Сіверський відомий як визначний культурний центр ще з часів Київської Русі. Згадаймо хоча б "Слово о полку Ігоревім". Традиції писемності, книжності зберігалися в цьому місті і в подальші часи. Існує версія, що знамените Лавришівське Євангеліє XIV ст. було написане у Новгороді-Сіверському [6]. Відомо, що тут існував значний каліграфічний осередок, ймовірно, у Спасо-Преображенському монастирі [7]. Опосередковано цю версію підкріплює і збірка рукописних книг,

що зберігається в Чернігівському обласному історичному музеї ім.В.В. Тарновського (ЧОІМ). В ній налічується 12 книг, які походять з Новгород-Сіверського, переважно з бібліотеки Спасо-Преображенського монастиря. Це Апостол, до 1511 р.?, Ірмолой, Мінея та Тріодь пісна XVII ст., Книга Новгород-Сіверського калачницького цеху, 1711-1900 рр., “Поучение о лествице”, переписане у 1720 р. ієромонахом Спасо-Преображенського монастиря Варлаамом Вишневським, Катехізіс Феодора Студіти, I чверть XVIII ст., “Врачевание от различных цветов и пр.”, переписане у 1726 р. ченцем Германом Логвиновським, катехізіс Кирила, архієпископа Іерусалимського, XVIII ст., “Уставы гражданопрительня...” XVIII ст., твір Вольтера “Проповедь пятидесятих”, перекладений у 1788 р. якимось І.Ф.Д. (список 1826 р.), Синодик Спасо-Преображенського монастиря, 1867 р. Рукописні книги новгород-сіверської каліграфічної школи відрізняються тонким письмом, літери дещо витягнуті по вертикалі, початкові слова, як правило, виконані яскравою кіновар’ю, заставки прості, виконані пером і чорнилом, слова і літери розміщуються щільно.

Не слід забувати також і про знаменитий Службник 1665 р., який був переписаний за наказом Лазаря Барановича у Новгороді-Сіверському і прикрашений мініатюрами із зображенням козаків [8]. Як бачимо, Лазар Баранович підхопив і продовжив кращі традиції новгород-сіверської рукописної книги, в подальшому піднявши їх на якісно новий рівень, створивши друкарню.

Таким чином, поява друкарні саме у цьому місті цілком логічна і пояснюється багатими і стійкими історико-культурними традиціями цього регіону, в т.ч. і писемності.

За короткий час свого існування Новгород-Сіверською друкарнею було здійснено 20 видань [9], серед них єдиним великим був Анфологійон 1678 р. Вважається, що це останнє видання друкарні [10]. Анфологійон став тим ланцюгом, який зв’язав видання Новгород-Сіверського і Чернігова. Ініціали, орнамент, рамка з титулу цієї книги були повторені у багатьох чернігівських книгах, зокрема, остання у чернігівській Тріоді цвітній, 1685 р. з деякими змінами: частина рамки з новгород-сіверського Анфологійона з зображенням Спасо-Преображенського монастиря і будинку друкарні (див. малюнок) була вирізана і замінена зображенням Троїцько-Іллінського монастиря у Чернігові. Вважається, що шрифти Новгород-Сіверської друкарні були більш якісними і красивими, ніж чернігівської [11], що добре ілюструється найбільшою новгород-сіверською книгою. У збірці ЧОІМ зберігається три примірники цього унікалу. Дві книги потрапили з Чернігівського єпархіального древлесховища (ЧЄД), звідки третя – невідомо. Всі книги вміщені у шкіряні оправи XVII ст., прикрашені тисненими орнаментом і назвою. Не виключаємо, що це оправи новгород-сіверських інтролігаторів, адже дві книги були передані ЧЄД з бібліотеки новгород-сіверського монастиря і є відомості про майстрів-інтролігаторів, що працювали у цьому місті [11а]. Порівняння 3 книжок привело нас до висновку, що існувало три варіанти набору. Наводимо порівняльну таблицю:

Арк.	Інв. № Ал-954	Ал 955	Ал 950
арк. 81	ініціал “Р” на тлі “лілії”	на тлі “троянди”	як АЛ-955
арк. 81 <sup>ЗВ</sup> .	те саме	те саме	як АЛ-955
арк. 86 <sup>ЗВ</sup> .	ліва смуга складаної заставки в нижній частині перекреслена білою рисою	перекреслена білою рисою у верхній частині	як АЛ-955
арк. 95 <sup>ЗВ</sup> .	кустод: “духи”	кустод: “дух и ” (“и” відірване від слова)	як АЛ 954
арк. 124	кустод: “мученице”	кустод: “мученице” (“е” опущене нижче слова)	як АЛ 955
арк. 350	кустод: “восльдо”	кустод “ВОСЛЬ ДО” (“до” відірване від слова)	як АЛ 954
арк. 353	кустод: “тропарь”	кустод: “т ропарь” (“т” відірване від слова)	кустод: “тро парь” (“тро” відірване від слова)
арк. 357	ініціал “Б” на тлі “лілії”, лівий край рамки, в якій він розміщений, не продрукований	на тлі “троянди” дефектів рамки немає	як АЛ 955
арк. 374 <sup>ЗВ</sup> .	кустод: “и спасающ <sup>а</sup> ” (“а” підняте над рядком)	кустод: “и спасаю щ” (“щ” відірване від слова, немає “а” на кінці)	як АЛ 955
арк. 376	кіноварний набір назви наповзає на заставку	кіноварний набір йде рівно	як АЛ 955
арк. 377	кустод: “раж де” (“де” відірване від слова)	кустод “ражде”	як Ал 955
арк. 487-492	без помилок	після 487 арк. йде 489, 488, 491, 490, 492 (переплутані інтролігатором)	як Ал 954
арк. 513	кустод: “слава”	кустод “слав <sup>а</sup> ” (“а” підняте над рядком)	як АЛ 955
арк. 555 <sup>ЗВ</sup> .	ініціал йотований юс малий у рамці на тлі горизонтальних рисок	ініціал юс великий у рамці на тлі рослинного орнаменту	як Ал 955

Виявлені також відмінності у кількості дошок, з яких робились відбитки кінцівок. Гусева та Полонська називають цифру 18 кінцівок з 3 дошок, а у нас 18 з 2 дошок. Більше ми нарахували ілюстрацій – 31 замість 21 [12]. (Можливо, ця різниця пояснюється тим, що вони враховували мінею загальну).





# Живо Логон

Сирѣчь:

Свѣтлаѣ, или Тифолоѣ,  
 Соплавлѣннѣ стѣи Сѣць, и Цркѣ  
 стон востонон хвалѣннѣ рад Бжїа, и Пчтѣм  
 Мтрѣ его, и стѣи Бжїи огонникѣ Преданнѣи.

Енѣ же го раднѣнѣ до стѣи Цркѣ Бжїи  
 Блвннѣем и нждвннѣем-право правѣщѣго  
 слово Бжїа истиннѣи:

Улнѣ Бжїа прѣшѣннѣ стѣи Млѣ  
 Гана ѿца

Александръ Благонѣчнъ,  
 мл: Бо: Правослѣ: Архїеппа чернѣго: Ногоро:  
 и всегѣ стѣи.

и Трѣбоуѣ стѣи Млѣ Ногоро:  
 Трѣбоуѣ стѣи Млѣ Ногоро:  
 Голѣ ѿго: Хѣа, лѣон.

Цікаву інформацію дав також і аналіз філіграней. Нам вдалось виявити 22 філіграні! Серед них такі розповсюджені як голова блазня, дама і кавалер, двоголовий орел, кінний поштар, ріжок. Це зайвий раз свідчить, що, по-перше, друкарня працювала на іноземному папері, а, по-друге, про гострий дефіцит паперу. До речі паперова проблема так і не була вирішена ні Лазарем Барановичем, ні його послідовниками, хоча ними було відкрито чимало папірень [13].

Вважається, що додатком до Анфологіона була Мінея загальна, 1678 р. [14]. Ми додержуємось протилежної думки: це була окрема книга, про що каже окрема нумерація аркушів, власний титул та зміст. Тим більше, що в нашому музеї є примірник цієї книги в чудовій шкіряній оправі XVII ст. До речі, на сторінках цієї книги є дуже цікавий напис: “Никодим Митрополит Сербския земли Призринский” (XVII ст.). Цей промовистий напис розповідає нам про тогочасну практику, коли балканські православні ієрархи часто-густо мандрували по Україні та Росії, збираючи кошти на утримання своїх церков, адже у себе це було зробити важко внаслідок османського гноблення. Це також свідчить і про тісні зв'язки між слов'янськими народами. Може, все-таки був чернець Макарій з його Октоїхом на Чернігівщині?

Слід зазначити, що новгород-сіверський Анфологіон був дуже популярною книгою. Зараз його примірники можна знайти у бібліотеках Москви, Петербурга, Харкова, Києва, Вільнюса та ін. [15]. Мав він широке розповсюдження і на Чернігівщині. Наприклад, в опису Успенської церкви с. Кажанів від 20.06.1755 читаємо: “Трафалой полуаркушовий печатан в типографии в Новгородской Северскаго Монастиря 1678” (ЧОІМ інв. № Ал-625/6).

На закінчення не можна не назвати людей, завдяки яким ми маємо більш-менш повну історію Новгород-Сіверської друкарні. Це Т.Каменева, С.Клепиков, О.Гусева, І.Полонська. Сподіваємось, що їх праці та деякі наші доповнення підштовхнуть науковців та краєзнавців до подальших пошуків і дослідження ще не вивчених сторінок першої стаціонарної друкарні Лівобережної України.

## Література:

1. Немировский Е.А. Путешествие к истокам русского книгопечатания. - М., 1991. - С. 158.
2. Там само. - С. 158.
3. Там само. - С. 157-158.
4. 400 лет русского книгопечатания. - М., 1964. - С. 221-222.
5. Там само. - С. 221.
6. Історія українського мистецтва. - К., 1967. - Т.2. - С. 322.
7. Там само. - С. 322.
8. Каменева Т.Н. Книгопечатание в Чернигове (1646-1818) // Проблемы источниковедения. - М., 1959. - Вып. VIII. - С. 273.
9. 400 лет русского книгопечатания. - С. 222.
10. Каменева Т.Н. Вказ.праця. - С. 276. С.А. Клепиков останнім вважає Часослов

- 28.06.1679 - Книга: исследования и материалы. Сб. VIII. - М., 1963. - С. 270.
11. Каменева Т.Н. Черниговская типография, ее деятельность и издания // Труды Государственной библиотеки им. В.И. Ленина. - М., 1959. - Т. III. - С. 253.
  12. Черниговские губернские ведомости. - 1860. - Часть неофициальная к № 33. - С. 248, Сіверянський літопис. - Ч., 1996. - №2-3. - С. 66.
  13. Гусева А.А., Полонская И.М. Украинские книги кирилловской печати XVI-XVIII вв. - М., 1990. - Вып. 2. - Ч. 2. - С. 18.
  14. Каменева Т.Н. Черниговская типография... - С. 234.
  15. Каменева Т.Н. Книгопечатание в Чернигове. - С. 276.
  16. Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. Книга перша (1574-1700). - Львів, 1981. - № 555.

**С.Г. Самойленко**

**Розвиток монументального, декоративно-ужиткового  
мистецтва в полкових містах XVII-XVIII ст.  
(на прикладі Ніжина)**

Завершення народно-визвольної війни під керівництвом Богдана Хмельницького і вигнання польських загарбників з території Лівобережної України сприяло розвитку різних видів ремесел у полкових та сотенних містах, містечках, яких у 1665 році нараховувалось 90. Прикладом цього може служити Новгород-Сіверське намісництво, у якому у 1779-1781 роках було 36 цехів, до складу яких входило 1601 ремісник: 2 гончарні цехи – 64 чол., 1 калачницький – 86 чол., 3 ковальські – 48 чол., 1 ковальський з котлярським – 32 чол., 5 кравецьких – 208 чол., 1 кравецький з кушнірським – 172 чол., 2 музичних – 10 чол., 2 перепечайські – ?, 3 різницькі – 74 чол., 2 старечі – ?, 5 ткацьких – 157 чол., 2 шаповалівські – 139 чол., 5 шевських – 267 чол., 1 шевський з шкіряним – 308 чол., 1 олійницький – 22 чол., столярський – 7 чол., слюсарський – 7 [1].

Магістратських міст, де найбільше були розвинені цехи і ремесла на Лівобережжі, було 11: Київ, Ніжин, Чернігів, Переяслав, Новгород-Сіверський, Стародуб, Погар, Мглин, Остер, Козелець і Полтава [2]. Серед них, як бачимо, було 7 полкових міст.

У 1742 р. в Києві було 2574 ремісники із 20 тис. чол., які проживали в місті, тобто 12,8% (кравецький цех – 362 чол., рибальський – 234 чол., кушнірський – 310 чол., шевський – 485 чол., ткацький – 76 чол., малярський – 69 чол., бондарський – 148 чол., музичний – 35 чол., ковальський – 180 чол., різницький – 140 чол., гончарний – 48 чол.) [3].

А уже в 1762 р. ремісників (разом з магістратськими чиновниками) збільшилось тут до 4338 [4]. У Стародубі у 1781 р. було 10 цехів з 344 ремісниками [5].

У Чернігові у 1783-1784 роках налічувалось 7 цехів, у яких було 309 ремісників: ткацький цех – 11 чол., кравецько-кушнірсько-шапкарський – 54 чол., шевський – 106 чол., різницький – 29 чол., гончарний – 12 чол., хлібників –

56 чол., котлярсько-конвісарський – 41 чол. [6].

Слід вказати, що часто ремісники поєднували свою роботу з торгівлею у своєму чи найближчих містах. До таких ремісників-купців в Чернігові належало 9 ткачів, 2 котляри, 3 мідники, 24 кравці, 19 шевців, 7 шапкарів, 8 кушнірів, 9 гончарів, 9 музикантів, 4 сребряники, 4 іконописці [7].

В залежності від району могли з'являтися і цехи, які були характерними саме для цієї місцевості. Розведення овець на Полтавщині сприяло функціонуванню килимарства. Тут були і відповідні рослинні матеріали, з яких виготовляли фарби: цибуля, гвоздика, спориш, щавель кінський, молода вільхова кора, дубова кора тощо. Щороку килимів продавали на ярмарках України і за її межами близько 10 тис. штук [8].

Наявність відповідної глини сприяло розвитку гончарства (кахлярства).

За один день гончар міг зробити близько 100 мисок, 200 чашок, до 130 горщиків білих, 100 шт. кахлів; цегли міг сформувати до 500 шт. і т. д. [9]. Але цих виробів у кінцевому результаті після просушування та опалення було значно менше. Завжди був брак. Всі ці вироби необхідно було цим же ремісникам реалізувати на базарах.

На право існування цехів гетьмани, полковники видавали відповідні універсали та грамоти. Так, у 1694 р. полтавському різьницькому цеху видав грамоту полковник Дмитро Горленко, в 1718 р. – Гнат Галаган. Музичному цеху в 1686 р. видав грамоту Лазар Горленко, в 1687 р. – Іван Стороженко, в 1692 р. – Дмитро Горленко, в 1709 р. – Іван Нос [10]. Це ж можна сказати і про інші цехи.

Одним з найбільших полкових міст, де розвивались ремесла, був Ніжин.

Гетьман Б. Хмельницький своїм універсалом від 1 серпня 1649 р. та 18 червня 1652 р. засвідчив, що все майно ніжинських міщан він бере під свою охорону, застерігаючи при цьому, що якщо хтось з козацької полкової адміністрації чинитиме утиски, то він буде суворо покараний. “Мы, взявши Нежин под оборону и протекцию нашу, – зазначено в черговому універсалі від 9 січня 1656 р., – суворо наминаем, абы жоден так з высылков в якої потреби там од нас засланий, яко теж и мыежджих, кривды и утяжения панам мешчанам нежинским не чинили и вымыслов жодных не вымышляли кожухов, чобут, шлыкув и руковиц не брали, сами теж жебы по крамам шарити не казали, и жодной речи в оных не вытягивали” [11].

У 50-х роках XVII ст. після приєднання України до Росії царський уряд видав укази, в яких підтвердив права і привілеї згідно з Магдебурзьким правом, наданим Ніжину та іншим містам польським королем. Все це в якійсь мірі сприяло розвитку ремесел у місті. Звичайно, важливу роль в цьому відіграло й те, що Ніжин був одним із відомих торгових центрів на Лівобережжі. Три річних ярмарки – Троїцький, Покровський і Всеїдний були відомими далеко за межами краю і притягували до себе купців з багатьох країн, крім цього, Ніжин знаходився у досить зручному географічному положенні. Всі дороги з півночі на південь і з заходу на схід вели через місто. Тож була розвинена і дрібна торгівля. А це сприяло розвитку ремесел.

Значну роль відіграли і грецькі купці, які поселилися в Ніжині і отримали від Б.Хмельницького, а потім і інших гетьманів та царського двору універсали і укази про їх підтримку та привілеї. У Ніжині вони заснували своє братство з

незалежним від інших управлінських структур магістратом. Ніжинські грецькі купці розгорнули широку торгівлю і були пов'язані з багатьма містами не тільки України, а й інших країн.

Щоб підтвердити широту і розмах торговельних звязків греків, купців із ніжинських міщан та козаків, звернемось до свідчень члена російської Академії наук Гільденштедта: “В Ніжині можна зустрінути крам (вироби) найрізноманітнішого походження: європейські, турецькі, кримські, московські, сибірські, тому що тут головний торговельний пункт поміж Росією, з одного боку, Кримом, Молдавією, Валахією, Туреччиною, Данцигом і Ляйпцигом – з другого боку”. І далі вчений конкретизує сам набір товарів, які йшли через Ніжин, та основних учасників торгівлі. “Майже вся торгівля в Ніжині, – зазначає дослідник, – була в грецьких руках. До Данцигу, Ляйпцигу і Шленська вивозять хутра, клей, щетину; звідти привозять тонке, середньої якості голландське і англійське сукно, шленське полотно, французькі і німецькі шовки і бавовняні вироби, галуни, штирські коси і різний крам. До Польщі вивозять хутра, тютюн в необробленому вигляді, юхту, кримський сап'ян; звідти привозять сіль і вже оброблений тютюн. До Молдавії і Валахії та Туреччини вивозять грубе полотно, хутра і юхту; привозять з Молдавії і Валахії вино і кам'яну сіль, смушки, горіхи, вино, а з Туреччини – шовк і колоніальні вироби – бринзу, каву, мигдаль, грецькі горіхи, коріння, південні овочі. До Криму вивозять грубе полотно, хутра; звідти привозять сіль, смушки, горіхи, вино. Крам доставляється з Перекопу і у внутрішній торгівлі волами, зі Шленська – на конях. Підвозять під Ніжин крам також водяними шляхами, звичайно, вантажать його в Кладькові (Кладьківці на Десні) у віддаленні 50 км від Ніжина” [12].

Товарообіг ніжинських ярмарків у 80-х роках XVIII ст. складав 1 млн. 800 тис. Ніжинські купці мали цілу сітку розгалужень та торговельних точок у різних містах України та за її межами. О.Шафонський зазначав: “Ніжин не тільки в Чернігівському намісництві, але й в усій Малій Росії – одне таке місто, яке можна назвати торговим і яке не поступається у торговому відношенні багатством великоросійським містам” [13].

Із 827 дворів Ніжина у 60-х роках XVIII ст. – 145 належало грецьким купцям. Крім того, торгівлею займались також міщани і козаки. У 1786 р. у місті нараховувалось 5 купців першої гільдії, 27 другої і 103 третьої; 387 купецьких лавок, в тому числі 33 кам'яні, 6 кав'ярень, 31 постійний двір [14].

Дані 1666 року свідчать, що у Ніжині із 642 податних дворів було 184 – ремісничих, 262 – пашенних, 57 – торгових і 139 – без визначення роду занять. В свою чергу, ремісничі домогосподарі поділялися за відповідним видом ремесел: чоботарів – 47, кушнірів і м'ясників по 13, калачників – 11, ткачів та гончарів – по 8, інших – від 6 до 1.

Протягом другої половини XVII та XVIII століть збільшилася як кількість тих, хто займався різними ремеслами, так і видів ремесел. В “Топографическом описании города Нежина” 1783 року подано перелік ремісників – “портных 66, сапожников 257, кузнецов 69, котельников 7, слесарей 8, столярей 58, ткачей 14, горшечников и печников 48, овчинников 142, мясников 41, калачников 18” [15]. Дослідник соціально-економічного розвитку Ніжинщини цього часу О.Москаленко наводить цікаві порівняльні цифри: якщо в 50-60-х роках XVIII ст. у 8

ремісничих цехах нараховувалось 480 чоловік, то у часи найвищого піднесення економіки міста – в 70-ті - 80-ті роки XVIII ст. цехи об'єднували 657 майстрів та 380 підмайстрів кушнірського, різницького, гончарного, ткацького, ковальського, пекарського та музичького цехів, які виготовляли й торгували своєю продукцією [16].

Кожний цех мав свій статут, прапор. Історик О.Шафонський у своїй відомій праці “Черниговского наместничества топографическое описание...” подає детальну характеристику семи знамен ніжинських цехів.

Саме торгівля сприяла розширенню ремісничої справи у Ніжині ще з початку XVII ст. Цехові книги ковальського та ткацького цехів 1634 року, які збереглися у Ніжині і належать до найдавніших на Лівобережній Україні, засвідчують, що до складу цеху належали коваль, слюсарі, шабельники (тобто оружейники), золотарі (ювеліри), “дзигармістри” (годинникарі), замочники, столяри, чоботарі, ткачі тощо.

Ремісники Ніжина виготовляли різний інвентар, посуд, музичні інструменти, шили взуття, одяг, робили прикраси з срібла та золота, розписні поліхромні кахлі, відливали гармати та церковні дзвони.

4 серпня 1669 р. цар Олексій Михайлович видав указ, в якому говорилося про підтримку розвитку цехів у Ніжині і надання нових грамот, які згоріли під час пожежі у 1668 р. Крім цього, в указі вказувалося, що представники цехів повинні допомагати храмам, виділяти кошти “церквам божим на всякие церковные расходы на свечи и на ладан и на вино и на книги и на ризы и на всякую церковную утварь и на колокола и на всякое церковное строение с своих доходов брацких давали” [17].

Серед виробів прикладного мистецтва України важливе місце посідало гончарство, яке було характерним і для Ніжина. Гончарство тут мало свою особливість. Воно було пов'язане з виготовленням кахлів та орнаментованого посуду. На жаль, не дійшли до нас свідчення про гончарів XVII ст., проте у XVIII ст. їх було у Ніжині 35, які мали свої майстерні з підмайстрами та учнями. Цей вид прикладного мистецтва був поширений лише в окремих полкових містах, спочатку в Чернігові та Ніжині, а потім до них приєдналися Переяслав і Полтава. Географія розташування гончарства, звичайно, значно ширша, бо вона також займала окремі містечка та села, де знаходилась відповідна глина для виготовлення посуду [18].

Ніжинський гончарний цех був найчисельнішим, проте О.Шафонський, описуючи ніжинські цехи і їх корогви, вказував, що ніжинський гончарний цех її не мав, хоча і був відносно заможним. Із гончарних цехів її мав лише чернігівський. В чому причини цього, сьогодні важко сказати. У ніжинських гончарів збереглася свинцева пластина. На одному її боці був вилитий святий Георгій на коні, а на другому – вирізаний глечик, горщик і пічна кахля [19].

З гончарних виробів XVII-XVIII ст. у Ніжині нічого не залишилось, але є свідчення, що вироби ніжинських гончарів мали різноманітний асортимент. Крім горшків, мисок, глечиків та іншого дрібного посуду, гончарі робили з глини і великі вироби – макітри, посудини для вина тощо, які пов'язані були з торгівлею в місті.

Поряд з кухонним посудом у Ніжині виготовляли і

архітектурно-декоративну керамічну цеглу, черепицю, пічні кахлі тощо. Майстрами був досягнутий високий технологічний і художній рівень.

Бурхливий розвиток будівництва, торгівлі та ремесел у XVII-XVIII ст. на Лівобережжі України сприяли розвиткові кахлярства. Як свідчать археологічні розкопки та експонати музеїв, а також дослідження вчених та документи цього часу, цей вид прикладного мистецтва знаходив розповсюдження у багатьох місцях, в тому числі і на Чернігівщині [20], зокрема, в Прилуках, Ічні, Чернігові, Новгород-Сіверську, Батурині, Глухові, Городні та інших містах, де знаходились відповідні гатунки глини.

Кяхлі застосовувались для оздоблення печей, грубок і були характерним елементом інтер'єру. Сам процес їх виготовлення пройшов складний шлях – від звичайних плиток, які використовувались для облицювання стінок, до коробчастих кахлів з задньою румно-стілкою, тобто з порожнечою, яка давала можливість краще закріплювати її під час кладки і утворювати повітряну подушку, яка довго затримувала тепло. У переважній більшості кахлі мали квадратну форму, саме використання їх сприяло встановленню нового типу печі – камерного [21].

Як свідчать щоденникові записи видатних представників козацької старшини Чернігівщини генерального підскарбія Якова Андрійовича Маркевича (1716-1767) та генерального хорунжого Миколи Даниловича Ханенка (1727-1753), козацька верхівка цікавилась пічками для парадних залів своїх будинків і замовляла їх. Це сприяло тому, що кахлі продавались на ніжинському ринку спеціальними наборами для печей, які виготовлялися на фабриці “калуцьких купцов братьев Рыцевых”. Саме цей напис зустрічаємо на одній із кахлів пічки XVIII ст. в Ніжині. Але все ж переважали в будинках Чернігівщини місцеві кахлі, що вироблялися в Ніжині та Ічні.

У другій половині XVII і особливо у XVIII ст. кахляні різнокольорові печі були в усіх багатих будинках. Це було характерною і необхідною ознакою будівель.

Розкопки Ніжина показали, що в багатьох заможних козаків та міщан були саме кахляні грубки, їх рештки та окремі фрагменти зустрічаються не тільки в центрі, а й на околицях міста та в його передмісті, що свідчить про їх використання і заможними селянами.

У XVIII ст. відбувається еволюція художньо-стилістичних рис ніжинських кахлів. Якщо раніше у так званих “панських” кахлях зображення були запозичені з європейського мистецтва, то тепер вони відповідали народному традиційному декоративному розпису з його умовними малюнками і українським національним колоритом.

У кожній місцевості було своє специфічне оздоблення, яке робило кахлі відмінними від інших. Так, наприклад, на ічнянських кахлях зображались вершники на конях, які гарцювали, на інших – музиканти, що грали. На третіх були намальовані птахи в рослинному орнаменті. Це було характерно і для кахлів інших місць Чернігівщини.

Відома дослідниця українських кахлів Євгенія Спаська вказувала, що поряд з зображенням на кахлях людей – переважно чоловіків-музик, п'яниць, комедіантів, які стоять, сидять на стільцях коло столів з пляшками, чарками,

своїми інструментами чи іншими речами, зустрічаємо і птахів (на кахлях для панських садиб), орла чи півня, а також розлученого лева з піднятим догори хвостом. Проте не ці зображення на кахлях були масовими. Переважали кахлі з квітковим оздобленням.

Треба відмітити, що найулюбленішим і найпоширенішим зображенням на кахлях була “ніжинська фіалка”. Деякі дослідники вказують, що ніжинські майстри запозичили це від китайських виробів чи до них подібних, які з’явилися у Західній Європі, і відтворювались на калузькому заводі Гребенщикова. Саме звідси вони попадали на ніжинські ярмарки. Мабуть, це так, якщо мати на увазі саму техніку виготовлення. Але якщо ж міркування наблизити до реалій життя, то можна знайти інше пояснення, чому саме із усіх квіточок була обрана фіалка. Весняна квіточка яскраво фіолетового, синього, блідо-голубого кольору привернула увагу ніжинців не випадково. Саме вона масово полонить своєю ніжністю і красою на зелених полянах парків міста і, зокрема, у Графському парку, а також у багатьох інших місцях. Тож, мабуть, фіалка і стала об’єктом зображення кахлярів і закріпила в прикладному мистецтві зразок ніжинського стилю. Квіточка була вільно розташована на білому фоні, у всій її красі, демонструючи при цьому і свої корінці, або виглядаючи з кошика чи букетика, перев’язаного стрічкою.

Саме ніжинські фіалки на кахлях переважали, хоч зустрічались й інші кольори зображення – зеленого, рудуватого, а то й голубого. Залишки кахлів, які зберігаються у Ніжинському краєзнавчому музеї, підтверджують це. В залежності від розташування на печі їх можна поділити на лицьові, кутові, карнизові. Кутових кахлів – немає, поясні кахлі зустрічаються рідко, карнизні використовувались для утворення ярусів печі, тому за розмірами вони були різні. Та й сама їх окраса теж відрізнялась. На одних переважали квіткові віночки, на інших – поєднання квіткових і символічних, абстрактних зображень, на третіх – зображувались чапля на болоті, а з двох боків квітка типу ромашки. Зустрічаються й пейзажі. На всіх кахлях білий фон. Вони полив’яні. На ніжинських кахлях переважало рослинне зображення.

Зустрічаються як орнаментальні одиниці, коли на кахлі сюжет має самостійний, незалежний від інших кахлів, характер, так і динамічний, коли сюжет однієї кахлі продовжувався на іншій, і таким чином розкривався цілісний сюжет.

Створювались комплекси кахлів для однієї печі або грубки, для яких характерний був і малюнок на лицьових, кутових та карнизних кахлях. Але малюнок міг змінюватись, і кахлі одного й того ж типу набували іншого зовнішнього вигляду. Прикладом цього може бути карниз, який оформлений віночком з квітів, на іншому зображували пташечку чи пейзаж. Зацікавлена особа могла також замовити собі такий варіант, що приваблював його.

Щоб мати уявлення про ніжинські кахлі, подаємо деякі їх описи, зроблені в неопублікованому щоденнику Є.Спаської, який зберігається в ніжинському краєзнавчому музеї:

“2-3.VIII.1921.

Зарисовані кафли печі гончара Василя Максимовича Литвина (ул. Кунашевская, 67). Кафель желтоватый, рисунок сделан 3-мя цветами:



коричневим, зеленим и желтым. Сюжеты: преимущественно сидящие и летящие птицы, 2 кафли с бытовыми сюжетами: пряжа, солдаты, 2 – с животными – лев, козы. Судя по рисункам, можно думать, что работа старого гончара, мастера Дробязко, который жил очень давно в Нежине на Васильевке”.

“4.VIII.1921.

Печь у вдовы Марии Прищенко на Круче. По словам хозяйки, печь очень старая, “столетняя”, перенесенная уже в 3-ю хату от свекрухи ее свекрухи. У нее стоит уже 40 лет. Рисунок – синие цветочки”.

“13.VIII.1921.

Печь изразцовая у Дмитрия Яковлевича Крутько (Бабичевка, 13). Печь варистая более 58 лет. Рисунок – синий цветочек, чем-то напоминающий китайский. Работа нежинского мастера”.

Під час розкопок фундаменту будинку на Судейській (нині Гребінки) вулиці, який був зруйнований ще у XVIII ст., розшукали багато залишків кахлів з двома типами оздоблення: “суцільний рослинний орнамент на всю кахлю” та “рослинного орнаменту гірлянди навколо середнього медальйону”.

Крім рослинного сюжету, на ніжинських зрідка, а це, мабуть, залежало від замовника, зустрічаємо інші сюжети. Є. Спаська вказує, що лише один раз зустрічається на ніжинській кахлі зображення фантастичної будівлі, яка “до деякої міри нагадує ніженську старовинну кам’яницю з її характерними рисами: важкими дверима та зовнішніми сходами на другий поверх” [23].

На жаль, на кахлях рідко зустрінеш прізвища майстрів. Лише на окремих виробках можна побачити дату та ім’я. При будівництві у 1805-1817 рр. Гімназії вищих наук кн. Безбородька у Ніжині використовували і місцеві гончарні кахлі, їх виготовляли протягом двох століть сімейні родини. Тому прізвища більш пізнього часу дають можливість в якійсь мірі визначити родові зв’язки. На початку XIX ст. стало відоме прізвище ніжинського майстра Івана Сітко, яке було позначено на одній із кахлів (поруч стоїть і дата 1820).

Підписи знаходимо також на кахлях “з фіалками”. Ось деякі із імен гончарів Ніжина: Петро та Іван Білики, Бедед, Бринчук, Дудар, Пархоменок, Лаврентій Дроб’язок, Василь та Дмитро Пархоменки, Герасиненко, Фома Тищенко, Дейнеко (останні два були родом із Ніжина, але працювали в Ічні) та інші.

Ніжинські гончарі для виробництва кахлів використовували традиційну техніку виготовлення, проте вносили й свої елементи в оздоблення кахлів, використання кольору та малюнку.

Існування гончарного цеху, виробництво посуду та кахлів засвідчувало, що в Ніжині як полковому місті розвивались і такі цехи, які були тісно пов’язані з декоративно-ужитковим мистецтвом, що не завжди було характерним для інших подібних міст.

У XVII-XVIII ст. йшло відродження ювелірного (золотарства, сріблярства) на Лівобережній Україні. Після XII-XIII ст., коли татаро-монголи знищили майстерні, а самих золотарів забрали, ті, що залишились, змушені були тікати на Волинь, цей вид декоративно-прикладного мистецтва занепав і не розвивався. І тільки в нових умовах періоду Гетьманщини він знову набув розвитку.

У XVII ст. поряд з такими містами, як Переяслав, Стародуб, Глухів,

Батурин, Новгород-Сіверський, Полтава, Чернігів одним з найбільших та найпомітніших центрів золотарства та ювелірного мистецтва став Ніжин.

Перші документи, у яких згадується це ремесло, відносяться до 1634 року [24]. Історик І.Спаський, досліджуючи ніжинські дукати, стверджував, що названий Ф.Гумилевським “слюсарем” ніжинський житель Василь Воеводський, у якого була куплена у 1698 р. срібна короха для ікони Богоматері у бурківську церкву [25], також був золотарем [26].

Деякі речі ніжинських майстрів були зафіксовані під час перепису майна чернігівського полковника, а потім наказного гетьмана Павла Полуботка і його синів російськими офіцерами у 1724 році. Серед речей Андрія знаходився і “червоний небольшой, что носят на шее” дукат, а в майні Якова – “червоний большой, что носят на шее” [27].

Ці дорогі речі були зроблені ніжинським майстром. Крім цього, у ніжинського золотаря відібрали також замовлення Полуботка “две петлицы золотых, золота цельного слиток, да два червоные” [28].

Таким чином, ці та інші свідчення говорять про існування в Ніжині золотарського цеху. У Чернігівському музеї зберігається “значик (мала корохва) ніжинського золотарського цеху. Вздовж вузького боку прапора, який прилягав до древка, є напис, який свідчить про дату та представників цеху: “Сооружень сей значикъ от управы сребренической Нежинской за управного старшины Федора Стефанова Шнурчевского и товарищей его Петра Карсакевича, Ивана Поливоды, також и гласного Иосифа Конвесарева и всею управною братиею коштомъ и стараниемъ ихъ 1786 году июня 6 числа” [29]. У музеї також зберігалась і печатка з написом: “Печать управы сребренической нѣжинской” та зображенням змарядь виробництва, а також датою “1786” внизу.

Ніжинське золотарство спочатку носило прикладний, ярмарковий характер. Але поступово у ніжинських майстрів вироблявся свій особливий стиль. Відомими майстрами були ніжинці Іван Золотар (1682), Давид Золотар (1723,1760), Йосип Конесаров (1786). Петро Корсакевич (1786), Федір Шнурчевський (1786), Петро Франціїв (XVIII ст.). Ці прізвища стоять на виробках XVII-XVIII ст. у “Реєстрі греків-ніжинських жителів” 1769 р. та у “Ведомости сполно под ведомством Греческого нежинского братства” (1769) подано 133 прізвища та ім’я, проти яких зазначено: чи одружений, де народився, звідкіля приїхав і з якого часу проживає в Ніжині, чим займається. Серед ремісників-греків тут зазначено і декілька золотарів: Ніколай Стаматеев, Степан Удришев. Обидва народилися у Ніжині [30].

Ніжинські золотарі виготовляли найрізноманітніші вироби: срібний столовий посуд, золоті і срібні предмети церковного вжитку, різні побутові прикраси, оздоблення книг та зброї. Робота виконувалась у своїй переважній більшості на замовлення. На виробках переважав рослинний орнамент, сплетений у віночок і перев’язаний стрічкою.

Тут слід зауважити, що ніжинські золотарі не були багатими людьми, а тому не мали змоги робити якісь вироби на свій смак, а потім виставляти їх на продаж. Як стверджують деякі дослідники, до рук майстрів попадав метал та предмети з ярмарків, або добуті іншим способом, з яких треба було зробити нову річ чи змінити форму у старої.

Вироби з дорогоцінного металу не були передбачені для широкого вжитку, їх замовляли, звичайно, багаті люди. Це, мабуть, визначало і кількість майстрів серед ремісників інших цехів. Як вказує О.Шафонський із 657 ніжинських ремісників лише 8 було золотарів.

У зв'язку з тим, що на ярмарок приїздили люди з різних кінців, то і золоті речі оброблялись у відповідності до замовлення. Це були переважно прикраси костюмного та особистого вбрання: персні, сережки, нагрудні прикраси (канак), дукачі, броші. Але ніжинським майстрам замовляли коштовні речі і представники козацької старшини, як Полуботки та духовенство.

Ніжинські золотарі займалися також виготовленням оправ для книг. До цієї роботи ставились з особливою відповідальністю, бо оправы виготовлялися із срібла та дорогоцінних камінців. На деяких оправах вказувався час їх виготовлення. Так, на одній із них читаємо: “Оправлено при царях Иоанне и Петре Алексеевиче, за гетмана Ивана Самойловича, 1682 года” [31].

Ніжинські майстри по оздобленню книжок виконували замовлення не тільки для храмів свого міста, а й інших населених пунктів. У Чернігівському історичному та Ніжинському краєзнавчому музеях зберігаються і нині оздоблені книжки. Так, оправу Євангелія для церкви Благовіщення в Чернігові (1683) замовляв переяславський полковник Леонтій Полуботок, для Спасо-Преображенського собору (1685) чернігівські полковники В.Дунін-Барковський та Яків Лизогуб (1688). Серед інших замовників – архієпископ Лазар Баранович (1674), архімандрит Новгород-Сіверський Михайло Лежайський та інші [32]. У книзі “Історія українського мистецтва” [33] демонструється кольоровий оклад Євангелія з Благовіщенської церкви в Лохвиці 1707 р. роботи ніжинських майстрів. Це розкішно оздоблена оправка з силуетом храму у нижній частині та в центрі – Богоматері з немовлям на руках, обрамленому суцільним вінком, до якого з двох боків приєднуються гіллячки та листочки з однаковим заокругленням, в середину яких вмонтовані по п'ять з кожного боку фігурок святих. У кожному кутку чотирипелюстковій з заокругленням, як у фіалок, квіточки, в яких виділяються фігури святих. Біля силуету храму зображені дві фігури святих, один з лопатою в руках, другий – з лійкою.

Ніжинські золотарі робили також оклади для ікон. На одній із них, що знаходилась в іконостасі Троїцької церкви, був напис: “...оклад зделан – Пахомием Витвецким 1750 году” [34].

З тих далеких часів дійшов до нас і майстерно виконаний потир чеканної роботи, який знаходиться у фонді Чернігівського історичного музею.

В колекції Ермітажу зберігаються ніжинські дукачі. Ці жіночі нагрудні центральні прикраси були різного розміру у формі медальйону з вушком, інколи з металевим бантом на ланцюжку. Виготовлялись вони в техніці штампування кожного боку окремо. Інколи вони виливались. В дукач могли вкраплятися дорогоцінні каміння. Це був новий вид прикрас, який входив у життя в XVII ст. і вживався поруч з намистом, сережками та іншими елементами жіночих прикрас як складова частина одягу.

Дослідник цього виду декоративно-прикладного мистецтва І.Г.Спаський у своїй книзі “Дукати і дукачі України” розглядав їх як нумізматичне явище, хоча

дукати можна вивчати і як явища культури, бо їх автори до кожного свого виробу підходили творчо, як до оригінального, своєрідного жанру мистецтва, в якому відчутна інтерпретація змісту предмета, його обробка в певній формі. Автори дукатів чітко бачили того, кому ця прикраса адресувалась. Фотографії старих часів засвідчують, що дукати носили жінки на шиї разом з намисто.

Замовниками дукатів були як представники вищої влади України (гетьмани, козацька старшина), так і прості козаки, міщани, заможні селяни.

Нині важко сказати, в яких містах, крім Ніжина, створювалися дукати. Може, це були Батурин, Глухів, Козелець, Короп, Березна, Новгород-Сіверський, бо саме тут працювали майстри, які обслуговували гетьманів, козацьку старшину та церковних служителів. А саме для них частіше всього і виготовлялись вироби із срібла та золота. Описи їх речей підтверджують цю думку. Так, серед речей “гречанина” Миколи Торніота, які були описані у 1687 р., знаходимо “мониста жемчужная...с 7 дукатами золотыми червоными” [35].

Серед предметів, які були описані у 1704 р. у фастівського полковника Семена Палія, було чимало і дукатів, нанизаних на намисто. Вони мають різну форму, величину і нагадують золоті десятки. Ось деякі з описаних речей: жіночого вбрання: “Клейноты и сплендори женские... Манисто перловое в десят ниток низаное, по концах червоних золотих чтири. Другое манисто перловое в пять ниток низаное, на котором червоних золотих шесть, а на концах штучки золотые. Третье манисто у пять ниток перенизанное шосьма червоными золотыми... Манисто коралловое, на котором крест з рубинов и шмаракгдов насажений, и чтири червоних великих по десяти червоних, шесть подвойних, а поединкових чтири загнених. При манисте червоний золотий десятичний. На шнурке едвабном (оксамитному) червоном тринадцеть червоних золотих, а четвертинадцет по середине болший. Червоних золотих пять гнених”.

Перелік речей дає можливість уявити, з чого були зроблені жіноче намисто і як воно доповнювалося окремими дорогоцінними золотими дукатами різної величини. Можна лише здогадуватися, як ішов сам процес виготовлення цих жіночих прикрас.

Подібних прикладів в літописній та документальній літературі знаходимо чимало. У щоденнику Я.Марковича у запису від 24 травня 1725 р. сказано, що під час заручин його брат Семен “подарил невесте дукат золотой в несколько червоных” [36]. У щоденнику Н.Д.Ханенка теж декілька разів вказується на наявність дукатів у різних представників козацької старшини та духовенства. Так, серед майна померлого у 1771 р. в Ніжині священника Успенської церкви Іоанна Галанцова знаходився “большой висячий зовомый дукат” [37].

Дукати були зроблені з золота або срібла. Деякі з них оздоблювалися дорогоцінними каміннями. Так, в описаному майні у 1690 р. колишнього гетьмана Івана Самойловича зустрічаємо “3 золотые с камнем” [38].

Сам процес виготовлення дукатів не був дуже складним. Дукач робили з двох кружків, вирізаних з листа. Вони відповідали ширині і висоті банта. Після певної обробки цих кружечків (дифування, відпалювання) виконувалось штампування. Кружок накладався на штамп і покривався свинцевою накладкою, яка під ударами молотка втискувала поверхню мідної пластинки в усі

заглиблення штампа. В результаті цього на пластинці відбивалось зображення того, що було вирізане вглиб на штампі. Так само штампувався і бант, який золотили з одного боку. А потім два кружечки після обробки склалися тильними боками і спаювались. Інколи золотарі вставляли всередину ще один кружечок для потовщення дукату. Після золочення і полірування дукач і бант з'єднували.

На жаль, не всі майстри ставили своє ім'я на виробі, але збереглося декілька іменних. Це дукати XVII-XVIII ст. Амвросія із Новгород-Сіверська, роботи якого 1695 р. збереглися в Ніжині, Стефана Грека (Грекова) із Коропа, Фоки Сніжка із Козельця тощо.

Дукачі зустрічаються переважно на Лівобережній Україні (Чернігівщина, Полтавщина, окремі райони Слобідської України, нині Сумська область). І все ж основним центром виготовлення дукатів довгий час залишався Ніжин. Характерною деталлю ніжинських дукатів був бант. Описуючи ніжинські вироби, І.Г.Спаський зауважував: "Бант відповідає назві, оскільки він дійсно зображає стрічку, зав'язану бантом у чотири петлі, з двома скромними гілочками, що йдуть від центра; між верхніми петлями – корона типу російської імператорської; бант прикрашено одним-трьома кольоровими гранованими скельцями. Цю форму банта, єдину для Ніжина, де ще 30-40 років тому існувало виробництво таких дукатів, можна назвати ніжинською. Дукачі з такими бантами зустрічались у великій кількості у близьких і далеких від Ніжина селах і містечках. Ніжинський бант з'єднувався прямо з вушком медалі" [39].

Саме ця деталь, на яку звертав увагу І.Г.Спаський, дає можливість відрізнити ніжинські дукати від чернігівських, полтавських, воронізьких тощо. Проте ми не можемо обмежувати вироби ніжинських майстрів лише дукатами з бантом. Вони могли бути й іншої форми.

Слід вказати і на зображення, які були на дукатах. Ніжинські золотарі могли використовувати сюжети, які зустрічались на дукатах завезених з інших країн. Про це свідчать описи знайдених дукатів у Ніжині та інших містах і селах Чернігівщини. Проте це було часто не пряме наслідування. Інколи сюжети носили гібридний характер, тобто на одному дукаті використовувались сюжети різних виробів. Цей спосіб гібридизації давав можливість створювати різні сюжети на основі баченого. У XVII ст. ніхто не продавав штампів, їх треба було самим виготовляти. В процесі цього вносились якісь зміни, з'являлись нові деталі. Тобто йшов творчий процес.

У Ніжині виготовлялись медалі на сюжет Благовіщення. На лицьовому боці була зображена Матір Божа, яка стоїть на колінах перед столиком-аналоем, на якому розкрита книга. Справа зображено ангела з піднятою правою рукою і лілією в лівій. На зворотньому боці – сцена поклоніння пастирів. Біля простінка сидить Божа Матір, яка пряде. Одну руку вона простягає до немовляти, яке лежить поруч. Зліва сидить Йосип, за ним видно голови вола та осла. Справа – четверо пастухів, один із них присів. Поруч, біля ніг Богоматері, лежить вівця із зав'язаними ногами [40].

Цей опис ніжинського дуката, який подає І.Г.Спаський в своїй книзі, засвідчує, що процес виготовлення прикрас був не простим. Сюжетні дукати потребували особливої майстерності і художнього таланту. Дослідник говорить,

що це повторення невстановленого західноєвропейського оригіналу XVII ст. Проте, можна допускати й інше. Майстерність ніжинських золотарів була досить високою, тому не виключена можливість, що і цей сюжет міг народитися в Ніжині.

До дукачів ніжинського походження належать позолочені, срібні та мідні з бантами медалі з зображенням Благовіщення та Воскресіння. На лицевому боці – сюжет Благовіщення. “Матір Божа сидить справа на стільці з завитком на спинці. Ліва рука біля грудей, права на книзі, що лежить на покритому скатертиною низькому столику. Зліва – ангел з правою рукою біля грудей, в простягнутій лівій – лілея чи інша рослина з великою квіткою. Вгорі між двома хмарами до Богоматері злітає голуб”.

На зворотньому боці – сюжет Воскресіння. “Христос з процесійним хрестом-короговою в лівій руці і з благословляючою правою залишає труну-ящик, що стоїть по діагоналі, з глибини вправо. На торцевій стінці під ногою Христа невеликий квадратик (печатка труни). По боках біля Христа два пасма хмар, зліва і справа по воїну, один без зброї, з піднятою перед обличчям рукою, другий спить, притиснувши до себе алебарду” [41].

І цей опис, як і попередній, підтверджує високу майстерність ніжинських золотарів. Сюжет на дукатах був досить складним і потребував чіткого зображення, яке можна було зробити на певній заготовці. Весь малюнок повинен був бути в уяві майстра.

Крім релігійного побутового сюжету, на дукатах могли бути зображені також царські особи. Це залежало від історичного часу. Зустрічаються портрети цариць Ганни Іоанівни, Єлизавети Петрівни, Катерини II. На зворотньому боці залишався один із сюжетів, раніше описаних дукатів, проте і тут спостерігалася своя закономірність. На дукатах, на яких зображена Катерина II (інколи Єлизавета), на зворотньому боці зберігається сюжет Благословіння. Він сприймався як релігійне освячення діяльності коронованої особи.

Ніжинські дукачі не були ринковим товаром, вони виготовлялися на замовлення. Майстрів уже знали, а тому, звертаючись до них з проханням на виготовлення прикраси, замовник міг ставити свої вимоги, вибираючи сюжет чи пропонувати створити якийсь новий. Правда, і на базарі можна було купити дукачі, але це вже ті, які побували у вжитку. Для своїх виробів золотарі використовували різний матеріал: золото, срібло, мідь. Останню вживали як вихідний матеріал.

Таким чином, золотарство і сріблярство в Ніжині було різноманітним і потребувало певної професійної кваліфікації. Очевидно, золотарі спеціалізувались на певних виробках. Одні займались виготовленням посуду, інші – оправ для книжок чи окладів для ікон, треті – прикрас. Хоч подібні речі могли виготовлятися і в інших полкових містах, але у ніжинських виробів, як свідчать вище наведені приклади, були свої характерні особливості, свій стиль, притаманний саме ніжинським майстрам.

До золотарів та сріблярів примикають і деякі виробники ковалів, які володіли обробкою кованих виробів із заліза (поковка дверей, віконниць, парканів та

воріт), а також мідних виробів (різні види посуду).

У другій пол. XVII ст. набуває розвитку виробництво дзвонів, а також лиття гармат, яке досягало технічної і художньої досконалості у Києві, Стародубі, Почепі, Новгород-Сіверську, Глухові, Чернігові, Борзні, а також Ніжині. Відлиття гармат йшло на замовлення гетьманів та полковників.

У 60-70-х рр. XVII ст. у Ніжині працював відливник Олександр, який бл. 1667 р. переплавив три невеликі дзвони для ніжинського собору. Пізніше цей вид діяльності набув промислового характеру. Ніжинський мідноливарний завод братів Чернових, який відомий з 1791 року, залучив місцевих майстрів для виплавки церковних дзвонів, у тому числі і великої ваги. Так, для Миколаївського собору в Ніжині був відлитий дзвін вагою 400 пудів (1798), для Преображенської церкви – 99 пудів (1791) тощо [42]. Ці дзвони виготовляли не лише для Ніжина, а і храмів інших населених пунктів.

У XV-XVI ст. на Лівобережній Україні набуває розвитку ткацтво. Воно сприймалося як один із видів народної художньої творчості. Особливо широкого розмаху ткацтво набуло у XVII-XVIII ст. Тисячі ткачів працювали у містах і селах. Поруч з Батурином, Глуховим і Козельцем воно розвивалося і в Ніжині. Місто в цей час стало центром ткацтва.

Цехова книга, яка збереглася в Ніжині і проаналізована А.Єршовим [43], засвідчує, що ткацький цех існував уже в 1634 році. Правда, ці повідомлення подаються в книзі, де зроблені далі записи лише про ковальський цех. І все ж з них ми довідуємося про імена та деякі прізвища ткачів. Їх було спочатку 14, а потім 21 (7 дописано іншою рукою).

Особливо інтенсивно ткацтво розвивалося у другій половині XVIII ст. З 1767 р. у Ніжині діяла фабрика бавовняних ткнин Б.Іванова, на якій виготовляли тканини для одягу, а потім коштовні тканини – поплін і саржу.

В 1769 р. в особистому будинку купець першої гільдії Максим Алісов відкрив у Ніжині ткацьку фабрику по виробництву шовкових і бавовняних ткнин. На ній ткали шовкові козацькі пояси, дівочі квітчасті хустки, різноколірні тафти й кумач [44]. Одночасно на таких фабриках працювало до дев'яти станків. Тут застосовувалась традиційна набивна техніка в два-три кольори з дерев'яних дощок і мідних гравірованих валиків.

Ніжинські хустки з стилізованими тканими шовком айстрами на матовому зеленому фоні тонкого полотна завойовували популярність у багатьох місцях. Широко відомими були також хустки, прикрашені букетами чи окремими квітками айстр, троянд, георгін, хмелю, чорнобривців та листям м'яти.

Слід згадати і про ніжинські войлочні шляпи “магерки”, з широкими полями і закругленими наголовками (туліями) [45], які виготовлялися у передмісті Ніжина з такою ж назвою – Магерки. На жаль, про їх існування сьогодні свідчать лише спогади старожилів з цієї місцевості. В той час вони були у складі одягу поруч з солом'яними брилями.

Одним з поширених видів декоративно-ужиткового мистецтва була ніжинська вишивка. При Введенському жіночому монастирі функціонувала

золотошвейна майстерня, яка виконувала замовлення всієї Чернігівської єпархії.

У ніжинської вишивки були свої неповторні особливості як композиції, так і багатство світотіневих ефектів традиційної вишивки без канви гладдю, білим по білому. Саме ця вишивка була характерною для місцевості, створювала неповторний колорит цього виду мистецтва. На білому полотні видніються ніжні білі узори то великих, а то маленьких квадратів з різною насиченістю ниток, що надавало зображенню своєрідного колориту. На деяких таких вишивках для відтінення квадратів використовувалась червона нитка. Але це вже змінювало характер і оригінальність вишивки [46].

Поруч з цією своєрідною вишивкою “білим по білому” існувала і традиційна вишивка хрестиком з використанням червоних та чорних ниток. “Работа вышивок, – пише етнограф Н.Степовой про типові ніжинські прикраси, – тонкая и красивая. Узоры своеобразные малорусские, состоящие главным образом из прямых линий. Рукав возле плеча обыкновенно вышивается поперек... иногда... вышиваются разбросанные по рукаву рисунки, преимущественно цветов, ягод и тому подобное” [47].

Таким чином, можна з впевненістю говорити про різнобічний характер декоративно-прикладного мистецтва, який розвивався у Ніжині. Він носив більше практичний ужитковий характер, бо використовувався не стільки для прикрас, скільки для практичних потреб. Гончарство, кахлярство, золотарство, сріблярство, декоративне ковальство, ливарство, ткацтво, вишивка – ось далеко неповний перелік видів прикладного мистецтва, яке набуло в XVII-XVIII ст. широкого розвитку і самобутнього характерного для ніжинського регіону художнього забарвлення. Декоративно-прикладне мистецтво Ніжина поруч з мистецтвом інших регіонів давало уявлення про його широту і багатогранність, самобутність і художню неповторність. І в той же час засвідчувало, що Ніжин, як полкове місто, був розвиненим культурним осередком з різноманітними видами мистецтва.

### Література:

1. Нестеренко О.О. Развитие промышленности на Украине. - К.: Вид. АН УРСР, 1959. - С. 99.
2. Пажитнов К.А. Проблема ремесленных цехов в законодательстве русского абсолютизма. - М.: Изд. АН СССР, 1952. - С. 31.
3. Киевская старина. - 1888. - Т. XXI. - Апрель. - С. 7-8.
4. Андриевский А. Исторические материалы из архива Киев. губернского управления. Вып. 8. - К., 1885. - С. 171.
5. Лазаревский А. Описание Старой Малороссии. Т. 1. Полк Стародубский. - К., 1888. - С. 135.
6. Шафанский А. Черниговского наместника топографическое описание... К., 1851. - С. 297-303.
7. Записки Черниг. губернского статистического комитета. Кн. 11. Описание Черниг.



- наместничества. - Чернигов, 1866. - С. 5.
8. Аксаков И. Исследование о торговле на Украинских ярмарках. - СПб., 1858. - С. 339.
  9. Зарецкий И.А. Гончарный промысел в Полтавской губернии. - Полтава, 1894. - С. 102.
  10. Лазаревский А. Описание Старой Малороссии. Т.3. Полк Прилуцкий. - С. 94-95.
  11. Універсал Богдана Хмельницького від 5 січня 1656 р.
  12. Синицкий Л. Путешествия в Малороссию академика Гильденштедта и князя И.М. Долгорукого // Киев. старина. - 1893. - № 3. - С. 431-441. "Город Нежин и украинская торговля".
  13. Шафонский А. Чернигов. наместничество топографическое описание... - С. 18.
  14. Ніжин і Ніжинщина у XVIII столітті. - С. 20.
  15. Топографическая описания городов Чернигова, Нежина и Сосницы с их поветами (Рукописи 1783 года). - Чернигов, 1903. - С. 176 // Из кн.: Труды Черниговской губернской архивной комиссии. Вып.4. - Чернигов, 1902. - С. 137-222.
  16. Ніжин і ніжинщина у XVIII столітті: Історико-краєзнавчі матеріали. - Ніжин, 1997. - С. 18.
  17. Рукописи Нежинской городской думы // Труды Черниговского предварительного комитета по устройству XIV-го археологического съезда в Чернигове. - Чернигов, 1908. - С. 125.
  18. Про відкриття Межигірської фаянсової фабрики: Див. // Вітчизна. - 1994. - №9-10; Собрание сочинений Е.М.Крижановского. - К., 1890. - Т.2.
  19. Шафонський А.Ф. Чернигов. наместн. топограф. описания. - К., 1851. - С. 382.
  20. Спаська Є. Кахлі Чернігівщини XVIII-XIX ст. - К., 1927. - 24 с. Вона ж. Гончарні кахлі Чернігівщини XVIII - XIX ст. - К., 1928. - 13 с.
  21. Заїка І. Орнаментація кахлів верхньосалтівського поселення // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні. Вип.9. - К., 2000. - С. 40.
  22. Спаська Є. Щоденник // Архів Ніжинського краєзнавчого музею.
  23. Спаська Є. Кахлі Чернігівщини (XVIII-XIX). Попереднє уведення. - К., 1927. - С. 23.
  24. Єршов А. Ніжинські цехи в першій половині XVII ст. // Чернігів і північ Лівобережжя. - К., 1928. - С. 316, 318.
  25. Гумилевский Филарет. Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Кн. VI. - Чернигов, 1874. - С. 483.
  26. Спаський І.Г. Дукачі і дукачі України. - К., 1970. - С. 55.
  27. Книга пожиткам бывшего черниговского полковника Павла Полуботка и детей его Андрея и Якова // Чтение в Обществе истории и древностей российских при Московском университете. - 1862. - Т.3. - С. 21, 38.
  28. Там же. - С. 90.
  29. Каталог музея. Черниговский соединенный исторический музей городской и ученой архивной комиссии в память 1000-летия летописного существования

- г.Чернигова. - Чернигов, 1915, № 705.
30. Інститут рукописів НБ України ім. В. Вернадського. Фонд Х, №18313, арк. 11-12. “Ведомость сполно под ведомством греческого нежинского братства состоит греков купцов своими домами живущих, и каким купечеством бодаются, також сколко имеетя и ремесленных греческого звания людей и какими ремеслами бавятся, о том сим именно значит, сочиненная 1769 года апреля 3 дня”.
  31. Шафонский А. Вказане джерело. - С. 467.
  32. Дроздов В. Датоване культове срібло XVII ст. // Чернігів і Північне Лівобережжя. - С. 325-346.
  33. Історія українського мистецтва: В 6 т. Т.3. - К.: Укр. енциклопедія, 1968. - С. 343.
  34. Спаський І.Г. Дукати і дукачі України: Історико-нумізматичне дослідження. - К.: Наукова думка, 1970. - С. 55.
  35. Оглоблин Н. Богатый киевлянин конца XVII в. // Киевская старина. - 1889. - Май-июнь. - С. 584.
  36. Маркович Я. Щоденник. Кн.1.
  37. Ханенко Н.Д. Щоденник. - С. 148.
  38. Русская историческая библиотека. - Т.VIII. - СПб., 1884. - С. 968.
  39. Спаський Г.Г. Дукати і дукачі України. - С. 22.
  40. Спаський Т.Г. Дукати і дукачі України.- С. 81-82.
  41. Там же. - С. 83-84.
  42. Чернігівщина. Енциклопедичний довідник. - К., 1990. - С. 520.
  43. Єршов А. Ніжинські цехи в першій половині XVII ст. // Чернігів і північне Лівобережжя. - К., Держвидав, 1928. - С. 315-318.
  44. ЦДІА України, фонд 57, оп.1, кн.39, арк.789.
  45. Степовой Н. Малорусская народная одежда: / Нежинский уезд / // Киев. старина. - 1893. Т.61. - С. 280.
  46. Зразок вишивки “білим по білому” демонструється в кн.: Пляшко Л.А. Город, писатель, время: Нежинский период жизни Н.В. Гоголя. - К.: Наукова думка, 1985. - С. 73.
  47. Степовой Н. Малорусская народная одежда: / Нежин. уезд / // Киев. старина. - 1893. - Т. 41. - С. 281.

**В. В. Шапоренко**

### **Портретні твори кріпосних художників XVII ст. у художній колекції Галаганів**

Художня колекція Галагана, яка включає твори вітчизняного та західноєвропейського мистецтва, багата та різноманітна за своїм складом, але досі майже не вивчена, багато творів мистецтва потребують атрибуції, уточнення, детального розгляду. Значну частину колекції складають

живописні полотна, виконані вітчизняними художниками: як відомими майстрами пензля (Л.Жемчужников, І.Айвазовський), так і напівпрофесіональними чи кріпосними живописцями (Ф. та С.Землюкови, К.Ф.Юшкевич-Стаховський). У колекції також представлена народна картина.

Серед творів українського мистецтва, представлених в художній колекції Галаганів, значне місце займає галерея родинних портретів цього відомого дворянського роду – портретна галерея Галаганів. Багато представників цієї славної родини зіграли помітну роль у політичному та культурному житті України XVIII-XIX ст. Великі кошти були покладені Галаганами на розвиток української культури, а саме літератури і мистецтва. Сам факт створення цієї унікальної колекції портретів говорить про оригінальне художнє чуття замовників, яке дозволило їм зібрати цілу антологію портретного живопису Чернігівщини XVIII-XIX ст.

Для дослідника-мистецтвознавця дуже цікавими є художні твори кріпосних художників, представлені у колекції Галаганів, оскільки вони являють собою яскравий прояв типових особливостей українського живопису XVIII ст. Ми зупинились на кількох найбільш характерних портретних творах невідомих кріпосних художників з Галаганівського зібрання.

Окремо слід відзначити ту велику роль, яку меценатська діяльність поміщиків відіграла у долі кріпосних художників. Така благодійність стала особливо активною з утвердженням дворянства. Представники великих дворянських родів починають колекціонувати твори мистецтва і раритети національної старовини. Поступово у родових гніздах Розумовських, Тарновських, Маркевичів, Галаганів, розміщених на Чернігівщині і Полтавщині, зосереджувались цінні зібрання творів мистецтва. Збирацька діяльність, створення музичних і театральних труп мали певне значення у формуванні особливої духовної атмосфери, яка приваблювала творчу інтелігенцію і сприяла процесам культурного взаємозв'язку. Саме у творчому оточенні, яке виникало в окремих великих поміщицьких маєтках, “зустрічались” культура дворянська (в особі художників-професіоналів) і культура народна, представлена творчістю кріпосних (“дворових”) майстрів [1]. Саме з цього середовища походить більшість кріпосних які “вибились у художники”. Постійне перебування у дворянському маєтку, при дворі, незважаючи на весь драматизм їх положення, сприяло пробудженню і розвитку їх естетичного смаку, прагненню отримати професійну освіту. Велике значення у цьому процесі мала діяльність меценатів – багатих і “середньої руки” українських поміщиків.

Безумовно, ці явища були складні і неоднозначні, але в загальному розвитку української художньої культури вони зіграли свою позитивну роль.

Середовище кріпосних майстрів склало один із прошарків у формуванні художньої культури. Деякі художники отримували академічну освіту і, звільнившись від кріпосної залежності, затвердились (як Д.Маляренко) у новому соціальному і професійному статусі. Але поряд з художниками цієї соціальної категорії існувало ще багато напівпрофесіоналів і доморощених живописців, які також залишили слід у художній культурі. Саме твори таких кріпосних художників є предметом нашого дослідження.

Відкривають родинну портретну галерею парні портрети

родоначальників відомого на Україні роду Галаганів, що налічував 7 поколінь, – портрети Гната Івановича та Олени Антонівни, які були написані невідомим художником до їхнього срібного весілля. Портрети виконані у 40-х рр. XVIII ст.

Гнат Іванович був простим запорожцем. З часом він залишив Січ і став прибічником Івана Мазепи. Після краху їх політичних задумів Гнат Галаган був відісланий гетьманом до Петра I у ролі парламентаря. Але Гнат Іванович перейшов на бік російського царя, залишивши колишніх союзників. Щоб довести свою відданість Петру I, Гнат, використавши своє знання підступів до Січі, взяв її штурмом і розорив дотла, розбив залишки прибічників Мазепи. За це Гнат Галаган отримав чин Чигиринського полковника. Але життя Галагана не було безтурботним. Неосвічений і небагатий поміщик (всього 806 дворів) не був в честі у старійшин і Скоропадського. Тому у 1740 р. він відмовився від влади на користь сина.

З портрета на нас дивиться літній чоловік з сивим волоссям та чорними вусами. В його обличчі немає нічого шляхетського, скоріше він схожий на селянина, який все життя пропрацював на землі. Очі горять, як і раніше, але погляд у Гната стомлений і недобрый. Це була людина своєрідна, поривчаста. Образ Галагана, створений художником, позбавлений ідеалізації.

Про долю його дружини відомо небагато. Олена Антонівна за походженням була з київських міщан (дівоче прізвище Тадрина), заміж вийшла рано, з Гнатом у шлюбі прожила більше 25 років. О.М.Лазаревський вважав, що портрет дружини Галагана кращий з відомих нам малоросійських портретів [2]. Портрет дуже виразний в психологічному плані, він уособлює жіночу долю (паралель з народною творчістю).

Ці два портрети пензля невідомого художника по праву займають одне із провідних місць серед творів XVIII ст., втілюючи в собі найбільш характерні риси українського портретного живопису.

Обидва портрети виконані у стилі так званого наївного реалізму, для якого характерні: старанність відтворення особливостей зовнішності портретованого без прикрашення та ідеалізації, зародження основ психологізму, увага до внутрішнього, душевного стану персонажу. Про відсутність академічної освіти у художника, що створив ці парні портрети, свідчить деяка неточність у побудові композиції картини, недостатнє світлотіньове моделювання фігур портретованих. На жаль, про особистість автора портретів Галаганів не залишилось ніяких конкретних свідчень.

Два портрети єдиного спадкоємця подружжя Галаганів, Григорія Гнатовича Галагана, також написані невідомими художниками, приблизно у проміжку між 1739 і 1763 роками. Григорій був улюбленцем матері, отримав хорошу освіту (з 12 років навчався у Києво-Могилянській академії). В 23 роки він уже був полковником і міг розраховувати на блискучу кар'єру. На картині, написаній а нагоди отримання чину полковника, Григорій зображений могутнім красенем, який вишуканим жестом притримує пернач (символ влади полковника козацького війська на Україні у період Гетьманства). У нього приємні тонкі риси обличчя, зовнішність вдало підкреслена вишуканим одягом.

Але, судячи зі скувих біографічних записів [3], Григорія вела нещаслива зірка. В його житті, за власним зізнанням, мало було днів благополучних. Це підтверджує другий портрет, написаний через 25 років іншим кріпосним живописцем. Зберігаючи всі зовнішні прикмети традиційної козацької парсуни (парадна поза з піднятим жезлом, декоративна деталізація фігури, дещо перебільшена характерність обличчя), художник все ж піднімається до більш високої одухотвореної та співчутливої трактовки образу людини яку він, певно, добре знав.

Портрет став красномовним свідомством драматичної долі Григорія Гнатовича. Рука, як і раніше, тримає пернач, але перед нами зморшкувате, старе обличчя хворої людини, в очах якої застиг вираз суму і безнадійності. Дивлячись на цей портрет, мимовільно замислюєшся про долю цього незадоволеного життям чоловіка.

Представлені твори українського портретного живопису XVIII ст. свідчать про особливе положення Чернігівщини стосовно розвитку образотворчого мистецтва. У цей період на Лівобережній Україні визначився своєрідний стиль так званого козацького портрета, що явилось відгомном національно-визвольної боротьби українського народу. Написання таких портретів сприймалось як офіційне визнання заслуг козацької старшини перед державою. Козацький портрет відрізнявся виразністю, психологічною заглибленістю в трактовці образів, певними реалістичними тенденціями. Розвиток портретного мистецтва сприяв зростанню професійної майстерності живописців. Українські художники, які відчували вплив західноєвропейських майстрів і поступались їм у техніці, все ж таки зуміли піднятися до вершин філософського осмислення буття і створити дійсно самобутній напрямок розвитку живописного портрета з яскраво виявленими національними особливостями.

### **Література:**

1. Рубан В.В. Забуті імена. - К., 1990. - С. 35
2. Єрмоленко Н. Матеріали до екскурсії. Український портретний живопис XVIII-XIX ст. - АЧХМ, 1983. - С. 7.
3. Галагановский фамильный архив // Киевская старина. - 1883, №11. - С. 454-469.

**С.І. Глушкова**

**Кобзарське мистецтво – джерело національної  
самосвідомості українського народу.  
Кобзарство на Полтавщині**

Сучасна національна школа повинна сприяти національно-культурному відродженню українського народу, його історичної свідомості і традицій, національно-етнографічних особливостей, піднесенню духовності і національної гідності.

В історії української народної культури і мистецтва одну з найяскравіших, самотніх сторінок становить кобзарство. Пісенна творчість кобзарів – цінний внесок у загальну культуру, літературу, музику українського народу. Кобзарське мистецтво має давні традиції. Своім корінням воно сягає в період Київської Русі. Посередниками кобзарів були музики, увічнінені на фресках Софії Київської, оспівані автором “Слова о полку Ігоревім”, в якому згадується славний Боян. Дійшли до нас імена співців Мануйла, Митусу, які згадуються в літописах.

Народні співці віками складали міцні підвалини кобзарських традицій, передавали своє високе мистецтво з покоління у покоління. Вже у XVI столітті українські народні думи, творці їх і виконавці користувалися в Україні широкою популярністю.

На жаль, дуже обмежені відомості збереглися про кобзарів XVI-XVIII століття. Значно більше маємо матеріалів про кобзарів XIX-початку XX століття. У літературних джерелах зустрічаємо деякі біографічні дані кобзарів: Магадина, Скорика, Вересая, Симоненка, Сіроштана, Гончаренка, Калного, Нетеси, Вратиці, Кияшка, Жовтянського, Ковушка та багатьох інших.

Переважає більшість кобзарів володіла досить значним репертуаром. Вони виконували думи, пісні-балади, народні історичні, сімейно-побутові, обрядово-весільні, ліричні, сатиричні та гумористичні пісні, псалми, а також танцювальні мелодії. На вибір репертуару співців впливали їхні естетичні уподобання, а також суспільно-політичні погляди. Більшість кобзарів, незважаючи на заборону царського уряду, мали у своєму репертуарі пісні з “Кобзаря” Т.Г.Шевченка. Сам поет підкреслював, що він виховувався на високохудожніх думках і піснях кобзарських. Він вважав народних співців наставниками простого люду, палкими патріотами рідного краю, носіями визвольних ідей. З любові та поваги до кобзарів поет назвав збірник своїх творів “Кобзар”.

За своє свободолюбиве мистецтво народні співці зазнавали значних переслідувань і тяжких страждань, що змушувало їх об’єднуватись у братства (чи гуртки). Братства виникали за прикладом міських ремісничих цехів і мали захищати інтереси кобзарів. Цех керувався певними правилами, встановленими самими ж членами товариства.

Як у кожному ремеслі, у кобзарстві також були свої майстри та учні. Щоб стати кобзарем і цим ремеслом заробляти собі на прожиття, потрібно було добре навчитися кобзарської справи, дотримуватися всіх звичаїв і вступити до гурту.

Для навчання кобзарському мистецтву існували також кобзарські школи. До наших часів дійшли відомості про кобзарську школу, засновником якої був Петро Кулибаба.

Кобзарські братства були породжені умовами феодального ладу; у другій половині XIX століття вони майже скрізь припинили своє існування, але свого часу відіграли значну роль у житті й діяльності кобзарів.

За характером творчості кобзарів розділяють на три типи:

- 1) кобзарі-виконавці народної пісенної спадщини;
- 2) кобзарі-імпровізатори;
- 3) кобзарі-творці власних пісенних творів.

Кобзарі першого типу виконували пісні так, як засвоїли їх від своїх учителів-кобзарів або з книжок. Цей тип кобзарів був мало поширений. Представники: Мусій Кулик, Семен Говтвань, Терентій Пархоменко та інші.

До другого типу (найбільш поширеного) належать співці, які самі не складали твори, а запам'ятавши основну сюжетну лінію пісні чи думи, при виконанні твору дещо змінюють, вносять щось своє: Остап Вересай, Іван Кравченко-Крюковський, Гнат Гончаренко, Федір Гриценко (Холодний), Андрій Шут та інші.

Третій тип кобзарів – творці власних оригінальних дум та пісень (Михайло Степанович Кравченко, Петро Ткаченко-Галашко, Павло Гащенко, Степан Пасюга, Григорій Цибко та інші).

Багатою, щедрою на талановитих народних співців-кобзарів була мальовнича Полтавщина, яка здавна стала колискою пісенної культури. Саме тут народилася поетеса Маруся Чурай, дівчина-легенда, котрій, за переказами, належать пісні “Ой не ходи, Грицю”, “За світ встали козаченьки”, “Віють вітри” та інші. Тут поблизу Миргорода у 1805 році історик В.Я.Ломиковський вперше склав рукописний збірник дум і пісень. А другий дослідник – Н.А.Цертелев – уроженець міста Хорол Полтавської губернії, записавши на Полтавщині думи від кобзарів, видав їх у 1819 році книгою “Досвід збирання старовинних малоросійських пісень”. У 1836 році в Петербурзі син дрібного поміщика з Полтавщини П.Лукашевич видав збірку українських пісень і дум, зібраних знову ж таки у Полтавському краї.

Полтавщина є батьківщиною всесвітньо відомих кобзарів Архипа Никоненка, Остапа Вересая, Самійла Яшного, Федора Гриценка (Холодного). Серед імен інших видатних кобзарів знаходимо Івана Григоровича Кравченка-Крюковського, який народився у 1820 році в Лохвиці. Його на Полтавщині називали “великим кобзарем”. Думи, виконувані Кравченком, відзначались повнотою та художньою довершеністю.

Талановитим кобзарем був ще один полтавець – Михайло Степанович Кравченко, який народився у 1858 році у селі Великі Сорочинці Миргородського повіту. Спочатку він виступав тільки у своєму рідному селі і Миргороді, а пізніше – і в Харкові, Петербурзі, Києві, Одесі, Ялті. Михайло Кравченко склав дві думи про Сорочинську трагедію 1905 року, учасником якої він був.

Відомі й інші кобзарі з Полтавщини: Євген Адамович із села Солониця на Лубенщині, Петро Гудзь з Лютенки Гадяцького повіту, Федір Кушнерик з Великої Багачки.

На Полтавщині жив один з найвидатніших кобзарів XIX століття – Остап Вересай, якого називали “українським Гомером”.

Сліпий з малих літ, Остап навчався майстерності у трьох різних кобзарів. У репертуарі кобзаря були історичні, побутові, сатиричні, жартівливі пісні, думи. Співав Вересай дуже виразно, особливо свою улюблену пісню “Нема в світі правди”. Остап Вересай виступав у Києві і Петербурзі, він, як жодний інший кобзар, відіграв велику роль у пропаганді народного мистецтва України.

Про кобзарську майстерність Вересая маємо чимало спогадів сучасників народного співця. Знав його і Тарас Григорович Шевченко, який любив слухати пісні й думи у виконанні цього кобзаря і подарував йому свою книжку “Кобзар” з автографом.

Ім'я народного співця України привернуло увагу не тільки української та російської громадськості. Воно потрапило й на сторінки періодичних видань Франції, Польщі, Австрії, Німеччини, Чехословаччини тощо.

Життя і мистецька діяльність Остапа Вересая справді були подвижництвом і для багатьох кобзарів стали взірцем патріотичного служіння своєму народові.

Наприкінці XIX століття, після смерті Остапа Вересая, здавалося, настав період занепаду кобзарства і повного вимирання кобзарів. Та кобзарське мистецтво завдяки своїм давнім традиціям, тісним зв'язкам з народною культурою, незважаючи на утиски і переслідування царського уряду, страшні репресії сталінщини і голод в Україні, вижило і збереглося до наших днів.

## **I. Акименко**

### **Чернігівський Свято-Троїцько-Іллінський монастир: його минуле та сучасне (XVII-XX ст.)**

Серед великої кількості нерозроблених проблем історії Чернігівського краю окрему групу складають релігійні. Поза межами наукових розвідок залишилися такі важливі об'єкти, як монастирі. Сьогодні на Чернігівщині існують Домницький, Густинський Троїцький в Прилуках, П'ятницький, Свято-Троїцько-Іллінський, Єлецький та інші монастирські комплекси. Вони потребують ретельного наукового дослідження.

Помітне місце серед них займає Чернігівський Свято-Троїцько-Іллінський монастир. Тривалий час його історія, господарська та культурна діяльність не досліджувалась, а збережені архівні документи та розвідки істориків-краєзнавців дореволюційної доби не набули суспільного звучання.

Історія монастиря сягає у 900-річне минуле, часи, коли землі Київської Русі були в апогеї свого політичного, економічного і культурного розвитку.

Заснування Свято-Троїцько-Іллінської обителі розпочалося з часу, коли в Чернігові з'явився ченець Антоній, особа на той час уже достатньо відома. Автор Лаврентіївського літопису згадує Антонія Печерського як людину глибоко віруючу і прагнучу бути корисною простому люду. Побувавши на горі Афон і постригшись у монахи, Антоній повернувся на рідну землю та заснував монастир, відомий сьогодні як Києво-Печерська Лавра.

У 1069 р. преподобний Антоній, розійшовшись у поглядах з князем Ізяславом, з'явився в чернігівській землі. Літописець Нестор цю подію описує так: “Нача гневатися Ізяслав на Антонія из Всеслава и присла Святослава в



ночь Антонія Чернигову. Антоній же, пришед Чернигову, возлюби Болдины горы, ископав пещеру, ту ся всеми...” [1].

Виривши пещеру недалеко від Елецького монастиря в живописному місці Болдиних гір, Антоній повністю присвячує себе служінню богу “... не златом, но слезами, пощением и бдением...” [2]. Слава Антонія про його духовні справи поширювалась на навколишні землі. Чернігівський князь Святослав на честь такого служіння богу Антонія та за його допомогу корисними порадами у важливих державних справах біля печер того ж 1069 р. побудував кам'яну церкву на ім'я святого пророка Іллі. З того моменту Антонієвський або Богородицький монастир в Чернігові починає називатись Іллінським.

У 1072 р. Антоній повернувся до Києва, а монастир, ним заснований, продовжував своє існування до нашестя Батия на Чернігів у 1239 р.

Навала монголо-татар у XIII ст. знищила велику кількість монастирів на Русі. Одна частина їх зникла під руїнами (київські обителі), інша була пограбована та розорена (Іллінський монастир в Чернігові) [3].

У такому стані монастир проіснував майже 410 років. Пізніше архімандрит Д.Ростовський (Туптало) у передмові до своєї праці “Руно орошенное” напише: “По разореніи Чернигова и всех градов злочестивим Батием, которій бурил землю русскую року (6745) 1239 р., пустова пред четиреста и десять лет...” [4]

XVI-XVII ст. – час, коли активізується розвиток православного чернецтва. Монголо-татарська навала, експансія литовців і поляків на українські землі, попри насильницьке окатоличення, тільки прискорила процес християнізації.

Російські та українські історики, досліджуючи польсько-литовську добу, звертають увагу на зростання православних осередків: братських шкіл, товариств, монастирів [5]. Згідно підрахункам з XVI по XVIII ст. число православних обитель майже подвоїлось.

Після вигнання поляків з Чернігова Іллінський монастир починає своє друге відродження. “...И ныне де тот их монастырь оскудел, потому что от ляхов и татар разорен...” [6] Ієромонах Зосима Тишевич прикладає всі свої зусилля для того, щоб його відбудувати. Листи, прохання зі зверненнями про допомогу коштами до московського царя, українських гетьманів, впливових політичних та релігійних діячів дали зібрати певну суму коштів для будівництва споруд зруйнованого монастиря. Одним з перших на допомогу відгукнувся чернігівський полковник Степан Пободайло. “В року 7157 (1649) Божию церковь Святого Пророка Ильи, при ней же и монастир старанием и коштом благочестивого ктитора, пана Стефана Пободайла, бившего полковника Черниговского” (Д.Ростовський “Руно орошенное”) [7].

З цього часу монастир не тільки відбудовується, а й значно розширює територію. Розташування головних храмових споруд на схилах гори на той момент вже викликало багато проблем, тому вирішено було ігуменом Зосимой Тишевичем перенести споруди у більш вигідне місце, а саме – вершину Болдиної гори. В 1672 р. розпочинається детальна перебудова монастиря: зводять цегляну трапезну та Введенську церкву. В 1677 р. братські келії

перебудовують на настоятельські. А на початку червня 1679 р. в день Святої Трійці закладається головний собор монастиря, пізніше названий Троїцьким. Ініціатором будівництва став архієпископ Лазар Баранович, про якого з роками напише архімандрит Герман Кононович: “Преосвященный Лазарь был благодетельствован царем за его великие заслуги в трудные времена, начал строить каменную церковь во имя живоначальной Троицы, соборную, повыше Церкви Святого Ильи, построенной князем Черниговским Святославом Ярославичем” [8].

Великий храм потребував великих коштів, яких, на жаль, було недостатньо. Лазар Баранович неодноразово звертався з проханнями до російських царів, гетьманів Самойловича та Мазепи про допомогу в будівництві. Так, у листі до Софії він прохав царський двір надати коштів на дзвін та біле залізо для церкви Св.Трійці. Про його турботу за будівництво храму видно з листа до печерського архімандрита Інокентія від 23 березня 1680 р. “... Троица Пресвятая, ей же слава да будет, уже вышла из своих оснований. Дар сей от вас, как от Авраама назначенный, а мною ей закрепленный подписом, она приняла милостиво” [9]. Гетьман Самойлович дуже багато обіцяв, а робив мало, що не можна сказати про гетьмана Івана Мазепу, який своїми стараннями та коштами робив все, щоб храм був. Будівництво затягувалось, і преподобному Лазарю Барановичу не вдалося побачити всю його велич і красу. Протягом 17 років піднімався собор, і тільки у 1695 р. після смерті Л. Барановича (1693 р.) відбулося освячення храму архієпископом Феодосієм Углицьким. З часу освячення Троїцького собору древній монастир почав іменуватися Свято-Троїцько-Іллінським.

Як свідчать документи, територія монастиря з моменту відбудови постійно розширювалась за рахунок придбання нових земель [10].

Середина XVII - перша половина XVIII ст. – період розквіту монастиря. Сільськогосподарська та промислова діяльність Свято-Троїцько-Іллінського монастиря перетворила його на один із впливовіших та найбагатших монастирів Чернігівської єпархії. З тогочасних описів майна стає відомим, той факт, що обитель представляла собою велике феодальне господарство, якому належало 542 двора, майже 9 тисяч селян (4872 особи чоловічого полу та 4152 особи жіночого полу), 23 городи, 26 гаїв, 16 озер, 30 млинів (водяних та вітрових) на р. Десна, Стрижень, Білоус, Убідь, 31 завод (серед них: 2 паперових, 2 залізних, 14 винокурінних, 2 солодових, 3 лісопильних, 4 гути та один сукновалений.) Все це майно знаходилося в Чернігівському та Городницькому (Городнянському) повітах Чернігівської єпархії [11]. Господарські маєності та промислові виробництва працювали в основному на потреби монастиря, тільки деякі об’єкти власності мали можливість продавати свою продукцію за межі єпархії, як то винокурінні заводи та млинарські промисли.

До власності монастиря відносились також Пустинний Миронівський Богословський скит (чоловічий) у Сосницькому повіті, Яриловицький Миколаївський скит у Городницькому повіті біля села Яриловичи [12].

Такий стан монастир зберігав до 1786 р., коли вийшов указ імператриці Катерини II про секуляризацію монастирських володінь Лівобережної України.

Як велике феодальне утворення, користуючись релігійним впливом на маси, монастир відіграв важливу роль у суспільно-політичному житті, у визначних подіях свого часу. Не лише на ранніх етапах розвитку, а й пізніше він став значним центром культурного життя. У його стінах розвивалось літописання, друкарство, поширювалась писемність, створювались бібліотеки, школи.

Переведення з Новгород-Сіверського у Чернігів у 1649 р. Лазарем Барановичем друкарні дало можливість заговорити про обитель як культурно-просвітницький центр.

За час існування друкарні спочатку на архієпископській кафедрі, а потім на території самого монастиря надруковано велику кількість книг релігійного змісту. Це проповіді архієпископів Чернігівської єпархії – Дмитра Ростовського, Лазаря Барановича, Філарета Гумилевського, богословські трактати, полемічні твори, періодичні видання, в тому числі “Черниговские епархиальные известия”, пізніше “Черниговские губернские ведомости” тощо. В монастирі було зібрано у бібліотеку понад 11 тисяч книг.

У 1730 р. друкарня внаслідок пожежі була зруйнована, але у 1743 р. з ініціативи архієпископа Нікодима Сребницького знову відбудована. Продовжуючи своє існування, вона поступово ставала осередком культури всієї Лівобережної України. Так, за даними українського історика Миколи Маркевича монастирська друкарня мала своє піднесення у другій половині XVIII ст., видання її були відомі далеко за межами Чернігівського краю. Лист архімандрита Троїцько-Іллінського монастиря Іоля до графа П. Румянцева-Задунайського (10 липня 1775 р.) засвідчує: “...от типографии обители моей посылаемые при сем книжки прошу нижайше принять и тем милость свою ко мне засвидетельствовать.” Крім того, сам імператор російський Петро Перший, будуючи друкарню в Невській Лаврі, запросив з Чернігова друкарів, як людей, які добре обізнані в друкарській справі [13].

Стрімке піднесення монастиря дало можливість настоятелям продовжити його розбудову. Протягом другої половини XVIII ст. з'явилися господарські споруди, цегляні келії, нова трапезна, дерев'яні хати. Поза огородою були пивоварня, ковальня, кінський двір, клуня, комори. Остаточо сформувався монастирський комплекс у 1775 р. Саме тоді було завершено будівництво 58-метрової дзвіниці (розпочато у 1771 р.). Як Троїцький собор, так і дзвіниця були не просто культові споруди, а величні архітектурні витвори мистецтва. У їх розробці, плануванні та будівництві брали участь відомі не тільки на Лівобережжі архітектори – німець Адам Зернікав та італієць Карло Бартоломео Растреллі. Фінансову допомогу надавали сама імператриця Єлизавета Петрівна та граф Кирило Розумовський.

10 квітня 1786 р. вийшов указ імператриці Катерини II про передачу монастирських володінь у державну казну, а щодо самих монастирів, то передбачалось їх часткове закриття. Відносно Свято-Троїцько-Іллінського монастиря було вирішено “...обратить Троицкий Ильинский монастырь в помещение университета. В сем городе учреждаемого...” Споруди монастирських церков було передано місцевому управлінню, а друкарню перенесено в архірейський будинок [14].

На жаль, університет не вдалося відкрити у зв'язку зі смертю князя Потьомкіна, бо саме йому належала така ідея.

11 листопада 1790 р. вийшов новий імператорський указ, де визначено, що чернігівські архієпископи мали переселитися на проживання до Троїцько-Іллінського монастиря. З цього часу обитель стала резиденцією Чернігівської єпархії.

Монастирські споруди знаходились в занедбаному стані і потребували ремонту. По представленню генерал-аншефа О.Кречетникова з Височайшого імператорського дозволу було відпущено 5 тисяч карбованців для відновлення храмів. У листопаді 1796 р. ремонт було закінчено, і преосвященний Єрофей Малицький переїхав до архієрейського будинку [15]. Проживаючи на території монастирського комплексу, архієпископи піклувалися про стан храмів. Так, при Феодосії Садковському відновлено печери Антонія, а Філарет Гумилевський при Троїцькому архієрейському будинку побудував свічковий завод, відновив діяльність друкарні, де було розпочато випуск "Черниговских епархиальных известий" та іншої релігійної літератури. У такому стані Чернігівський Троїцько-Іллінський монастир проіснував майже до початку 20-х років ХХ ст. У 1926 р. його було закрито.

Своє нове відродження обитель розпочинає в роки Великої Вітчизняної війни. Саме тоді стараннями старця, схіамандрита Лаврентія на території колишнього Свято-Троїцько-Іллінського монастиря було відкрито жіночий монастир. У 1962 р. його закривають, а його споруди функціонують як пам'ятники архітектури. Брак коштів та уваги з боку міської влади привели в занепад історичну пам'ятку ХVІІ ст. Віруюче населення міста Чернігова, управління єпархії неоднаразово звертались з проханням до влади передати їм Свято-Троїцький собор і території колишнього монастиря. У 1988 р. облвиконком офіційно передав історичні храми Чернігівському єпархіальному управлінню Російської православної церкви [16]. Сьогодні давні споруди відреставровано і приведено в належний стан, а на колишній монастирській території відкрито духовне училище регентів-псаломщиків.

Таким чином, повернення Чернігівській єпархії древніх храмів Свято-Троїцько-Іллінського монастиря та їх відновлення не просто визнання релігійної спадщини, а й осмислення нашого історичного минулого, яке потребує глибокого наукового дослідження.

### Література:

1. Картины церковной жизни Черниговской епархии из IX - вековой её истории. - К., 1911. - С. 13.
2. Там само. - С. 14-15.
3. Ефимов А. Черниговский Свято-Троицкий-Ильинский монастырь, ныне Троицкий Архиерейский Дом (его прошлое и современное состояние) 1069-1910 гг. // Прибавление к Черниговским епархиальным известиям. - 1910. - К № 12-му. - Часть неоф. - С. 450.
4. Там само. - С. 455.
5. Тальберг И. История Русской церкви. - М., 1997. - С. 174.

6. Филарет. Троицкий монастырь. (Из описания Черниговской епархии. Кн. 2-я, 1873 г.) // Календарь Черниговской епархии на 1891 г. - Чернигов, 1890. - С. 135.
7. Ефимов А. Черниговский Свято-Троицко-Ильинский монастырь, ныне Троицкий Архиерейский Дом (его прошлое и современное состояние) 1069-1910 гг. // Прибавление к Черниговским епархиальным известиям. - 1910. - К № 12-му. - Часть неоф. - С. 454-455.
8. Там само. - С. 457.
9. Филарет. Троицкий монастырь. (Из описания Черниговской епархии. Кн. 2-я, 1873 г.) // Календарь Черниговской епархии на 1891 г. - Чернигов, 1890. - С. 136.
10. Ефимов А. Черниговский Свято-Троицкий-Ильинский монастырь, ныне Троицкий Архиерейский Дом (его прошлое и современное состояние) 1069-1910 гг. // Прибавление к Черниговским епархиальным известиям. - 1910. - К №14-му. - Часть неоф. - С. 501.
11. Ефимов А. Черниговский Свято-Троицкий-Ильинский монастырь, ныне Троицкий Архиерейский Дом (его прошлое и современное состояние) 1016-1911 гг. // Прибавление к Черниговским епархиальным известиям. - 1911. - К № 3-му. - Часть неоф. - С. 74.
12. Там само. - С. 74-75.
13. Маркевич Н. Чернигов. Историческое и статистическое описание Чернигова. - Чернигов, 1852. - С. 94.
14. Картины церковной жизни Черниговской епархии из IX - вековой её истории. - К., 1911. - С. 378.
15. Ефимов А. Черниговский Свято-Троицкий-Ильинский монастырь, ныне Троицкий Архиерейский Дом (его прошлое и современное состояние) 1069-1911 гг. // Прибавление к Черниговским епархиальным известиям. - 1911. - К № 14-му. - Часть неоф. - С. 378.
16. Решение Черниговского облисполкома о передаче объектов архитектуры бывшего Троицкого монастыря Русской православной церкви // Чернигову 1300 лет. Сборник документов и материалов. - К., 1997. - № 351. - С. 319.

**О. І. Пономаревська**

### **Народна ікона у контексті взаємодії релігії та національної культури**

Народна ікона – одне з найцікавіших і водночас не досить досліджених явищ в українській культурі. Особливості народного іконопису проявляються, передусім, у характері побутування ікони у сільській хаті та у провінційному середовищі, в її генезі, функціях та символіці. Поєднуючи культову традицію зі специфікою національної культури, ікона постає наслідком дуалістичного світогляду, синкретичністю творчих начал.

Визначити специфіку народної ікони у контексті взаємодії релігії та національної культури – завдання надзвичайно важливе, оскільки вирішення його дозволяє віднайти те місце, яке посідало в загальнонаціональному культурному процесі народне малярство, визначити вплив народного малярства на подальший розвиток образотворчого мистецтва. Розв'язання цієї проблеми, на нашу думку, потребує культурологічного підходу – звернення до здобутків сучасної фольклористики, літературознавства, мистецтвознавства, філософії.

У мистецтві нефахових ізографів науковці вбачають різні аспекти його функцій та значень. Так, П.М.Жолтовський підкреслює особливу роль творчості народних малярів у еволюції українського іконопису, у наближенні його до національних естетичних форм та уподобань. З іншого боку, вчений приходить до висновку щодо більшої практичності іконопису, порівнюючи останній з будь-яким ремеслом [1]. Відступом від іконописних традицій в бік реалістичнішого тлумачення форм, епічності. Суголосній пісням і думам українського фольклору, характеризує творчість народних іконописців В.А.Овсійчук [2]. А дослідник церковних старожитностей В.Пуцко звертає увагу на самобутній характер розвитку народного примітиву [3]. Залишається досить дискусійним питання щодо функцій ікони в народному побуті: “Культове її значення для українців було зовсім не єдиним, а, можливо, і не найголовнішим. Ікона в українській хаті – це і декоративний центр інтер'єра, і своєрідний лубок, що виконує розважальну, інформаційну, повчальну функції, і деякий показник добropорядності господарів” (Л.М.Попова) [4]. Важливим для означення місця народної ікони в українській культурі є вивчення процесу іконографічної фольклоризації, висвітлення її стадій та етапів. Даній проблемі присвячено кілька робіт О.С.Найдена [5].

Тобто, необхідно підкреслити багатоаспектність проблеми, багатовекторність її розв'язання. Одне з таких, здається, варто шукати у площині порівнянь концепції православної культурології щодо релігійного мистецтва та місця народної ікони в житті українців.

Важливим завданням культурології православ'я є розробка загальних принципів релігійного мистецтва, що утворює обов'язковий компонент богослужбової практики. Ці загальні принципи зводяться до визнання головної ролі віровчення в оцінці мистецтв, які використовуються церквою, їх виняткового значення у залученні людини до світу надприродної реальності, у прищепленні певних моральних принципів тощо. Специфічними особливостями цих мистецтв є безперечно символічність, канонічна регламентація. П.Флоренський розглядав мистецтво “як створення символів іншої, Вищої реальності, а не створення подібності земної, тутешньої реальності” [6]. Зрозуміло, що такий підхід пов'язаний з цільовим призначенням ікони. Вона оголошується відображенням іншого світу, знаряддям надчуттєвого пізнання, образом першообразу. Така установка повсякденно реалізується у богослужбовій практиці, маючи на меті сформуванню у віруючих уявлення, що ікона є не витвором мистецтва, а об'єктом поклоніння, і саме не зображенню, а “живому Богу”, апостолам, святым. Отже, як предмет культу ікона сприяє трансформації і закріпленню у свідомості людини віросповідальних принципів. Народна ікона, як і офіційне церковне мистецтво, є стверджуючим православним

началом, що сприяє формуванню відповідного світогляду віруючого, захищає православ'я від посягань іновірців, вчить моральності та принциповості. З іншого боку, народна ікона, на відміну від професійно-канонічної, містить у собі елементи, знакову систему двовір'я, що посилює її (ікони) культове значення (у широкому розумінні цього слова). Саме врахування міфологічної язичницької спадщини у момент її зустрічі з християнськими ідеями та зразками дозволяє зрозуміти народну версію віри та святості. Вона заявляє про себе в досить конкретних формах обрядів, ритуалів, традиції. Згідно з народним світорозумінням, в реальному світі все повинно бути сакралізоване, вирване з-під влади зла та повернене до стану чистоти й цілісності. Наприклад, система оберегів, у тому числі й божник. До того ж виражає єдину й заповітну мрію – щодо святого царства для людини на землі (вибір місця під забудову хати, храму, віра у святість землі, джерела, природи в народній уяві тощо). Отже, стан святої благості може бути максимально наближеним у просторі й часі до людини тут і тепер. І якщо церковна літургія є символічним образом цього стану, то присутність ікон в хаті є намаганням подовжити цей стан, бажанням наблизити мить звершення “мети-надії”. Іконографія богомазів-самоуків допомагає людині стверджувати і втілювати цю триєдину мету: тлумачить, переосмислює, посилює нову святість старою знаковою парадигмою святості. В цьому випадку важко погодитись із думкою про домінування декоративної функції ікони над культовою. Саме культова вартість (не в церковному розумінні, а в народному) стала причиною появи божника в українській хаті, оскільки він є відзеркаленням народної віри, створений її ж носіями. Ця культова вартість складається з кількох компонентів: віросповідального, оберегового, цілительського, обрядового, естетичного, які є ланками єдиного ланцюга.

Серед функцій, які виконує народна ікона, необхідно підкреслити оберегову. Вона виходить з системи традиційних оберегів української побутової культури, зокрема, тісно пов'язана з функціонуванням покуті. “Покуть був своєрідним домашнім вівтарем, - зауважує Василь Скуратівський. - з покутем, отже, пов'язані найважливіші ритуальні дії; він відігравав важливу роль в повсякденному житті, був духовним місцем, яке очищало й возвеличувало родовідну пам'ять, оберігало людину від усякої скверни” [7]. Сюжети ікон, які включають дві основні ідеї, “християнську ідею жертвності любові та більш прагматичну ідею заступництва” [8], забезпечують включення ікони до даного комплексу оберегів.

Важливе функціональне призначення відіграє тут також і рушник, який містить закодовану у вигляді знакових символів інформацію (рослинні, орнітоморфні, зооморфні мотиви тощо). Крім того, “... образи обкладають якомога старанно засушеними квітами: чорнобривцями, васильками, гвоздиками, барвінком тощо, головками маку та пахущими травами. Саме тут, коло богів приміщують звичайно і пляшечку з свяченою водою з Ордані, як ліки або охоронний засіб проти всякої напасти, страсну свічку” [9]. Біля ікон зберігався і весільний чи купальський вінок. Отже, оберегова мета ікон посилюється й додатковими засобами, які також входять важливою частиною сакралізації покуті.

Відомі моменти, коли люди, чи то самі, чи то за рекомендацією знахарів, зверталися до ікон з особливими молитвами - проханням зцілити від хвороби. Поширеними були звернення до св.Варвари, Параскеви П'ятниці, Пантелеймона, Бориса та Гліба, Зосими і Саватія та ін., тож, зрозуміло, що ікони ретельно підбирались для божника. Мабуть, в ньому могли бути присутніми й ікони вчених майстрів, але нефахові більш пасували до інтер'єру хати та були людям зрозумілішими й ближчими. По всій території України зафіксовано використання у лікувальній магії хрестів, свічок, ікон. Одним із способів запобігання епідемії є обхід з іконами навколо села. При ряді захворювань необхідно було помити та напоїти хворого водою, якою обмивали ікони [10]. Таке лікування супроводжувалось замовляннями, примовками знахарів, які нерідко поєднують у своїй діяльності язичницький та християнський елементи. В окремих примовках чітко видно, що дохристиянська основа була первинною, а християнська є пізнішим привнесенням.

Наприклад, "Виговорує сам Ісус Христос і просить тебе, водиця-цариця, щоб ти текла, гуляла, корініє обмивала, од раба божого (ім'я) народженого хворобу виганяла" (Чернігівська обл. с. Нові Млини), "Господу Богу помолюси, Ісусу Христу поклонюси і місяцу ясному, і соненьку праведному, і вам зоряніці, скоріє помощніці" (Чорнобильський р-н, с. Товстий Ліс).

Не останню роль відігравала ікона і в обрядовій культурі. Від народження й до смерті людину супроводжувала ікона. Першу купіль обов'язково ставили у покуті під божником. Особливого значення надавалось іконам під час благословення молодих на шлюб та вінчання. Ікони, подаровані молодим вважаються одним з найголовніших оберегів, вони є першими речами спільної власності, початком народження нової сім'ї, натяком на створення нової покуті зі своїм божником, а, отже, своєї хати. Після смерті небіжчика клали головою до покуті під образи. Від померлих ікони передавались найближчим родичам.

Функціональне побутування та народні вірування викристалізують особливі форми народного іконопису та спрямовують його розвиток у своєрідному руслі. Збереження реліктів язичництва й водночас слідування традиційному іконописанню сприяло створенню нових зразків в народній іконі, які певною мірою впливали й на професійних ізографів (українізовані версії "Богоматері-триручніці", "Недріманого ока", "Покрови Божої Матері"). Відзначимо, що вже з XIV ст. в іконописі чітко простежується напрям, безпосередньо пов'язаний з народними художніми смаками та уподобаннями, образотворчим фольклором.

Специфіка еволюції нефахового релігійного мистецтва зумовлена історичними, соціальними та традиційними факторами. Поміж іншими привертає увагу й складний процес канонізації святих. В установленні пошанування святого церквою враховувались народні культи, при цьому релігійно-моральна оцінка, віра пастви відігравала важливу роль нарівні з подвигами, чудесами, нетлінням мощей. "Акт канонізації, - вказує Г.П.Федотов, - не означає визначення небесної слави подвижника, але звертається до церкви земної, закликаючи до пошанування святого у формах суспільного богослужіння, церква знає про існування невідомих святих, слава котрих не відкрита на землі. Церква ніколи не забороняє приватної молитви, тобто



звернення з проханням про молитву до усопших праведників, нею (церквою) не прославлених” [11]. Інститут церкви вимушений був рахуватись з подібними фактами, які неодмінно втілювались у іконописі, породжували цілу низку зображень місцевопошанованих святих. З огляду на те, що канонізація святих може передбачати момент відносності, можемо припустити: існування таких ікон мало місце ще до того, як таке пошанування здійснювалось церквою. Згадаймо хоча б, що Феодосія Углицького було канонізовано лише у 1896 р., Іоанна Максимовича – у 1916-му, Петра Могилу та Павла Тобольського – у 1990-х роках. Після успіння віра у святість пастирів у народі не зменшувалась, портрети святителів неодноразово перемальовувались та поширювались, набуваючи характеру шанованих ікон.

“Звичайно - пише П.Білецький про іконописний примітив, - його осередком була не Лаврська майстерня. Свою дешеву і привабливу яскравістю фарб продукцію продавали іконописці-самоуки на київських базарах, особливо по селах. Проти тих “партачів” церковна влада виступала рішуче, але ні у XVIII-му, ні у XIX ст. їх діяльність припинити не вдалося” [12]. Тут важливою постає проблема суворої регламентації релігійного мистецтва, принциповою особливістю якої є відмова від зображення дійсності з усіма її складнощами та суперечностями. Така регламентація виключає з іконопису відтворення позиції художника, його соціальних і класових поглядів, прагнення творчої ініціативи, переосмислення традицій. Православ'я завжди неухильно дотримувалось й дотримується у сьогоденні постанови Сьомого Вселенського собору (787 р.), яка передбачала писати ікони у точній відповідності до Святого письма та повчань “отців і вчителів церкви”. Про актуальність даного аспекту свідчать дослідження сучасних теологів-культурознавців прт.Воронова, арх. Сергія (Голубцова), прт. Флоренського та ін. “Якщо в художньому творі допустимі елементи творчої свободи, прояв індивідуальності, самовиявлення, трактовки автора, то ікона, допускаючи творчий пошук в області форми, зовсім не дозволяє догматичної вольності або авторського домислу, що вступає у суперечність духу та повчанню Православної церкви. В іншому випадку твір, хоча й має релігійний сюжет, перестає бути іконою й постає вже релігійною картиною. Догмат - незрима основа ікони. Змінимо догмат – ікона перестає бути іконою” [13].

Що стосується народного примітиву, то канони іконопису залишалися непорушними, але в їх регламентацію уривалися живі імпульси демократичної, народної культури, стихія творчості сільських, цехових та позацехових майстрів з їх безпосередністю та зображальною наївністю. “Архаїчність, наївність, а деколи й професійна недовершеність їхніх творів, - пише В.Свенціцька, -компенсується живим, стихійним, інтуїтивним відчуттям основних вимог композиції, стилю, естетичного смаку, безпосередністю і підкресленою емоційністю художнього образу, сміливістю малюнка та колориту. Майстри – вихідці з народу - дуже гостро підмічали типові явища у повсякденному житті” [14]. Зауважимо, що “наївність” та “недовершеність” – це типологічні характеристики народної ікони, а не “недоліки”. Важливою видається тут проблема запропонована П.Флоренським у праці “Обратная перспектива”: “Не наивно ли самое суждение о наивности икон?” [15]. У даному контексті, на нашу думку, необхідно зважати, що наївність швидше є художнім прийомом,

який свідомо застосовується в іконописному мистецтві народних майстрів-кустарників. Народній іконі властива архаїчна і життєстійка традиція вітчизняного мистецтва - самобутність і демократичність, а в ній – особливості, що відрізняють український іконопис від інших національних шкіл. Ця неподібність проявляється, за висловлюванням В.Щербаківського, “у всіх галузях психічної творчості, у поезії, у пісні, у просякнанні християнською релігією і в перетворенні її та пристосуванні її до свого внутрішнього світогляду, словом, у всіх проявах духової і матеріальної культури” [16]. У свій час український “вчений” іконопис зазнав значних впливів західноєвропейського ренесансного, а згодом барокового мистецтва. Народний же, “селянський” іконопис, зберігає вірність іконографічним канонам православ'я, підкреслюючи певну архаїчність “позастильової” зображальної мови (тобто стильової чистоти тут годі шукати). Це не означає, однак, що “великі стилі” не знайшли своєрідного втілення у народній іконі. Вони з різним успіхом влилися у цю специфічну “орфографію”, особливу схему, яка властива народній світоглядній системі. На цьому акцентував увагу В.Щербаківський: “Селянство засвоювало й перетворювало по-своєму, тобто демократизувало ті великі всесвітні стилі або стилі тих великих культурних кіл, до яких належали багаті культурніші та інтелігентніші верстви, які й передавали ці стилі в селянську масу. Але завдяки цілком зрозумілому запізнюванню, селянська маса зберігає такі давні впливи й традиції, які інтелігентна культурна верства (або класа) забула вже давно. Селяни вживають попередні стилі всуміш із пізнішими, і часто дуже щасливо вони переплітаються й синтезуються, і тим селяни творять щось цікаве й оригінальне, цілком нове” [17].

Щодо оригінальності, то необхідно зауважити про особливості зв'язків народного іконопису та літератури. Історія культурного життя України виявляє тісний зв'язок між мистецтвом і літературою. “Цей зв'язок зазначився справді великою залежністю іконописи від письменства в обробленню самих тем, що іконографічно перекладали словесну повість”, - зазначав І.Свенціцький [18]. Канонічна література, церковна поезія, неканонічні твори й народний фольклор утворюють широке поле для іконописної творчості митців. Тобто, народний іконопис, на певному рівні, має самостійне значення: він може не лише дублювати літературні джерела, а й освітлювати їх своїм власним світлом, розкривати новий, більш глибинний зміст. Разом з тим, іконопис народних майстрів має властивість проникнення у таємниці релігійної свідомості, збереження тих архаїчних рис, з перетворення яких починається рух до християнського світобачення.

### **Література:**

1. Жолтовський П.М. Український живопис XVII- XVIII ст. - К., 1978. - С. 13.
2. Овсійчук В.А. Українське мистецтво XIV – першої половини XVIII ст. - К., 1985. - С. 10.
3. Пуцко В. Церковні старожитності Чернігівщини та Сумщини // Сіверянський літопис. - 1995. - № 3. - С. 34.

4. Попова Л.М. Деякі аспекти українського народного іконопису XIX ст. // НТЕ. - 1989. - № 2. - С. 43.
5. Найден О.С. Сакральна та космологічна символіка образів в українському народному мистецтві.// Українська художня культура (за ред. І.Ляшенка). - К., 1996. - С. 200.
6. Флоренский П. Иконостас // Журнал Московской Патриархии. - 1982. - № 2. - С. 25.
7. Скуратівський Василь. Русалії. - К., 1996. - С.424.
8. Найден О.С. Народний живопис Полісся. - НТЕ. - 1978. - № 3. - С. 10.
9. Вовк Хведір. Студії з української етнографії та антропології. - К., 1995. - С. 113.
10. Болтарович З. Українська народна медицина. - К., 1994. - С. 275.
11. Федотов Г.П. Святі Давньої Русі (X -XVII). - Нью-Йорк., 1956. - С. 53.
12. Білецький П. Українське мистецтво другої половини XVII-XVIII ст. - К., 1981. - С. 134.
13. Бороздинов В. Андрей Рублёв.// Журнал Московской Патриархии. - 1990. - № 6. - С. 68.
14. Історія українського мистецтва: В 6-ти т. - К., 1967. - Т.2. - С. 212.
15. Флоренский П. Обратная перспектива: В 4-х т. - М., 1999. - Т. 3 (1). - СС - С. 254.
16. Щербаківський В. Українське мистецтво. - К., 1995. - С. 178.
17. Щербаківський В. Українське мистецтво. - К., 1995. - С. 173.
18. Свенціцький І. Іконопис Галицької України XV-XVI віків. - Львів., 1928. - С. 8.

**М.З. Бердута**

### **Український народний одяг Лівобережної та Слобідської України (XIX - поч. XX ст.)**

Відродження національної самосвідомості українського народу потребує більш глибокого і всебічного вивчення його матеріальної і духовної культури як в цілому в Україні, так і в окремих регіонах. Як відомо, українські землі протягом століть входили до складу різних держав, що в значній мірі вплинуло на особливості економічного і культурного розвитку окремих регіонів, в тому числі і на формування національного костюму.

Витоки українського народного одягу, як і інших слов'янських народів, сягають у глибоку давнину. Про це свідчать іконографічні, літописні та археологічні матеріали, описи та подорожні записки дипломатів і мандрівників, що в різні часи перебували на території України, дослідження вчених, експонати етнографічних, історичних та краєзнавчих музеїв. За основними елементами і компонентами одяг Лівобережжя та Слобожанщини мало чим відрізнявся від традиційного одягу українців інших регіонів. Так, для пошиття верхнього і

натільного одягу тут, як і в цілому в Україні, до поч. ХХ ст. селяни здебільшого використовували матеріал домашнього виробництва (полотно, сукно, шерсть). Із тонкого полотна шили святковий одяг, а із грубого – буденний. Між тим, в одязі слобожан були деякі відмінності, що обумовлено особливістю заселення краю та специфікою його економічного і культурного розвитку.

Тут уже в кінці ХVІІ - ХVІІІ ст. більш чітко простежується соціальна структура населення краю. Представники різних соціальних верств (козацька старшина, рядове козацтво, ремісники, міщани, селяни) відрізнялися як манерою поведінки, так і своєрідним убранням. Основними елементами чоловічого одягу населення Лівобережжя і Слобожанщини були: сорочка, штани, безрукавка, жупан, свита, кожух тощо. Сорочка селян, як святкова, так і буденна, шилася з домотканного, здебільшого, конопляного полотна. Фабричні тканини – ситець, сатин, коленкор, парча, плиса поширилися на цій території в кінці ХІХ - на поч. ХХ ст. Комір, погруддя, чохла рукавів, як правило, вишивалися нитками сірого, зеленого, червоного, чорного, рідше синього кольорів. У вишивці переважали рослинні мотиви. На Слобожанщині була поширена, як і у росіян, вишивка ланцюжком або тамбурний шов, а з кінця ХІХ ст. і хрестикова техніка. Для художньої вишивки Харківщини і Сумщини характерні мережки, гладь, вирізування, вишивка білим по білому.

Слід зазначити, що на Слобожанщині в більшій мірі ніж на Лівобережній Україні, спостерігаються впливи російського костюму. Тут досить часто зустрічалася російського крою чоловіча сорочка з стоячим або відкладним коміром і прямим розрізом на грудях, а з кінця ХІХ ст. – косоворотка, російський сарафан тощо.

Верхній чоловічий і жіночий одяг – свита, плащоподібна кирея шилися з домотканного чорного, коричневого чи білого сукна. Заможні верстви населення, рідше бідняки, носили влітку жупани із фабричної тканини, а взимку кожух з овчини. На Слобожанщині переважали тулубчасті вимиті кожухи. Домінуючими кольорами в вишивках були червоний, зелений та ліловий. Кожний промисловий район, де існувало кушнірство, мав свій окремий узор вишивки. Так, у Богодухівських кожухів (Харківщина) на верхній частині спини, між лопатками, посередині, майже торкаючись коміра, вишивався узор “підкова” (символ гостинності, від зглазу), а у Котельві (Полтавщина) узор крупних квіток та листя (захист від уроків). Часто кушніри, виготовляючи кожухи на продаж, вишивали той узор, який був поширений в тій місцевості, куди його везли на продаж. На початку ХХ ст. на Слобожанщині, а потім і на Лівобережжі вишиті кожухи майже вийшли з ужитку, їх вважали “мужицьким”, “простим” одягом.

Жіночий одяг селян складався з сорочки, запаски, плаhti, корсетки, спідниці, свити, кожуха, кожуханки тощо. До початку ХХ ст. сорочка шилася з домотканного білого полотна. На Полтавщині і Харківщині переважали сорочки з вузьким коміром, вони були довші, ніж на Київщині, з суцільнокроєним рукавом, або з прямими плечевими вставками, пришитими до станка по основі тканини. Вишивалася сорочка по рукавах, коміру, нагрудній частині й по подолу червоними, чорними, сірими чи білими по білому нитками, інколи і синіми. У вишивці були характерні рослинно-геометричні мотиви орнаменту “сосонки”, “гвоздики”, “троянди”, а також елементи тваринного світу – “собаки”,

“півники”, “метелики” тощо. Можна вважати, що вишивки відігравали як естетичну, так і оберегову роль. Адже як і в давні часи вишивались ті частини одягу, які не прикривались іншими частинами костюму.

Як святковий одяг на Лівобережжі і Слобожанщині використовували плахту, корсет, фартух, запаску. У будні носили запаски і фартухи темного кольору, а у свята – барвисті картаті плахти, запаску та прикрашений по низу вишивкою або аплікацією фартух. На Слобожанщині носили також близьку по конструкції до плахти російську поньову, яка складалась, як і українська плахта, з двох довгих напівзшитих пілок тканини. До святкового одягу слід віднести і корсетку (безрукавку), що шилася спочатку з доморобного сукна темного кольору, а з кінця XIX ст. з фабричної кольорової тканини; оздоблювалась вишивкою. Слобожанська та полтавська корсетка, на відміну від Київської, була більш довга, приталена та прикрашена аплікацією у вигляді смуг і зубців. На Слобожанщині російськомовне населення носило так званий нагрудник, що нагадував коротку сорочку і шився з домотканної тканини. Буденні нагрудники не прикрашались, а святкові оздоблювались червоними нитками та аплікацією. Поряд з нагрудниками носили так звані “передники” (безрукавка, яка одягалась через голову), горловина та подол якої оздоблювались вишивкою та аплікацією. Часто росіянки Слобожанщини носили і українські корсетки.

Щодо верхнього одягу росіян-слобожан, то він мало чим відрізнявся від українського. Тут був поширений подібний до української свити кафтан та його різновиди: сермяга, зіпун, піддьовка тощо. Зіпун і сермяга шились з доморобного сукна, а піддьовка – з фабричного із зборками від стану ззаду. Жіночі кафтани і зіпуни були коротші, ніж чоловічі, тому їх часто називали полукафтан, коротушка, коротай. Різновидами короткого верхнього одягу були тілогрійка, або душегрійка, які шились здебільшого з парчі, підбивались ватою, мали відрізну спинку і зборки.

Значні зміни в одязі всіх верств населення відбувались в кінці XIX - на поч. XX ст. Розвиток капіталізму сприяв притоку в міста і села фабричних тканин: ситець, сатин, коленкор, парча, кашемір, плиса, а також готових виробів – пояси, хустки, стрічки. Особливо це було характерним для промислово розвинутих районів Слобожанщини і перш за все Харківщини. З появою в селах фабричного матеріалу на зміну традиційній сорочці, що все частіше перетворювалася в елемент натільного одягу, під впливом міста в село приходять різного фасону блузка, спідниця, що шилася з фабричної тканини (кашиміру, ситцю та сатину). На Слобожанщині та Полтавщині були поширені рясні спідниці з кольорових тканин. Як правило, вони прикрашались нашивними поперечними смугами білого кольору. Літні люди при спідницях обов'язково носили фартух, на Слобожанщині, а пізніше і на Лівобережжі жінки носили російський сарафан. Слід відзначити, що росіяни-слобожани, особливо жінки, довше зберігали етнічні особливості, були більш консервативними, ніж українці щодо змін в одязі, менше підлягали впливу міського костюму. А в українському середовищі слобідського населення в кінці XIX - на поч. XX ст. все рідше зустрічається плахта, запаска, очіпок, а поширюються кольорові корсетки, жилети, сарафани тощо. У весільному вбранні молодих переважав одяг з фабричних тканин – це безрукавка з кольорового ситцю, спідниця з шерстяної

тканини, фартух з парчі тощо. Тільки сорочка молоді та молодого, пояс молодого та весільний рушник, що ним підперезувалась молода, були виготовлені вручну.

Між тим домашнє ткацтво на Слобожанщині і Лівобережжі продовжувало існувати до 30-40-х років, а подекуди і в повоєнні 50-ті роки.

Отже, одяг населення Лівобережної та Слобідської України в ХІХ - на початку ХХ ст. видозмінювався в залежності від загальноросійського та українського розвитку економіки та культури, взаємодії народних традицій українців та росіян, що мешкали на цій території. Порстежується підпорядкування окремих локальних видів одягу та оздоблення єдиному художньому ансамблю, характерному для українського народного одягу.

**Г.В. Самойленко**

### **Актор і режисер Іван Бровченко**

Своєрідна і неповторна Чернігівська земля. То ж і не випадково, що саме тут народжувались і продовжують з'являтися яскраві таланти, що йдуть у велике мистецтво і продовжують піднімати на високий щабель славу свого рідного краю. Нині хотілось би пригадати декого з великої плеяди театральних акторів: Марію Заньковецьку, Ганну Затиркевич-Карпинську, Єлизавету Хуторну, Ганну Ніжинську, Бориса та Анжеліну Лучицьких...

Поруч з ними стоїть і ім'я Івана Кузьмича Бровченка (1898-1971). Це був не тільки талановитий митець, який зіграв більше 350 ролей на сцені, а й чудовий режисер, організатор театральної справи [1]. Скільки різних людських долей прожив актор за п'ятдесят театральних років, скільки не схожих один на одного образів він відтворив своїм широким і багатогранним талантом, скільки пісень проспівав на сцені і за її межами, бо мав чудовий від природи поставлений голос: Назар ("Назар Стодоля"), Годун ("Розлом"), Платон ("Платон Кречет"), Голохвостий ("За двома зайцями"), Фігаро ("Одружений Фігаро"), Яшка ("Весілля в Малинівці") та інші. Це тільки декілька представників тієї великої когорти персонажів, які ще пам'ятні глядачам Ніжина. Але серед тих сотень п'єс, які увійшли у творчу біографію артиста, одна була найдорожчою, бо з неї починалось театральне життя Івана Бровченка і нею закінчувалось. Це "Наталка Полтавка". У 1918 р. на околиці рідних Прилук (бо саме тут народився майбутній актор) у ролі Миколи вперше на сцену аматорського театру під керівництвом артиста-професіонала Івана Микитовича Ярошенка вийшов Іван Бровченко. "Це було, так би мовити, моє хрещення, – згадував артист, – перші несміливі кроки на театральні підмостки. Звідси І.М.Ярошенко передав мене професіональному театрові, який на той час працював у Прилуках. За оте посвячення у актори І.М.Ярошенку я завдячую все життя" [2].

І де б не працював І.Бровченко, на сцені йшла "Наталка Полтавка". І не

менше 600 разів він зіграв у ній ролі Миколи, Петра, Возного, Виборного і навіть Терпелиху (була в свій час така необхідність).

Любив І.Бровченко грати і в п'єсах І.Карпенка-Карого: “Мене спочатку як актора, а потім як режисера полонила драматургія Тобілевича. Майже всі його твори мали сценічне втілення в моїй режисерській інтерпретації. В усіх поставлених п'єсах виконував провідні ролі... Любив я всі створені мною образи в творах Тобілевича, але чи не найбільше припав до душі Панас з п'єси “Наймичка”. І це, мабуть, тому, що його батрацька доля дещо перегукувалась з моїми юнацькими роками” [3].

У своєму житті І.Бровченко зустрівся з прекрасними професійними театральними акторами і режисерами, а це сприяло шліфуванню його природного таланту, пізнанню всього того, що робить актора-початківця майстром. З 1918 р. І.Бровченко почав робити перші кроки на театральній сцені під керівництвом І.М.Ярошенка, професійного актора, який працював ще до революції в Прилуцькому театрі у антрепренерів Рудікова і Пономаренка. В бурхливий революційний час І.М.Ярошенко жив у Прилуках, на околиці міста в Кустівцях при школі організував драматичний гурток. До його репертуару були включені вистави “Наталка Полтавка”, “Сватання на Гончарівці”, “Шельменко-денщик”, “Безталанна”, “Наймичка”, “Суєта”, “Доки сонце зійде, роса очі виїсть”, “Дай серцю волю, заведе в неволю”, “Глитай, або ж Павук”, “Назар Стодоля” та ін. В усіх цих спектаклях раніше неодноразово грав І.М.Ярошенко і репертуар відповідно підбирав як під себе, так і під тих хлопців та дівчат, з якими треба було працювати. Активним учасником театального життя та помічником режисера був Іван Бровченко.

У 1914 році до Прилук приїхала відома актриса Євгенія Петрівна Базилевська, яка в 1895-1899 рр. пройшла школу М.Садовського та П.Саксаганського, і організувала в місті власну трупу. Весь бурхливий час революції і громадянської війни вона пережила в місті, продовжуючи театральну справу.

В 1918 р. знову організувала театр, до складу якого увійшли антрепренери Рудіков, Пономаренко, його дружина Кохановська та інші актори, а також талановита молодь: майбутній народний артист України Микола Яковченко, Уляна Костяна, подружжя Зубів, Марія Романченко, Немченко та інші.

На початку 1920 року до Прилук приїхав чудовий актор і режисер Пилип Олексійович Хмара, який працював у трупі О.Л.Суходольського та в інших колективах. Він організував свій театр, куди залучив талановиту молодь Прилук. В цей колектив попав і Іван Бровченко. Він став першим помічником П.О.Хмари. Якщо в театрі Є.Базилевської, Рудікова та Пономаренка ставили в основному класику, то в новому театрі віддавали перевагу п'єсам радянських авторів. Розкрити повністю тут свій талант І.Бровченко не зміг, бо був призваний до лав Червоної Армії.

Саме Пилип Олексійович і став справжнім першим театральним вчителем молодого актора.

Перші кроки І. Бровченко як режисер зробив під час свого перебування у лавах Червоної Армії, зокрема, в Києві у Луцьких казармах Першого запасного стрілецького полку, де за дорученням командування він організував театральну

трупі з червоноармійців, медсестер, дружин військовослужбовців та безробітних київських акторів-професіоналів. До репертуару драматичного колективу були включені популярні п'єси української класики, а також деякі твори на злобу дня.

Перебуваючи у Києві, І.Бровченко відвідував заняття у Музично-драматичному інституті ім. М.Лисенка та вечірньому червоноармійському інституті. Це дало можливість поповнити не тільки загальноосвітні знання, а й спеціальні, мистецькі.

Повернувшись після демобілізації до Прилук, І.Бровченко разом з П.О.Хмарою створили “Молодий український театр”, куди влилась талановита молодь. Змінився й репертуар. До нього були включені кращі п'єси української, російської та світової класики, а також нові твори, що з'явилися в радянській драматургії (“Лихі пастухи” О.Мірбо, “Огні Іванової ночі” Зудермана, “Молодість Гальбе”, “Панна Люда”, “Базар”, “Гріх”, “Щаблі життя” В.Винниченка, “Ревізор” М.Гоголя та ін.).

Після смерті П.О.Хмари І.Бровченко став режисером театру, який працював при “Охмодиті”. Але в 1925 р. виявилось, що організація не мала права утримувати театр. Почалася справа про ліквідацію театру, яка точилася досить довго.

Враховуючи все це, І.Бровченко у 1923 р. організував при клубі об'єднаних профспілок театральну студію, яка діяла до 1926 р., а також керував драматичним гуртком на Кустівцях, де починав свою театральну діяльність під орудою І.М.Ярошенка.

Після ліквідації “охмодитівського” театру на базі студії І.Бровченко організував з дозволу окрполітосвіти Робітничо-селянський пересувний театр, до складу якого увійшли жінки: О.Жадкевич, А.Зауральська, В.Романченко, М.Зірка, М.Шульгіна, У.Костяна, Є.Гречко, Г.Ніколенко, Р.Мілава (піаністка), чоловіки: І.Бровченко, А.Бровченко, П.Бровченко, П.Голобородько, М.Сибірний (пом. реж.), П.Борщ, ВА.Руденко (адміністратор), Ф.Бугайов, В.Пилипченко, Нагорний.

В цьому театрі І.Бровченко був не тільки керівником, а й режисером, актором. Трупа складалася з акторів, які вже мали певну професійну підготовку. Театр перебував на повному хозрахунку. Всі актори отримували однакову зарплату та невеликі додаткові кошти за виконання доручень режисера, адміністратора, електрика, костюмера, реквізиторів, перукаря, художника, музиканта, бутафора. Колектив працював дружно, треба було заробляти кошти, щоб утримувати театр. З боку окрполітосвіти йшла дуже маленька допомога: на рік виділяли спочатку 1000 крб., а через два роки – 1200 крб.

Прилуцький театр як пересувний обслуговував декілька округів: Київський, Прилуцький, Сумський, Чернігівський, Ніжинський, Лубенський, Полтавський та інші, за що йому дали назву Міжокруговий Прилуцький РСТ. Театр нагороджувався за роботу подарунками, 4 червоними прапорами тощо [4].

Прилуцький робітничо-селянський театр проіснував з вересня 1926 р. по вересень 1930 р. Після ліквідації округів театр втратив пристанище і самоліквідувався. Розбрелися актори, хто куди. Значна частина пішла в інші театри, де дослужились до високих звань.



І Бровченко пішов у Донбаський пересувний театр ім. 13-річчя Жовтневої революції. Працював тут режисером і актором. Але в зв'язку з тим, що Артемівський театральний трест не мав достатнього фінансування, то цей театр у 1934 р. разом з музкомедією ліквідували.

І.Бровченко перейшов до Вінницького пересувного театру ім. М.Островського, в якому теж працював режисером і актором, а в 1936 р. – до Херсонського театру. В цей час заочно навчався у Московському театральному університеті на режисерському факультеті.

У зв'язку з тим, що в 1937 році в Прилуках був організований пересувний театр ім. 15-річчя ВЛКСМ, І.Бровченка перевели до цього театру на посаду художнього керівника. Чотири довоєнні роки – це напружений час формування колективу і репертуару, поїздок по багатьох районах і областях України.

Директор театру С.Чарський писав пізніше у виробничій характеристиці І.Бровченка (1 травня 1948 р.): “В сентябре месяце 1937 года т.Бровченко И.К. был назначен художественным руководителем театра имени 15-летия ВЛКСМ. С приходом тов. Бровченко И.К. резко выравнивал свою репертуарную линию, а его постановки “Падь Серебряная”, “Свадьба в Малиновке”, “Мать” и др. заняли ведущее положение в репертуаре театра; воспитание молодёжи, общественно-политическая и производственная работа за годы до Великой Отечественной войны выдвинули театр в передовые театры Украины, и театр им. 15-летия ВЛКСМ был намечен Комитетом по Делах искусств к переводу в гор. Измаил как областной драматический театр” [5].

Велика Вітчизняна війна захопила Прилуцький театр на гастролях. Актриса театру Агнеса Артурівна Вількене-Чарська згадувала: “В серпні 1941 р. в м. коропі Чернігівської області відбулися останні гастролі нашого театру. Його евакуація не була організована, і ми змушені були просуватись на Схід своїми силами. Так, на підводах добрались до ст. Буринь. У 60 км були вже німці. Вирішили заховати костюми, реквізит, стали роз'їжджатись актори.

Мій чоловік, директор театру, С.П.Чарський, головний режисер І.К.Бровченко та адміністратор І.Ю.Лучко поїхали в районний центр, щоб сповістити про те, що сталось. Але в Буринь вони більше не повернулись, бо шлях був відрізаний німцями.

Я з дітьми і дружина І.К.Бровченка з дитиною вибиралися з оточення. Ми приїхали в Харків, звідти за направленням евакопункту – в район міста Енгельса. Завдяки бюро розшуку ми довідались, що С.П.Чарський працює директором Ніжинського театру. Найближчим часом ми виїхали до Сибіру в м.Гур'євськ” [6].На далекому Сході гастролював Ніжинський драматичний театр ім. М.Коцюбинського. З початком війни він переїхав до Новосибірська. В серпні 1941 р. в діючу армію пішли директор театру Ю.Назаров, художній керівник Б.Лучицький та значна кількість акторів.

Новосибірське управління культури об'єднало акторів Ніжинського театру з Миколаївським театром, який прибув з України. До них приєдналися також артисти Прилуцького театру (І.Бровченко, С.Чарський та ін.). Із 45 артистів був створений новий колектив – “Театр ім. Т.Шевченка”, який очолили Е.Колчинський (директор) та І.Бровченко (художній керівник).

Репертуар театру був створений з п'єс, які ставились раніше. Артисти

продовжували гастролювати в Новосибірській та Кемеровській областях, де показали п'єси “Назар Стодоля” Т.Шевченка, “Сватання на Гончарівці” та “Шельменко-денщик” Г.Квітки-Основ'яненка, “Запорожець за Дунаєм” С.Гулака-Артемовського. Всі постановки здійснив І.Бровченко, декорації до них створив художник Є. Шапошников.

Поступово в артистів театру змінювалась аудиторія. В госпіталі Новосибірську поступали поранені. Доводилось виступати щодня з концертами на вокзалах, в госпіталях, на заводах, у колгоспах та інших підприємствах. Було створено декілька акторських бригад. Напруженість на фронтах передавалась і митцям. Всі відчували відповідальність, і в той же час, хотілося своїм мистецтвом полегшити долю воїнів, та трудівників тилу, підняти їх настрій. Дуже добре сприймалися українські пісні, сцени з класичних п'єс. Часто саме життя вносило зміни в репертуар. І.Бровченко згадував: “Якось нам довелось їхати до поранених з програмою концерту. Зустрів нас начальник госпіталю. познайомився з програмою і сказав, що з таким концертом він ніколи не вилікує поранених. виявилось, що наша програма дуже мінорна і жаліблива. Швидко перебудувались, включили в концерт уривок з “Шельменка-денщика”, переробили номери на гумор та сатиру і дали концерт. Треба було бачити, з яким захопленням і задоволенням сприймали наші глядачі цей концерт, вони забули про свій стан здоров'я і болі. Проводжаючи нас, начальник госпіталю сказав, що ми тепер дійсно його помічники” [7].

Якщо спектаклі “Наталка Полтавка” та “Запорожець за Дунаєм” приваблювали глядачів ліризмом, музичним оформленням і не потребували уточнень у зв'язку з воєнним часом, то в виставу “Шельменко-денщик” внесені були деякі зміни. І.К.Бровченко, згадуючи ті часи, розповідав: “До війни ми ставили п'єсу як ліричну комедію. Глядачі сміялись над блискучими витівками Шельменка. І тільки в умовах війни ми дещо по-іншому інтерпретували її. На перший план ми висунули Шельменка як солдата, захисника Батьківщини, надії народу. хороброго, завзятого воїна російської армії, на плечі якого ліг весь тягар суворої війни. В зв'язку з цим і сам жанр комедії набув нових рис – комедії-сатири. Перед глядачами постав селянин-кріпак з України, насильно відданий у солдати, зроблений денщиком “пана-офіцера”. який помикався ним, немов би своєю власністю. Проте ні тяжка солдатська служба в миколаївській армії, ні приниження людської гідності з боку кріпосників не зменшили в ньому народної мудрості, природного гумору, душевної лагідності і прагнення будь-що звільнитися від ненависної солдатчини” [8].

Тривалий час майстерно і своєрідно виконував роль Шельменка актор Ніжинського театру Володимир Тось. Артист зріднився з цим образом настільки, що жив ним. Тому його ліплення йшло в процесі поєднання всіх засобів художньої перетворення: мова, жести, душевні переживання, підкріплені психологічними деталями.

Одним із важливих компонентів образної характеристики Шельменка служила українсько-російська з солдатськими жаргонами мова В зв'язку з тим, що аудиторія глядачів була російськомовна, то довелось переходити повністю на російську мову. П'єсу з успіхом показували не тільки в Новосибірській та Кемеровській областях, а й в усьому Алтайському краї на сценах сільських та

робітничих клубів в госпіталях, будинках відпочинку, а то й під відкритим небом.

Артисти театру провели багато концертів. Зібрані гроші йшли не тільки на заробітну плату та оформлення спектаклів, а й на благодійні справи. “Крім основної виробничо-творчої роботи, - писав у газетній статті І.К.Бровченко, - театр дав вже три спектаклі, гроші від яких у сумі 7500 крб. внесено в фонд оборони країни. Крім того, колектив театру вніс у фонд оборони країни облігацій на суму 18700 крб. і щомісячно відраховував одноденний заробіток до кінця війни, підписався на грошово-матеріальну лотерею на 40 процентів. Гроші внесено до 1 січня 1942 року. Ми знаємо, що наша робота на всіх ділянках була високоякісною, передовою, і ми прагнули до цього. Актори театру проводили велику шефську роботу. Вони двічі обслуговували військові частини Далекосхідної Червоної Армії і всіляко допомагали і допомагають самодіяльним гурткам мистецтва. Обслуговують радянські свята, дають тематичні концерти безпосередньо на заводах, в шахтах в обідню перерву або перед початком роботи. Таку громадсько-шефську роботу театр буде продовжувати і в Осинниках при підтримці міських організацій” [9].

У шахтарському місті Осинники Кемеровської області весь збір за спектакль “Платон Кречет” поступив у фонд оборони [10]. Театр вніс 150 тисяч карбованців на будівництво танків, що постачались Першому Українському фронту.

Особливо багато концертів і вистав було дано для поранених, які знаходились на лікуванні в госпіталях. Не шкодуючи часу, актори у вільні хвилини створили з бійців та медперсоналу художню самодіяльність. Начальник евакуаційного госпіталю № 3629, що знаходився в Кемерово, в своєму відзиві від 24 липня 1943 року писав: “З перших днів свого приїзду в місто Кемерово Український театр узяв шефство над нашим госпіталем і до цього часу продовжує обслуговувати 1-й та 2-й корпуси. Починаючи з 3.Х.43 р. дано сім концертів, у тому числі і постановки “Наталка Полтавка” і “Запорожець за Дунаєм”. Крім цього, в палатах тяжкохворих дано 14 концертів. Театр надає нам велику допомогу в організації художньої самодіяльності госпіталю. Виділені товариші І.К.Бровченко по 1-му корпусу і І.І.Долинський по 2-му корпусу керують драматичним і хором гуртками” [11].

У Кемерово, де знаходився театр ім. Шевченка, приходили радісні повідомлення про звільнення районів України від фашистських загарбників, у тому числі і Ніжина, Прилук, Миколаєва. Артисти працювали з новим натхненням. За час перебування в Західному Сибіру колективом театру було зіграно 800 спектаклів, дано 420 концертів, організовано 120 виступів у госпіталях для 630 тисяч глядачів.

В кінці червня 1944 року актори Ніжинського пересувного драматичного театру ім. М.Коцюбинського повернулися з Західного Сибіру у рідне місто. З ними прибув у Ніжин і І.Бровченко. Ця група акторів об'єдналась з тією, що вже працювала в Ніжині після звільнення міста від фашистів. Створився великий театральний колектив. Директором театру був призначений В.Тось, а художнім керівником – І.Бровченко.

8 грудня 1944 року п'єсою Панаса Мирного “Лимерівна” відкрив зимовий

сезон Ніжинський драматичний театр ім. М.Коцюбинського. Режисером спектаклю був І.Бровченко. Критика відмітила талановиту гру А.Луцицької, В.Ігнатенка, В.Тося [13].

Як свідчить звіт театру, в 1944 р. було зіграно 102 вистави для 44468 глядачів. Свої спектаклі театр показував не лише ніжинцям, а й глядачам різних регіонів. Найчастіше ставились п'єси "Платон Кречет" О.Корнійчука (21 раз, 5549 глядачів), "Наталка Полтавка" І.Котляревського (20 разів, 5524 глядачів), "Майська ніч" за Гоголем (17 разів, 5163 глядачів), "Сватання на Гончарівці" Г.Квітки-Основ'яненка (14 разів, 3000 глядачів), "Російські люди" К.Симонова (11 раз, 4925 глядачів). Йшли у цьому сезоні також вистави "Безталанна", "За двома зайцями", "Дай серцю волю, заведе в неволю", "Запорожець за Дунаєм", "Весілля в Малинівці", "Лимерівна", "Шельменко-денщик" [14]. В усіх цих виставах брав участь і І.Бровченко як режисер-постановник, так і актор.

Доробок акторів театру за воєнний час був значним. Тож не випадково, що всі вони за велику роботу по обслуговуванню частин та підрозділів Радянської Армії були нагороджені в 1949 році медалями "За перемогу над Німеччиною у Великій Вітчизняній війні 1941-1945 рр." та "За доблесну працю у Великій Вітчизняній війні 1941-1945 рр.". Ці відзнаки отримав і І.Бровченко.

20 жовтня 1945 р. відкрився сезон театру після звільнення Ніжина від фашистських загарбників п'єсою П.Шильмана та В.Мінца "Вирок оскарженню не підлягає" (режисер І.К.Бровченко). Спектакль був близьким ніжинцям. Тільки що закінчилася війна, а в усіх людей була в пам'яті боротьба нашого народу проти фашистів. Тому образи підпільників, яких чудово зіграли К.Жуков (Чагара) і В.Ігнатенко (капітан Казанцев), глядачі сприймали як своїх земляків.

Схвильовано виконала роль вчительки-підпільниці Катерини, стійкої патріотки, К.М.Шмуклер (Репенько). Глибоку симпатію викликали образи юних підпільників Юрка, Ігоря, Наді, яких майстерно створили В.Сергієнко, В.Вечера, М.Кривець. Твердість характеру, непохитна воля, сила духу, сміливість – все це приваблювало глядачів у діях і вчинках цих героїв.

"Близкуче розгорнула свій акторський талант у ролі німецької шпигунки Ельзи Вернер артистка А.Б.Луцицька. Особлива майстерність гри, перевтілення в образі – ось ознака високої майстерності акторки" [15], - писала місцева газета. Запам'ятались також образи, створені Д.Супік, Ю.Назаровим, З.Толстоградською, П.Мартиненком.

В 1946 році І.Бровченко створив у виставі "Соната" за п'єсою В.Суходольського чудовий образ талановитого піаніста, лауреата Державної премії Вадима Терлицького, який під час війни втратив два пальці, але це не перешкодило йому займатися улюбленою справою. Актор зумів показати складну життєву долю Вадима і як людини, і як піаніста та композитора. Це була остання роль І.Бровченка в Ніжинському театрі.

В 1946 році до Ніжинського драматичного театру ім. М.Коцюбинського з армії повернувся його довоєнний художній керівник Б.Луцицький. І.Бровченка перевели на таку ж посаду до Прилуцького пересувного театру ім. 15-річчя ВЛКСМ, який уже функціонував тут з 1943 р. на чолі з Шипенком Петром Івановичем. В театрі працювали відомі актори: Марія Бебешко, чудова співачка, в майбутньому заслужена артистка Чернігівського театру, Іван Половко, Шульга

та інші. В 1945 р. з м. Гур'євська до Прилук прибув за викликом облвиконкому Чернігівської області Сергій Петрович Киянов-Чарський, якого призначили знову директором театру.

Керівництво театру, яке мало вже великий досвід спільної роботи, бо разом вони починали працювати ще в довоєнний час, намагалося збагатити театр кадрами, розширити репертуар. За 1947 рік театр показав 40 вистав і дав 45 концертів [16]. Колектив театру гастролював по різних районах. Вистави та концерти часто йшли безпосередньо на польовому стані. Тільки протягом літа 1947 року театр показав 78 платних вистав і дав 140 безкоштовних шефських концертів, серед них п'єси “Наталка Полтавка” І.Котляревського, “Платон Кречет” О.Корнійчука, “Дівчатка” В.Панової та інші.

Помічницею І.Бровченка в усіх його справах у цей час була Марія Федорівна Кривець-Бровченко, дружина режисера, яка мала досвід роботи в театрі Ніжина. Вона володіла чудовим голосом красивого тембру, повного драматизму, який звучав легко і вільно. Пізніше Марія Федорівна закінчила Київську консерваторію (клас професора Марії Іванівни Литвиненко-Вольгемут), працювала у столичному та інших театрах, а потім другу половину свого життя на музичному факультеті Ніжинського педагогічного інституту ім. М.Гоголя. Заслужена артистка України виховала багато чудових і добре знаних в Україні співаків.

А в 40-50-х роках вона грала в багатьох виставах провідні ролі: Наталка (“Наталка Полтавка”), Маруся (“Лимерівна”), Леся (“Маруся Богуславка”), Харитина (“Наймичка”), Уля (“Молода гвардія”) та ін. [17].

І в Ніжині, і в Прилуках в цей післявоєнний час І.Бровченком було здійснено цілий ряд цікавих творчих задумок, пов'язаних з постановкою досить складних для таких театрів вистав. Він завжди з задоволенням згадував ніжинський період, бо в театрі працювали відомі тоді талановиті актори – народні та заслужені артисти Борис і Анжеліна Лучицькі, Володимир Ігнатенко, Володимир Тось та інші, і це допомагало здійснити сміливі проекти.

У 1947 році Прилуцький театр набрав сил, проявив себе як здібний творчий колектив. [18]. Були підготовлені документи про перевід театру з 4 в 3-тарифну категорію. Проте сталося непередбачене.

18 березня 1948 року Рада Міністрів УРСР прийняла постанову про скорочення та об'єднання пересувних театрів. Значну їх кількість було в Україні закрито, в тому числі і 5 на Чернігівщині та в Чернігові: російський театр, капела, філармонія, ляльковий театр. Обласний театр був розформований як нерентабельний. В цей час театри працювали за госпрозрахунком. Тільки завдяки майстерності акторів ніжинської трупи, їх постійним виступам за межами області, тривалим гастрольним подорожам, а це забезпечувало прибуткову частину бюджету, авторитетові Б.Лучицького театр в Ніжині залишили. 19 квітня 1948 року виконком Чернігівської обласної ради депутатів трудящих прийняв постанову №1073 “Про об'єднання Ніжинського і Прилуцького українських музично-драматичних театрів в один обласний пересувний український музично-драматичний театр ...” [19].

Так завершив свою історію Прилуцький драматичний театр імені 15-річчя ВЛКСМ, який був створений І.Бровченком. Все його майно передавалось

Ніжинському театру, актори переводились у Ніжин та інші театральні колективи. Саме в цей час провідна актриса театру М.Бабешко переїхала до Чернігівського українського драматичного театру.

“Про невірність зробленого чернігівськими організаціями, - згадував І.Бровченко, - писалося декілька разів у республіканських газетах, але повернути назад колесо не було ніякої можливості” [20].

У 1948 р. І.Бровченка направили на роботу спочатку до Ужгородського, а в 1950 р. – до Дубнівського театру. Десять років очолював він колектив дубнівців. Тут у 1957 році він отримав високе звання заслуженого артиста України. Це був час, коли І.Бровченко в повну силу розкрив свій талант і як організатор колективу, і як режисер, і як актор.

Переважну більшість творчого життя І.Бровченко працював у пересувних театрах. А це своєрідна і важка праця, коли часто на возах чи машинах треба було добиратись у найвіддаленіші куточки району, області, краю до глядача і в холодну осінню або ж зимову морозну погоду, чи у весняну розпутицю, коли всі дороги покривались грязюкою.

"Наталка Полтавка" І.Котляревського, “Бондарівна” І.Тобілевича, “Зірниця” А.Шияна, “Фараони” О.Коломійця, “Сильні духом” Д.Медведева і А.Гребньова, “РВР” А.Гайдара, “Приходить любов” М.Зарудного та ін. - ось неповний репертуар Дубнівського театру цього часу.

І.Бровченко як режисер, добре розуміючи умови роботи театру, багато уваги приділяв також використанню в репертуарі п'єс-одноактівок. Мала кількість дійових осіб, нескладне оформлення давали можливість виступати з цими виставами у будь-яких умовах, невеликих сільських клубах, на фермах, польових станах тощо. Підтримував І.Бровченко і місцевих авторів. Зокрема, разом з вчителем О.Стріхою він написав і поставив п'єси “Перший екзамен”, “До людей”.

Треба відмітити, що протягом свого життя І.Бровченко написав декілька багатоактних п'єс (“На краю безодні”, “Весілля”, “Людина з легенди”, “Роги бізона” та ін.), а також 10 одноактівок. Більше десяти п'єс він переклав з російської на українську мову. Були також написані сценарії до календарних червоних свят.

Дубнівський театр під керівництвом І.Бровченка став помітним культурним осередком. Якщо до цього його намагалися закрити, то Іван Кузьмич довів, що цей колектив спроможний високо тримати звання хорошого театру. І він витримав екзамен на зрілість. У 1954 році дубнівці взяли участь у Республіканському огляді пересувних театрів у м.Вінниці і показали вистави “Сильні духом”, “Любов на світанні”, “Васса Железнова”, “Лимерівна”. Комісія відзначила велику творчу роботу колективу, уміння справлятися зі складними постановками. 9 працівників театру було тоді нагороджено грамотами Міністерства культури. Театр міцнів і поповнював репертуар.

Серед акторів того часу слід назвати заслужену артистку УРСР А.Козис, досвідчених акторів Д.Ткачука, В.Козицького, П.Бровченка, О.Козицьку, А.Ткачук, О.Попову, І.Кийка та деяких представників талановитої молоді – В.Ніжинця, В.Волокітину, В.Прядунець, Т.Коршикову та ін.

Великою популярністю у глядачів користувались вистави “Любов на

світанку”, “Сильні духом”, бо події, відображені в них, проходили в Західній Україні. Ці спектаклі завжди йшли в переповненому залі. Глядачі, головним чином хлопці та дівчата, з хвилюванням спостерігали за сценами із життя партизан та підпільників років Великої Вітчизняної війни [21].

За десять років існування театр підготував і показав 3500 вистав, більшу частину яких поставив І.Бровченко.

У 1959 р. І.Бровченко завершив свою роботу у Дубнівському театрі. Він вирішив на 62 році життя перейти на пенсію. Підсумовуючи свою роботу в театрі, він записав у своїх спогадах: “Коли підрахувати всі вистави і в них дійових осіб, а також зіграні мною ролі, то стане безперечно вірним, що довелося мені мати справу з тисячним народом. І якби всіх дійових осіб ведущого плану і масові сцени з п’єс, в яких я формував людей, зібрати воєдино, то це була б величезна армія, якою можна заселити немале село під умовною назвою “Інтернаціоналізм”, бо люди в цьому селі були б представниками від багатьох країн світу, представлених драматургами в своїх п’єсах, і, насамперед, людей радянської держави.

Показував я своїх героїв радянському народові від Закарпаття до крайньої Півночі. Ці герої піднімали трудящих на нові подвиги в роботі, закликали на боротьбу з ворогом, вчили бути пильним, оберігати свою Батьківщину, боротися за мир...” [22]

І це дійсно так. За своє життя він поставив понад 250 п’єс і зіграв понад 350 релей. Нагадаємо хоч би деяких персонажів: Платон (“Платон Кречет”), Годун (“Розлом”), Яровий, Швандя (“Любов Ярова”), Зіновій (“Яблуневий полон”), Фурманов (“Заколот”), Федір (“Навала”), Завірюха (“Республіка на колесах”), Мотильков (“Слава”), Мартинов (“Вирок”), Броцький (“Інтервенція”), Спавента (“Вулиця радощів”), Петро (“Отрута”), Шевчук, Кох (“Сильні духом”), Андрій (“Матір своїх дітей”), Аклі (“Таміла”), Серьoga, Копистка (“97”), Іван (“Дні юності”), Терень (“Дівчата нашої країни”), Дудар (“Диктатура”), Сміт (“Російське питання”), Ведель (“Продовження буде”), Івась, Марко (“Родина щіткарів”), Фрегат (“Загибель ескадри”), Яшка (“Весілля в Малинівці”), Проценко (“Молода гвардія”), Іван, Михайло (“Суєта”), Гнат (“Безталанна”), Панас (“Наймичка”), Квітка (“Талан”), Лукаш (“Лісова пісня”), Андрій (“Глитай, або ж Павук”), Назар (“Назар Стодоля”), Микола (“Украдене щастя”), Василь (“Лимерівна”), Ярема, Гонта (“Гайдамаки”), Василь (“Циганка Аза”), Сава (“Сава Чалий”), Голохвастий (“За двома зайцями”), Петро, Микола, Возний, Виборний (“Наталка Полтавка”), Іван (“Дай серцеві волю, заведе в неволю”), Гордій, Борис (“Доки сонце зійде, роса очі виїсть”), Скворцов (“Шельменко-денщик”), Степан (“Маруся Богуславка”), Данило (“Страшна помста”), Гриць (“Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці”), Панько, циган (“Сорочинський ярмарок”), Хлестаков (“Ревізор”), Кочкар’юв (“Одруження”), Васька (“На дні”), Петро (“Останні”), Чацький (“Горе з розуму”), Фабриціо (“Мірандоліна”), Скапен (“Скапен-штукар”), Дикун (“Дикун”), Лісовик (“Затоплений дзвін”), Фігаро (“Весілля Фігаро”), Аманд (“Молодість”), Івась (“Огні Іванової ночі”), Роберт (“Лихі пастухи”) та ін.

І.Бровченко повернувся у Ніжин, де проживала його сім’я. Рік ще працював у театрі ім. М.Коцюбинського.

В цей час в театрі пройшли зміни. Директора Ніжинського театру заслуженого артиста України В.Тося призначили директором Чернігівського театру. В цей же театр перевели і художнього керівника народного артиста України Б.Лучицького, заслужену артистку України А.Лучицьку, актрису В.Білоусову. Ніжинський театр залишився без провідних акторів і режисерів. Але в театрі залишилися учні Б.Лучицького. Саме в цей час у театрі і з'явився І.Бровченко, якого призначили художнім керівником Ніжинського театру.

У 1959-60 рр. І.Бровченко ставить у Ніжині п'єси "Куховарка" А.Софронова, та "Не тією стежкою" О.Корнієнка. Комедія А.Софронова приваблювала режисера цікавими народними характерами, гумором, водевільною стороною. І режисер створив веселий життєрадісний спектакль. Найбільший успіх випав тоді на долю артистки Т.Рубан, яка цікаво розкрила характер Павліни – центральної героїні п'єси. В п'єсі "Не тією стежкою" показали свою майстерність Т.Коршикова та В.Козицький. В Ніжин вони переїхали з Дубнівського театру в 1955 р. Тамара Коршикова згодом стане провідною актрисою театру, орденоносцем, чудовим виконавцем ролей в багатьох виставах, відзначених на конкурсах, а Валентин Козицький директором Ніжинського театру.

Напередодні Декади української літератури та мистецтва в Москві в листопаді 1960 року ніжинський драматичний театр ім.М.Коцюбинського виїхав у гастрольну подорож в колгоспи і радгоспи Ставропольського краю та міста і села Північного Кавказу. Було показано 213 вистав, які переглянули 55 тисяч глядачів 66 населених пунктів. Гаряче сприймали вистави театру "Тиха українська ніч", "Не тією стежкою", "За московським часом", "Куховарка" та інші.

У січні 1961 р. І.Бровченко залишив театр через хворобу. Він уже не міг здійснювати поїздки, бо театр був пересувним.

Але не такий Іван Кузьмич, щоб спочивати. Він загорівся ідеєю створення у Ніжинському Будинку культури самодіяльного театру, бо Ніжинський драматичний театр ім. М.Коцюбинського до десяти місяців у рік перебував на гастролях і тільки взимку повертався до глядачів своєї постійної бази. Тож ніжинці хотіли бачити б вистави і в інші місяці. Іван Бровченко добре розумів, що створення нового аматорського колективу вимагатиме віддачі сил, часу, бо з початківців треба сформувати колектив, який би зміг справитись з такими п'єсами, які б зацікавили глядача і в той же час мали високі художні якості. Іван Бровченко вирішив піти до вчителів вечірньої школи, які вдень мали трохи більше часу і могли приділити увагу роботі в театрі.

Людмила Василівна Любенко згадувала: "В заочну школу пришёл интеллигентный пожилой мужчина, хорошо владеющий украинским языком, и предложил с нашим коллективом поставить спектакль к 125-летию со дня рождения М.Кропивницкого "Глитай, або ж Павук". Это был заслуженный артист Украины Иван Кузьмич Бровченко. Многие приняли это за шутку, но все во главе с директором школы А.П.Арентовым, заучем Н.Н.Шустом (наш нежинский подпольщик-батюковец) весь коллектив "пошёл на пробу".

Это были лучшие годы в нашей жизни. Иван Кузьмич – удивительный человек. Это был настоящий педагог, учивший нас театральному искусству: от



умения ходить по сцене до вхождения в образы героев спектаклей, а главное – украинському языку. Скромный, терпеливый, интеллигентный, он никогда не позволял повысить голос, обидеть кого-то. Мы все его очень любили и уважали. Благодаря таланту Ивана Кузьмича Бровченка образовался костяк театральной труппы, который пополнялся другими исполнителями”.

Ніжинський аматорський театр, якому було згодом присвоєно ім'я народний, сформувався і досяг значних професійних висот завдяки режисеру І.Бровченку, митцю, який не просто жив театром, а всього себе віддавав йому, добре розуміючи, що без нього людина збіднюється, втрачає багато життєвих можливостей. Театр заряджав глядачів новими імпульсами, давав матеріал для роздумів, вмів розворушити душевні струни.

Постійний хороший режисер в театрі – це та основа, без якої не може існувати колектив. І скільки б не запрошували на одну-дві вистави сторонніх режисерів, вони не зроблять обличчя театру, не нададуть йому і оригінальної неповторності. І цю істину підтверджує саме життя.

Іван Бровченко став душею аматорського колективу ніжинців, терплячим вчителем і наставником. А треба було вчити, здавалось би, елементарному: ходити по сцені, володіти голосом, одягатися, розігрувати мізансценку і т.п. І ця постійна вимоглива робота дала свої результати. Тепло згадують про спілкування з І.Бровченком тодішні початківці Людмила та Віктор Любенки, Ганна Савченко-Бельська, Алла Козюк та інші. Для деяких із них сценічна творчість стала справою всього життя. Так, Ганна Абрамівна Коликовська (в той час Савченко-Бельська) зіграла на сцені близько 25 різнохарактерних ролей. Разом з нею продовжували довгі роки залишатись в колективі театру Катерина Артемівна Безручко, Павло Тимофійович Мартиненко, Микола Іванович Суховієнко, Костянтин Васильович Білиловець, Віктор Порфірович Баклан, Ілларіон Андрійович Козюк, Євгенія Григорівна Сидоренко, Марія Максимівна Миргородська-Панаріна, Олексій Якович Фесенко та ін. На сцені Будинку культури були створені вистави за п'єсами О.Корнійчука “Сторінки щоденника”, М.Кропивницького “Глитай, або ж Павук”, М.Стельмаха “На Івана Купала”, М.Горького “Сомов та інші”, “Васса Железнова” та інші. Режисер домагався від кожного учасника спектаклю професійної майстерності і повної самовіддачі. І.Бровченко умів працювати з актором, давав йому можливість використати свої дані, відчути партнера, зробити будь-яку мізансцену такою, наче б вона була основною у виставі.

На багатьох конкурсах, у яких брали участь ніжинці, комісію вражав саме професіоналізм. Тож не випадково, що всього через чотири роки театру було присвоєно звання “Народного”. Колектив знайомив з своїм творчим доробком не тільки ніжинців, а й глядачів Чернігівщини, Вінниччини, Закарпаття, Києва. Слава Ніжинського аматорського театру зростала завдяки самовідданій праці всього колективу під керівництвом чудового майстра. У 1970 році їх творчий здобуток був відмічений срібною медаллю, а його керівник І.К.Бровченко у 1971 р. нагороджений орденом “Знак Пошани”. Але ця звістка, на жаль, прийшла у

день смерті актора і режисера.

Іван Кузьмич Бровченко залишив помітний слід у мистецтві і в культурному житті України. І про таких людей, які самовіддано віддавали своє життя служінню народові, піднімали у будь-яких умовах українське мистецтво, утверджували його, хочеться говорити. І до цих наших слів приєднуються ще сотні учнів та сподвижників І.Бровченка, поклонників його самобутнього таланту. На жаль, до цього часу не написана ще історія пересувних театрів ХХ ст., а серед них було чимало таких колективів та й акторів, які залишили помітний слід в українському мистецтві і заслуговують на увагу і пам'ять.

### Література:

1. Самойленко Г.В. Талант яскравий і самобутній // Ніжинський вісник. - 1999. - 19 травня.
2. Автобіографія І.К.Бровченка. Архів автора.
3. Бровченко І. Мої любимі ролі // Під прапором Леніна. - 1970. - 29 вересня.
4. Іващенко Т. Театральне мистецтво // Скарбниця. - Прилуки. - 1994. - №7. - Липень. - С.4-6.
5. Із архіву І.К.Бровченка.
6. Із спогадів актриси Прилуцького драматичного театру ім. 15-річчя ВЛКСМ Вількене-Чарської Агнеси Артурівни 03.05.82 // Самойленко Г.В. Театральне та музичне життя в Ніжині в XVII-XX ст. Нариси культури. Ч.2. - Ніжин, 1995. - С. 56-57.
7. Із архіву І.К.Бровченка.
8. Із спогадів І.К.Бровченка.
9. За уголь. - 1942. - 28 марта.
10. Там же. - 1942. - 14 июля.
11. Із архіву І.К.Бровченка.
12. Самойленко Г.В. Ніжинський драматичний театр ім. М.Коцюбинського. - Ніжин, 1996. - С.15.
13. Голендер Е. "Лимерівна". В постановці Ніжинського драматичного театру ім. М.Коцюбинського // Радянський Ніжин. - 1944. - 14 грудня.
14. Філіал Чернігівського обласного державного архіву в Ніжині (ФЧОДАН), фонд 7308, оп. 1, од.зб. 6.
15. Гур'єва Т. "Вирок оскарженню не підлягає" // Радянський Ніжин. - 1945. - 20 жовтня.
16. Чарський С. На творчому піднесенні // Правда Прилуччини. - 1947. - 19 березня.
17. Детальніше див.: Самойленко Г.В. Театральне та музичне життя в Ніжині в XVII-XX ст. - С. 119-120.
18. Бровченко І. Мистецтво на допомогу проведенню посівної // Правда Прилуччини. - 1947. - 19 березня; Він же. Творити музику для народу // Там же. - 1948. - 5 березня.

19. ФЧОДАН, фонд 7308, оп. 1, од.зб. 17, арк. 10.
20. Із спогадів І.Бровченка.
21. Петров А. Молодые силы // Сталинское племя. - 1955. - 2 марта.
22. Цей запис І Бровченко зробив під час гастролей в Мінській обл. 30 листопада 1955 р.

**В.Б. Хімчак**

## **О. Довженко – митець-філософ**

Олександр Довженко – український митець, унікальний кінорежисер, художник, письменник, член спілки письменників СРСР, філософ-естетик, що досліджував проблеми філософії сучасного мистецтва.

Новатор у кінорежисурі, О.Довженко шукав шляхи поєднання кіно з іншими видами мистецтва, в першу чергу, з літературою і образотворчим мистецтвом, музикою. У його фільмах відчувається вплив різних напрямків мистецтва: експресіонізму (в фільмах “Сумка дипкур’єра”, “Звенигора”), романтизму (“Зачарована Десна”, “Поєма про море”...), хоча в більшості своїй його твори реалістичні. Творчість О.Довженка спирається на синтез мистецтв, а сам він людина багатогранного таланту: кіносценарист, який створив новий прозовий жанр-кіноповість, гарний живописець, графік-станковист і кінографік, музично освічена людина, яка добре знала і розуміла українську народну пісню, український фольклор взагалі, кінорежисер, що створив новий жанр у кіно – кіноепопею з елементами гумору та лірико-епічні фільми; історик, який написав засобами кіномистецтва історію українського народу.

У його творчості знайшли відбиття філософсько-мистецькі шукання і естетичні роздуми. Митець глибоко розумів філософську сутність мистецтва і намагався її розкрити як на теоретичному, так і на практичному рівнях. На думку О.Довженка, митець повинен бути філософом, що шукає і знаходить істину.

Художня істина – найважливіша для О.Довженка. Але ця істина невід’ємна від істини життя. У його щоденниках ми знаходимо філософські роздуми, у фільмах – філософське проникнення митця у сутність складних процесів життя, віру у непереможність людського духу. Це, зокрема, філософські трактати про життя і смерть, добро і зло, прекрасне і потворне, про те, що близьке людям усього світу.

О.Довженко високо ставив філософське осмислення життєвого матеріалу, як ніхто міг подати філософське узагальнення буднів за допомогою символів.

Філософське бачення світу проявилось у О.Довженка в узагальненні образів, у всебічному охопленні дійсності засобами мистецтва.

У О.Довженка було обширне поетичне світобачення, яке разом із філософським світоглядом сприяло його поетично-філософським узагальненням.

О.Довженко був митцем національним. Вся його творчість – суттєво національна, національно-епічна, з засобами національної художньої символіки. О.Довженко у своїх творах розкрив ту сутність духовної краси, що належить

Україні, її народу, народній творчості, народному таланту. Він вважав, що художня творчість, і особливо фольклор, розкривають поетичну душу народу і його історію.

У своїх фільмах О.Довженко звернувся до фольклорних джерел (“Земля”, “Зачарована Десна”) і в певній мірі до гоголівських традицій. В його творах перевага надається фольклорним героям (“Земля”).

Джерела його творчості слід шукати в українській народній пісні. “Українська пісня – це геніальна поетична біографія українського народу. Це історія українського народу-трудівника, народу-воїна, народу, що віки бився, як лев, за свою свободу, що віки витрачав усю свою силу, кров, своє життя, як казав великий Шевченко, “без золота, без каменю, без хитрої мови” на виконання у боротьбі свободи, права на повноцінне життя, на виявлення в житті всіх своїх здібностей” [1, 437].

Історію українського народу О.Довженко подав через висвітлення певних рис своєї біографії. У всіх картинах і сценаріях митця проходить образ матері, народженої для життя, як пісня, але жінки тяжкої долі, образ діда (“Земля”), образ розлуки людей з рідними, образ похорон (у дитинстві він часто це бачив), розкривається проблема життя і смерті). Але смерть О.Довженко показує так, що у людей виникає бажання вижити, жити (“Земля”, “Повість полум'яних літ”). На фоні дитячих вражень від навколишнього світу митець подає філософське осмислення життя людини (“Зачарована Десна”).

Одним із головних принципів О.Довженка був принцип правди життя у мистецтві, зображення життя з точки зору реалізму. А реалізм О.Довженка – фольклорного характеру. Митець мріяв написати хоч одну унікальну книгу про свій народ і “не помічав”, що вже давно її пише своїми фільмами. Фільми О.Довженка – це історія українського народу від сивої давнини до сучасності, подана на основі широкого використання фольклорного матеріалу.

Цьому ж присвячені і публіцистичні твори О.Довженка, статті, сценарії, оповідання. О.Довженко був дійсно народним митцем, що не тільки створив поетичну біографію свого народу, але й обґрунтував у своїй творчості принцип народності мистецтва.

Крім любові до людей, у О.Довженка була любов до рідної природи. Митець вважав, що без любові до природи людина не може бути митцем. Він був прихильником життя у гармонії з природою.

Довженко любив землю. У своїх фільмах він показав, як дихає земля, як вона живе цвітінням дерев, яке чудове яблуко на гілці дерева, як поливає їх дощ – і все це поетичне зображення рідної землі (“Земля”). Кажуть, що Чарлі Чаплін, перш ніж приступити до створення свого нового фільму, переглядав одну з частин фільму “Земля”. І навіть у 1958 р. німий, чорно-білий фільм “Земля” був визнаний одним із 12 найкращих фільмів усіх часів і народів.

О.Довженко відчував себе не тільки українським митцем, а й всесвітнім, тому що підіймав у своїх творах проблеми загальнолюдські і створював загальнолюдські естетичні цінності. “Я належу людству; як художник і йому я служу. Мистецтво моє – мистецтво всесвітнє” [2, 7].

О.Довженко був художником-гуманістом, який дбав про людство, про його сьогодення і майбутнє. Він намагався відповісти на питання: що чекає

людство – руйнування чи творіння? Для цього він намагався прокласти шлях до серця людини своїм мистецтвом.

На думку О.Довженка, треба творити мистецтво, щоб несло у собі “високу передову думку, показати людей душевно багатих, мислячих, не піддаючись спокусі пустих сюжетів, натуралізму, буденщини і т. ін.” [1, 426]. Мета мистецтва – “утвердження суспільства в часі, тобто в безсмерті” [1, 430].

О.Довженко дивився на сучасність з позицій майбутнього, убачав історичну перспективу розвитку, розкривав сьогодення з точки зору майбутнього і навіть розроблював концепцію фільму-прогнозу майбутнього людства. Це сприяло органічному поєднанню у його творчості реалізму з рисами романтизму.

О.Довженко був великим експериментатором, і його життя – повне новаторських шукань. Кожний твір митця був новим експериментом і новим досягненням.

Митець вважав, що мистецтво не може розвиватися за насамперед зазначеними еталонами. У його творчій природі – і шукання, і експеримент, і навіть іноді сміливі крайності в шуканнях.

Мистецькі пошуки іноді поєднували О.Довженка і Леся Курбаса, але О.Довженко шукав і знайшов власну мистецьку програму.

На думку О.Довженка, “мистецтво має дорости до тих категорій мислення, котрі змикаються з вершинами людської мислі, і стати філософським” [1, 209].

Митець вважав, що “мистецтво, в якому немає краси, погане мистецтво” [1, 238]. Він акцентував увагу на філософському аспекті питання прекрасного.

“Якщо вибирати між красою і правдою, я вибираю красу, у ній більш глибокої істини, ніж у одній лише голій правді. Істинне тільки те, що прекрасне, і, коли ми не постигаємо краси, ми ніколи не зрозуміємо правди ні в минулому, ні в майбутньому, ні в сучасному. Краса нас всьому учить” [1, 27].

На думку О.Довженка, найвища краса – то краса людини, її інтелекту, мудрості, розуму, здібностей, “краса – персонаж історії” [1, 50]. Красу народу, втілену в творах мистецтва з найбільшою художньою повнотою, митець визначає як дійову особу історії, як пам'ятник великої епохи.

О.Довженко досліджував філософську сутність природи кіно. “Чарівною особливістю кіномистецтва є тільки йому одному властива можливість відчутно, зримо переносити масового глядача в часі і в просторі у будь-якому напрямі!” [1, 374]. Митець дивився на кіно як на світогляд.

О.Довженко вважав, що кіномистецтву властиві “всі якості мистецтва в найвищій мірі” [1, 286]. Як мистецтво синтетичне, кіномистецтво містить в собі елементи літератури, театру, живопису, музики, але найближче усього воно до драми. Навіть пейзаж у кольоровому фільмі мусить мати драматургічну цінність, відтворювати духовний світ людини і гармоніювати з ним.

Значну увагу О.Довженко приділяв аналізу мистецтва режисури та актора. Він розробив основи кінорежисури та гри актора. На його думку, кінорежисура – це більше ніж професія, це діяльність, що вимагає неабиякої підготовки, а професія актора – то “життєвий знак у мистецтві” [1, 317].

Митець намагався проаналізувати сутність сучасного мистецтва і виявити

його витоки.

На його думку, всі види мистецтва покликані виражати почуття епохи, і тому кожному із них потрібна своя поезія. У мистецтві живопису повинно бути естетичне бачення явищ дійсності, “освітлене внутрішнім світлом і підказане внутрішнім голосом художника” [1, 508].

На думку О.Довженка, дійсне мистецтво повинно мати естетичний пафос. Істина у мистецтві тотожна красі, а краса пов'язана із художньою правдою.

Мистецтво ХХ ст. повинно розкривати єдність сучасної наукової та художньої картини світу, повинно втілювати інтелектуальне багатство ХХ ст.

О. Довженко бажав прожити життя у своїх творах у мистецтві. І він цього досяг. Мірою поступу його творчого життя було добро, поєднане з красою і істиною. У його мистецтві живе єдність істини, краси, добра.

О.Довженко – митець унікальний, багатогранно розвинутий, яскравий, який вплинув на розвиток різних кіношкіл та кіноперіодів світового кіно ХХ ст.

У свій час про О.Довженко Чарлі Чаплін писав: “Слов'янство поки що дало в кінематографії одного митця, мислителя і поета” [3,3].

І сьогодні творчість О.Довженка впливає на розвиток світового кіномистецтва. Митці знаходять у О.Довженка таку художню мову, художні особливості, які допомагають їм у сучасних художніх пошуках.

### **Література:**

1. Довженко О. Про красу. - К., 1968.
2. О. Довженко і світ. - К., 1984
3. Костенко В. Довженківські обрії. - К., 1964.

**А.М. Аніщук**

### **Ніжинські натюрморти С.Ф. Шишка і їх місце у духовному житті народу**

Сергій Федорович Шишко – народний художник СРСР, лауреат державної премії УРСР ім. Т.Г.Шевченка – є одним із провідних українських живописців-пейзажистів ХХ ст. Його життєвий і творчий шлях тісно пов'язаний з Ніжинщиною. Навчання у Ніжинській семирічці, роки викладацької діяльності, повернення у рідне місто після навчання в Інституті живопису, скульптури та архітектури, Всеросійській Академії мистецтв – усе це залишило помітний слід на його полотнах.

У картинній галереї Ніжинського державного педагогічного університету імені Миколи Гоголя в окремому залі розміщена експозиція творів, подарованих художником, яка включає тридцять три картини різних жанрів, дві картини “Ніжинський педагогічний інститут” (1951) та “Пам'ятник М.В.Гоголю в Ніжині” (1952) знаходяться в університетському музеї ім. М.В. Гоголя.

Серед творів різного жанру, що експонуються в колекції університету, привертають увагу глядачів натюрморти. Їх всього три, але художник настільки майстерно відтворив різнобарвною гамою кольорів красу квітів, що жодна людина не залишається байдужою до них.

Історія образотворчого мистецтва зафіксувала багатогранність цього жанру, який добре представлений в західноєвропейському мистецтві. Згадаймо і перший твір у цьому жанрі, який був виконаний у 1504 році італійським живописцем Якопо де Барбарі, і чудові роботи іспанських (Ф.Сурбаран), голландських (В.Хед, В.Калф, П.Клас) фламандських (Ф.Сиейдерс, Я.Фейт) художників XVII ст., на чиїх полотнах були зображені “сніданки” з окороками чи пирогами на сервірованому столі, “десерти” із фруктів, риба, мясо, “бита здобич”, “лавки” та “базари”, а пізніше француза Жана-Батисто Симеона Шардена, який у XVIII ст. не тільки продовжив традиції своїх попередників у зображенні на полотнах “битої здобичі”, “сніданків” та вишуканого посуду, а й відкрив нову для натюрморту тему – зображення речей домашнього вжитку простих людей: котлів, баків, діжок. Є прекрасні зразки натюрмортів і в російському образотворчому мистецтві.

В українському живописі натюрморт як окремий жанр, порівняно із західноєвропейським мистецтвом, з’являється пізніше. В кінці XIX - на початку XX ст. на полотнах українських художників об’єктом зображення дуже часто виступають квіти.

Символіка квітів у культурах різних народів дуже різноманітна: від алегорії доброзичливості (чистота лілій) чи мудрості (даоська “золота квітка”, яка розпускається як корона на голові) до асоціацій з кривавим жертвопринесенням (як в ацтекській традиції) і смертю богів чи людей (червоні квіти, анемони, маки, фіалки), де колір, запах і фактура квітів зумовлюють їх індивідуальний символізм [1].

В Україні люди з давніх давен поклонялися і поклоняються квітам. Квітка широко представлена в українській культурі як в якості образу, так і в якості символу. Квіти – це символ краси, радості і щастя, ідеальний посередник, за допомогою якого можна висловити свої почуття любові і ніжності. Кожна квітка несе у собі певне значення. Відомий усім барвінок, що росте у кожному селі, є символом мужності і життя, символом вірності і краси, а на могилах померлих – це символ вічності і безсмертя. А скільки різних квітів влітається до українського вінка, який є важливим атрибутом жіночого національного вбрання. І кожна квітка несе свій символ: деревій – нескореність; мальва і півонія – віру, надію, любов; ромашка – доброту і ніжність; троянда – дівочу красу, чистоту і любов; айстра – осінню радість. Тому окремо взята квітка – це не просто окраса, а й оберіг, який має лікувальну силу, захищає від небезпеки.

Декоративне зображення квітів набуло особливого поширення в період українського бароко, коли видатні майстри іконостасного різьблення оздоблювали рослинними орнаментами свої оригінальні композиції: “...різьблені стовпи, колони, каркаси, обрамлення схожі не стільки на конструктивні елементи, скільки на букети або снопи на тлі квітучих луків, з яких виринають квіти й листя, що ніби вільно хитаються на своїх стеблах” [2].

Квіти як символ краси, духовності і надії на вічне життя були неодмінним

атрибутом чудових ікон, які і тепер прикрашають стіни соборів, храмів, церков. Композицію із квітів ми бачимо на іконі Сорочинського іконостасу “Свята Уляна”, написаній Алімпієм Галиком у 1740 р., на одязі Богородиці, образ якої привертає нашу увагу у Троїцькій Надбрамній церкві Києво-Печерської лаври, на прекрасній чудотворній іконі Божої Матері з немовлям “Нев’янучий цвіт”, яка захоплює нас своєю неповторною красою, величністю, особливим піднесенням.

Духовна культура іконопису створювалась протягом багатьох століть, і квіти майже завжди супроводжували її.

Образ української хати також не віддільний від оточуючих її квітів і буйної зелені. Крім того, жінки розмальовували хати квітами, перетворюючи їх у барвисті килими. І кожна хата красувалася ними, утворюючи яскраве художньо-естетичне видовище.

Споконвіку український народ глибоко шанує вишиванку, особливо вишиту квітковим орнаментом сорочку. Наші пращури вірили, що вона захищає людину від злих сил. А одним з оберегів української хати є вишитий рушник, без якого не відбувалось жодне сімейне свято.

Рушники мали не тільки утилітарне призначення, а й естетичне значення – прикрашали оселю, створювали домашній затишок. Поряд з рушниками з’являлась і пісня.

Як бачимо, символ квітки дуже часто зустрічається в українській культурі. Чи не тому чудові творіння української художниці Катерини Білокур, які широко відомі в народі, так співзвучні ніжним мелодіям українських ліричних пісень? Зображені на них квіти, завдячуючи буйній фантазії, обраній мистецькій мові художниці, обертаються на величальні пісні природі, на символ краси. Такі натюрморти, як “Декоративні квіти” (1945), “Півонії” (1946), “Кавун, морква, квіти” (1951), “Квіти і виноград” (1953-1958) та ін. не тільки милують своїм різнобарв’ям, а й очищають духовно, спонукають глядача до філософських роздумів.

Показово, що і Марія Приймаченко частково звертається до образу зображення квітки. Хоч у її творчості практично не зустрічаємо натюрмортів квітів, але саме квітковими візерунками вона нерідко прикрашає своїх, знаменитих у всьому світі чудовиськ та на тлі з різноманітних квітів зображає казково прекрасних павлінів, зозуль, одудів.

Натюрморти з зображенням квітів писали і пишуть українські художники А.Шовкуненко, В.Цюпко, В.Михайльська, К.Бакуніна, В.Чуприна та багато інших.

Саме темі квітів присвячені і натюрморти С.Ф.Шишка. До натюрмарту як окремого жанру образотворчого мистецтва автор звертався протягом всього творчого шляху, а в останні роки життя він, як ніколи, малював квіти. І ці квіти були новим уособленням його безмежної любові до рідного краю.

Одним із перших спроб пензля художника у цьому жанрі був етюд “Піони” (1941), що став найулюбленішим твором матері митця і який вона берегла до останніх хвилин свого життя. Іноді С.Шишко відходив від “квіткової” тематики. Так, наприклад, один із його творів, написаний у переможному 1945 році, мав об’єктом зображення не квіти, а прості мирні речі – посуд та хліб на



білій скатертині, які символізували добробут людей, спокійне врівноважене життя [3]. Але все ж таки квіти домінують у роботах художника. І натюрморти, які знаходяться у картинній галереї НДПУ ім. Миколи Гоголя, яскраво засвідчують це.

У композиції “На балконі” (1979 р.) ми бачимо квіти: гладіолуси, маки, волошки, настурції, які виставлені у трьох різних за формою та кольором глечиках. Дещо занижена точка зображення робить “портрет” квітів монументальним. Вони закривають собою весь простір композиції. Тому невеликі фрагменти полотна, які мають являти собою тло, дуже важко визначити, бо фактично тлом для ближче розташованих квітів є квіти, що знаходяться далі.

Маса квітів майже академічно вписується у досконало врівноважену композицію. Основні композиційні лінії починаються від дна найближчого до глядача глечика, піднімаються вгору, розходяться далі під прямим кутом і поступово заокруглюються, утворюючи із квіткової маси один величезний напіврозкритий бутон. Невеличке зміщення маси квітів ліворуч компенсує силует чайника, що частково потрапляє у поле зору з правої сторони, нагадуючи собою не тільки про догляд людини за цими квітами, а й про фрагментарний принцип побудови композиції, започаткованої імпресіоністами.

Квіти ніби знаходяться в абстрагованому просторі, який наділений художніми колористичними властивостями. Різнокольорові мазки розкидані дрібно, немов коштовне каміння, серед якого виділяються дві більш масивні червоні плями маків і гладіолусів. На білому гладіолусі, який стоїть у глечичку посередині, виразно позначені рефлекси червоного кольору. Поряд з гладіолусами розміщені червоні маки, сині волошки, жовтогарячі настурції, одні з яких ніби новорічні гірлянди звисають по балконній решітці вниз, а інші стрімко плетуться вгору. Ритм балконної решітки організує усю композицію і підтримує прагнення квітів вгору, до уявного неба та сонця.

Кольорова гама досить висвітлена. У світлих тонах зображені всі глечики (за винятком одного, розміщеного у правій композиційній лінії), чайник для поливу квітів, підлога, на якій “виростають” квіти, і навіть куточок балкону. Весь простір пройнятий світлом, хоч його джерела не видно. Під впливом світла відбувається взаємодія розташованих поруч кольорів і утворюються рефлекси, які ми бачимо не тільки на гладіолусі, а й жовтогарячих настурціях, глечиках, на підлозі балкону.

Фактура також дещо нагадує імпресіоністичну техніку, оскільки чітко виділяються тільки ті квіти, що стоять у глечиках, решта ж – утворюють колоритну гаму кольорів, де зображення квітів нанесено невеличкими різнобарвними мазками: червоними, жовтими, оранжевими, в результаті чого, перш за все, виникає враження, а не формальне конкретизоване зображення.

На картині “Айстри”, написаній у тому ж році, що і попередня робота, ми бачимо фрагмент кімнати, простір якої наповнений яскравим світлом. У стрункій, як колона, вазі стоїть букет різнобарвних білих, бузкових, рожевих, червоних айстр. Вони нагадують феєрверк, який розлетівся у різні сторони, утворюючи справжній зорепад. Поряд з букетом знаходиться мініатюрна синя ваза, у якій бачимо гілочку з квітами і срібнобузкову айстру. Маленька ваза

додає теплоти, позбавляє відчуття самотності. Ліворуч від букету квітів лежить перегорнута закладинкою книга, поруч – олівець та ручка. Всі ці речі говорять про присутність людини, про розмірений і спокійний ритм життя.

У кольоровій гамі натюрморту “Айстри” переважають білі, рожеві, бузкові кольори та їх відтінки. Подекуди колорит картини оживляється вкрапленням червоного. Художником дуже майстерно пророблені всі рефлексії. Фактура рельєфна, майже пастозна (щільна фарба тримає форму). Все полотно проникнуте святковим урочистим настроєм.

Зовсім іншого характеру натюрморт “Тюльпани” (1978). Букет з п’ятьох палаючих тюльпанів поданий на тлі темних кольорів інтер’єру, в якому ледь вгадуються деякі предмети уже знайомої нам кімнати: частина стола, стілець, портрет на стіні. Червоні тюльпани несуть сильне емоційне навантаження. Адже червоний колір – це не тільки колір життя. Як ми уже згадували, у деяких культурних традиціях, наприклад, в ацтекській культурі, червоні квіти символізують і смерть. Уважно вдивляючись у натюрморт, ми відчуваємо конфлікт життя і смерті. Смерть наближається до молодого квітучого життя, вона підкошує його, хоче забрати у свої холодні обійми тьми. Про це яскраво говорять заломлені, немов у відчаї, пелюстки тюльпану. Але злим силам поки що не вдається перемогти. І ті тюльпани, що гордо, всупереч всьому, тягнуть свої голівки вгору, саме і говорять про це.

Є свідчення, що багато натюрмортів С.Ф.Шишко писав у складні для себе хвилини, коли тяжко хворіли його дружина Марія Григорівна та дочка Валентина. І різнобарвними композиціями із квітів він намагався полегшити їх стан [4]. Саме “Тюльпани”, на нашу думку, і є одним із натюрмортів цього періоду.

Із свідчень завідуючої картинною галереєю Ніжинського університету Н.І.Корінь, С.Ф.Шишко, приїздивши у Ніжин і відвідуючи виставку своїх творів, в першу чергу підходив до “Тюльпанів” і, затамувавши подих, декілька хвилин стояв нерухомо, пильно вдивляючись у картину, ніби вона навіювала йому спогади про минуле. Напевно, він уявляв свою кімнату, вгадував речі, до яких торкалися руки близьких та дорогих йому людей, відчував ту атмосферу, в якій жила і працювала його рідна донька.

Через два роки після написання натюрмортів, розглянутих нами вище, художник у 1961 році пише картину “Кімната”, яка експонується нині у художньому відділі Ніжинського краєзнавчого музею, де зображує дочку Валентину в інтер’єрі своєї кімнати. Ми впізнаємо той же стілець, стіл, на якому знаходяться айстри у тій же вазі, що і на натюрморті, і навіть такі ж самі гладіолуси, які митець зобразив на картині “На балконі”. Таким чином, розглянуті нами роботи, утворюють своєрідну живописну сюїту, наповнену різнобарв’ям кольорів, особливою теплотою і добротою.

Деякі натюрморти художника були виконані у співавторстві з дочкою. Один з них – це “Фрукти і квіти”, початком роботи якого був 1969 рік. Сталося так, що художник повинен був терміново поїхати до Москви, залишивши при цьому розпочатий натюрморт. Постановку картини вони робили разом з Валентиною, і тому донька, користуючись розведеною палітрою батька, взялась продовжувати писати даний натюрморт. Пізніше художне полотно

експонувалося на персональній виставці у 1971 році. Митець згадував: “Трапилося так, що співробітник видавництва “Мистецтво”, відбираючи роботи для видання комплекта листівок “Натюрморт українських художників” не помітив, що на полотні два підписи, і картина пішла в друк як моя”.

Зараз ця робота експонується у музеї Українського мистецтва в Києві.

Квіти супроводжували художника завжди: починаючи від піон, матіол та чорнобривців, що росли під вікнами батьківського будинку, і аж до тих квітів, які привіз митець з останньої поїздки до Ніжина в 1991 році і які в засушеному вигляді зберігав до останніх хвилин свого життя.

Зображуючи квіти у своїх натюрмортах, Сергій Федорович не просто відтворив прекрасні фрагменти української природи, а й наповнив картини глибоким символічним змістом. Вони утворюють органічний зв'язок з минулим нашого народу, звертаючись до витоків його духовності, символічної обрядовості. Можна стверджувати, що в натюрмортах художника яскраво виражено продовження традицій української народної культури, світобачення і духовності українців.

Не тільки натюрморти, а і вся творчість С.Ф.Шишка є складовою частиною великої духовної культури українського народу, яка уособлює багатий образний світ, етичні ідеали, своєрідність естетичних запитів, того, що робить мистецьку спадщину України оригінальною і неповторною.

### **Література:**

1. Див.: Тресиддер Дж. Словарь символов. - Москва, 1999. - С. 403.
2. Історія українського мистецтва. - К., 1968. Т.4. Кн.1. - С. 151.
3. Див. Цельтнер В. Художник і час. Образотворче мистецтво. - 1973. - М. - С. 15.
4. Див.: Самойленко Г.В., Самойленко С.Г. Нариси культури Ніжина. Ч. 5. Образотворче мистецтво та скульптура в XVII-XX ст. - Ніжин, 1996. - С. 80.

**С.В. Кафтанова**

### **“Поетичний театр” і сучасна опера**

В умовах глибокої кризи, що переживає нині сучасна українська опера, коли порушені нормальні творчі стосунки між театром і композитором, небезкорисним здається нагадати про певні не надто давні здобутки жанру. Мова йде про низку оперних творів, об'єднаних концепцією “поетичного театру”. Термін цей було введено у музикознавчий обіг автором першої ластівки нового жанрового напрямку опери “Червнева неділя” російським композитором В.Рубініним на початку 80-х років ХХ століття. Будучи запозиченим у драматичного театру, він означає насамперед опору на найвищу поезію або на такі взірці словесності, які являють собою “концентрати” духовного, високоморального начала. Виникнувши внаслідок жанрової стилістичної

гібридизації, синтезувавши в собі різні види мистецтва та драматичні новації ХХ сторіччя, цей доволі перспективний напрямок сучасного музичного театру в однаковій мірі належить і театру, і музиці, і поезії. Тому доречнішим було б використання його більш повної назви – “музично-поетичний театр” [1]. До нього можна віднести оперу “Крилатий вершник” В.Рубіна за мотивами поезії Ф.Гарсія Лорки (1980 р.), історико-епічну трагедію “Пугачов” В.Кобекіна за поемою С.Єсеніна (1983 р.), його ж “пушкінський” триптих “Пророк” (“Інтермедія про Дон Гуана”, “Учта під час чуми” та сценічна кантата “Загибель поета” (1984 р.), оперу-феєрію “Маяковський починається” А.Петрова (1983 р.), а також “шевченківські” опери українських композиторів: “Поет” Л.Колодуба (1987 р.) та оперу-ораторію “Згадайте, братія моя” В.Губаренка, що за мотивами поеми “Гайдамаки” (1991 р.).

Першою і визначальною ознакою “поетичного театру” є поетичне бачення світу. Це, коли межа, що відокремлює людину від оточуючого її світу, “я” від “не - я”, котра чітко відчувається й фіксується раціональною свідомістю, на якусь мить усувається, і людина, залишаючись собою, відчувається водночас і деревом, снігом, свічкою, неприборканим потоком ..., – коли, немов у казці, можна звернутись:

“Вітре буйний, вітре буйний!

Ти з морем говориш.

Збуди його, заграй ти з ним.

Спитай синє море”

(Т.Г.Шевченко)

Раптове почуття злиття зі світом, тютчевське “все во мне – и я во всем” – це начало начал поезії, – вкорінюючись у художній світ опери, вимагає змін всієї театральної системи. Новий тип героя – Поет (“хранитель незчисленних образів живого”, як у Рене Шара) – виявляє постійну свою присутність на всіх її рівнях. Чуття доступності всього сущого надихає героя до постійного діалогу з безкінечною множинністю рівноправних співбесідників. Це веде до розширення меж внутрішнього світу героя, до його злиття зі світом зовнішнім, до органічного зростання епічного “він бачив” із суб’єктивним “я бачив” лірики, до переводу проникливої ліричної оповіді у масштаб загальнолюдського [2]. Особистість Поета: генератора творчої ідеї, ідеолога, вісника, рапсода, корифея хору, “євангеліста”, нарешті, просто ліричного героя, оповідача, традиційної дійової особи драми – стає скріплюючим, “режисуючим” центром складної, як правило, багатоярусної образно-драматургічної системи творів. Виступаючи в ролі очевидця, коментатора дії, він тримає в своїх руках усі драматургічні лінії. Входячи у прямий контакт з історією, з образами власного біографічного минулого, зі всім, “що пам’ять зберегти старається”, він вільно оперує художнім хронотопом. Людина-творець у точці перетину часів – ось та смислова домінанта, то об’єднує всі вищезгадані твори “поетичного театру”, незалежно від того, присвячено їх художньому життєописові поета, чи є музичною інтерпретацією його поетичної спадщини. Немов відповідаючи велінням часу, вони вочевидь стають мимоволі співзвучними новим на той час літературознавчим ідеям навколо творчості своїх героїв. Нами вони можуть розумітися як мистецьке індивідуальне прочитання

“національно-консолідуєчого”, за термінологією О.Забужко, “авторського міфа” (поезії Шевченка, Лорки, Маяковського) [3] або унікальної пушкінської символіки, “цементуючих елементів”, що “вводять цілісну індивідуальну міфологію (курсив Р.О.Я. – Ю.Л.). поета у різноманітне безладдя часто ухиляючихся й вислизаючих поетичних мотивів”, як писав ще в середині 1930-х у статті “Статуя в поетичній міфології Пушкіна” Р.О.Якобсон [4]. Заглиблюючись у їх поетичний світ, пізнаючи його образи у всій їхній універсальній ємкості й значущості, композитори, можливо, підсвідомо починають промовляти мовою міфа – керуючого фактора у магичній синкрезі музика – поетичне слово – дійство; міфом вивіряється й шлях поета в сенсожиттєвому ключі як реалізація ідеї спільноти, нації, “об’єктивована в художньому тексті”, в його творчості [4].

Космогонічність художнього світу дає можливість авторам густо його заселити (особливо в “біографічних” операх В.Рубіна, Колодуба, А.Петрова): поетовими сучасниками, різноверстними масовими образами, героями його творів, образами великої літератури, міфів, типізованими персонажами, персоніфікованими образами-символами, котрі часто асоціативно зливаються у один узагальнений образ, будучи дорученими одному виконавцеві, як, наприклад, Марія – Офелія – Соня Мармеладова – Дульцинея в опері-ферії “Маяковський починається” А.Петрова або Доля – Муза – Катерина з шевченківської поеми – Оксана з поетового дитинства у опері “Поет” Л.Колодуба.

Складна образна система поєднує в собі біографічну, історичну поетичну і навіть міфічну реальності на одній сцені. Злиття ліроепічного “тут і зараз”, “там і тоді” з міфопоетичним “скрізь і завжди” висувають час на позиції чи не найважливішого символічного героя “поетичного театру”. У Л.Колодуба він навіть персоніфікований у трьох різновікових постатях Шевченка: Хлопчика, Молодого й Старого Солдатів, вилучених ліричним героєм і оповідачем Поетом з власного минулого, а також асоціативно-метафорично ототожнюється з вічними культурними героями, до того ж, героями його відомих “бунтарських” поем Прометеем та Яном Гусом. Поліхронність, тобто співіснування й співставлення різних просторово-часових координат, вільне пересування героїв у часопросторі, заглядання у “колодязь часу” роблять його не тільки обставиною дії, але й важливим компонентом змісту, коли теперішнє виявляє присутність і актуальність минулого й майбутнього. Час проступає крізь призму вічності, а вічність у освітленні часу. Концепція Великого Часопростору, як спосіб входження у прямий контакт з історією, з поетичною реальністю, зі всім сущим, синтезує дві доповнюючі просторово-часові моделі: “притчевий”, або “параболічний хронотоп”, і “хронотоп дороги”. Пафос першого – у ствердженні вічних цінностей, суть іншого – у їхньому пошуці [5]. У Л.Колодуба та В.Рубіна символ дороги підкреслено навіть сценографічно: це нескінченний чумацький шлях, що водночас є й “шляхом” Поета, це й спрямований в небо шлях “крилатого вершника” Гарсії Лорки.

При повній рівноправності музичного і поетичного рядів підвищується семантико-драматургічне значення поетичних та комплексних лейтмотивів на зразок мотивів пам’яті героя, його спогадів та сну, дитячих мрій та “злої долі”, мотиву поетового покликання тощо – в опері про Т.Г.Шевченка Л.Колодуба,

вселюдських біблійних опозицій помсти, каїнова гріха та всепрощення, дітовбивства та спокутування гріхів, оскаженілого фанатизму та катарсису, тлінності земної плоті та вічних нетлінних цінностей духа – в опері-ораторії В.Губаренка. Символіко-метафоричний метод, поєднаний з асоціативно-психологічним типом розгортання сюжету, стає спроможним викликати до життя насичені полівалентним універсальним змістом музично-поетичні образи, створювати особливу підвищену атмосферу, стан душі, породжений стереофонічним поетичним відчуттям, “смысловою глибиною”, “смысловою перспективою..., теплотою згуртовуючої тайни”, котру знаходить у символі С.Аверинцев [6]. Утілити цю унікальну атмосферу в умовах оперної драматургії допомагають також окремі сучасні способи її організації:

- поєднання ораторіальної узагальненості, тонкого психологізму і драматичної експресії;

- ретроспективний тип драматургії у взаємодії з синхронізацією часів;

- згортання сюжету на притчу (зокрема, сцени з Хлопчиком, “Муза”, “Доля”, “Нива”, “Літній сад”, сцена з Фортуною, деякі поетичні коментарі й медитації героя опери “Поет” Д.Колодуба);

- кінематографічний прийом розповіді через дію (побудова багатьох сцен опер Л.Колодуба, В.Рубіна);

- “театр у театрі” (фрагменти з п'єси Лорки “Мар'яна Пінеда” та зіткнення Поета і Великого Інквізитора у “Крилатому вершникові” В.Рубіна, дещо подібна сцена “Спалення Яна Гуса”, сцена з Катериною, “Оргія” у “Поетові” Л.Колодуба, а також вся подійно-фабульна канва “Гайдамаків”, розгорнута в епісодіях опери-ораторії В.Губаренка;

- поетика сна і видінь (основа драматургії всієї опери Д.Колодуба, що має авторський підзаголовок “Тарасові сни”) тощо.

Прагнення збагнути поетову здатність “в одній миттєвості бачити вічність”, асоціативно-метафоричний стрій, принцип “скорочування часу” і, водночас, епічний розмах, історичний вектор зображення етапів життя Поета, кровно пов'язаного з долею свого народу, спричиняють, як правило, до масштабної драматургії, побудованої за принципом монтажу в найрізноманітніших його проявах, починаючи з добірки текстів різних жанрів, авторів, епох, співставлення різноманітних типів мовних інтонацій (висока поезія, суха проза документу, знижена гротескова лексика тощо), підкріплене поліжанровим і деінде полістилістичним музичним рядом, і закінчуючи композиційними принципами об'єднання дрібних структур, сцен-епізодів, а також численними прийомами вертикального і горизонтального монтажу. Результатом монтажності є зигзагоподібність динамічних ліній, спиралеподібність проходження у різних варіантах ключових стадій драми. В операх Л.Колодуба і В.Рубіна наче концентричними колами розосереджувано реалізується центральний конфлікт – між Поетом, представником народної стихії, і владою, та ширше – між волелюбством і машиною гноблення та знищення, між добром і злом, любов'ю і ненавистю, світом і темрявою, духом і бездуховністю.

Вічні опозиції вступають у двобій згідно з “енігмативною логікою міфа”, динамічну структуру якого Я.Е.Голосовкер визначає як структуру “метаморфози

його образів та їх руху по кривій змісту, ... (що – С.К.) здійснюється часто за принципом протилежності” [7]. Звідси й гра часопростором, причинністю й ілюзорними образами наче природними, що здійснюється за одним законом – законом “абсолютної свободи ... творчої волі” [8]. Звідси й принципи бінарних опозицій, образного паралелізму та двійництва, що поширюються на обидві полярні й конфліктуючі образні сфери опери Л.Колодуба “Поет”: “тих, хто любив Поета” і “тих, хто його ненавидів”. Останні ж виводяться композитором як сили Зла, деспотичної великодержавної влади усіх рівнів, що проглядають крізь різні імператорські “обличча”: інфернально-імперативне (сам Імператор), удавано-покровительське (Новий Цар), бюрократичне “со значением” (Шеф Жандармів), бурлескно-гротескове (Отець – Командир, Пан – Поміщик), а також у людиноподібних масках Смерті (Кат, Городовий, Інквізитор – у виконанні басса профундо). Через розкручену спіраль пам'яті поета – біографічної, генетичної, історичної, творчої – вони сприймаються не стільки як персонажі, чи оперні типажі, а скоріше як “персоніфіковані обставини” [9] життя Поета та його народу.

Символ смерті стає провідним у опері-ораторії В.Губаренка “Згадайте, братія моя”. Там він оформлюється у самостійний наскрізний жанровий пласт – інфернальний “La Dance Macabre” [10], що розгортається у фабульних частинах твору – пароді та епісодях. Бачення з пророчої висоти української історії як низки оргіастичних плясок смерті, раз і назавжди спростовує стереотипне уявлення про ідилію “Золотого Віку”, дегероїзує “славу” козацьку минувшість, відтворюючи музичними засобами Шевченків “*міф українського національного пекла*”, за модерною термінологією О.Забужко [11] – жахливу відповідь на вічні питання, що звучать у вустах Поета і хору в молитовних пролозі та першому стасимі, побудованих на текстах біблійних поезій Шевченка. Взагалі, цей високоталановитий твір і з боку лібретто М.Черкашиної, і відносно музики

В.Губаренка, яка своєю підвищеною емоційною температурою співзвучна експресивності поезії Шевченка, заслуговує на особливо кропіткий аналіз, який розкрив би унікальність його, особливе місце у національному “поетичному театрі”, так і багатоміжкові пласти світової культури, що проглядають крізь його текст.

Отже, повертаючись до констатації кризового стану національної опери, а також підсумовуючи певні спостереження щодо драматургії “поетичного театру”, варто згадати оптимістичні запевнення А.Берга, що прозвучали ще у 20-х роках минулого сторіччя, що криза опери, про яку всі говорять, скінчиться тоді, коли з'являться нові оперні шедеври. Від себе додамо, що коли з'являться нові Прокоф'єви, Шостаковичі, Лятошинські ..., зникнуть й побоювання у неталановитому перетворенні певних досягнень і драматургічних знахідок у чергові оперні штампи.

## Література:

1. Подосенова Е.Н. Проблема развития советской оперы 70-х - I половины 80-х годов / Музыка. Обзорная информация. - М., 1986. - Вып. 3. - С. 3.
2. Тевосян А.Т. Композитор Владимир Рубин: Монография. - М.: Сов.

- композитор, 1989. - С. 171.
3. Забужко О.С. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. - К.: Абрис. 1997; Грабович Г. Шевченко як міфотворець: Семантика символів у творчості поета. - К.: Рад. письменник, 1991; Силюнас В.Ю. Испанская драма XX века. - М.: Наука, 1980; Михайлов А. Мир Маяковского. Взгляд из 80-х. - М.: Современник, 1990; Никольская Л.Н. Человек и время в художественной концепции В.В. Маяковского. Автореф. дис. ... д-ра филолог. наук. - К., 1988.
  4. Цит.: Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Кн. для учителя. - М.: Просвещение, 1988. - С. 131.
  5. Тевосян А.Т. Композитор Владимир Рубин: Монография. - М., 1989. - С. 236.
  6. Аверинцев С.С. Символ // КЛЭ. - М., 1972. - Т.7. - С. 826, 827.
  7. Голосовкер Я.Э. Логика мифа. - М.: Наука, 1987. - С. 8, 49.
  8. Там само. - С.22.
  9. Івакін Ю.О. Образний світ // Творчий метод і поетика Шевченка. - К.: Наукова думка, 1989. - С. 94.
  10. Драч І. Відродження духовної традиції // Українська духовна культура XX століття: пошуки, здобутки, перспективи. Зб. наукових праць. - Суми, 1996. - С. 27.
  11. Забужко О.С. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. - К.: Абрис, 1997. - С. 110.

**Л.В. Гранатович**

### **К выходу в свет книги “Библиотека С.П.Шевырева. Русский фонд” в Нежине**

27 и 28 февраля 2002 года Нежинский государственный педагогический университет отмечал 150-летие со дня кончины Н.В. Гоголя.

27 февраля, в рамках дней памяти, состоялась презентация библиографического издания: “Библиотека С.П.Шевырева. Русский фонд / Сост.: О.В.Банзерук, Л.В.Гранатович, Л.М.Остапенко, А.В.Чоботько. Вступ. ст.: П.В.Михед. - Нежин, 2002. - 266 с.”.

28 февраля в Гоголевском научно-методическом центре, расположенном в здании Фундаментальной библиотеки университета, была открыта выставка “Из книжного собрания профессора С.П.Шевырева”.

Чем вызван интерес нежинских ученых к личности профессора Московского университета, академика Петербургской Академии наук, историка литературы и литературного критика, поэта Степана Петровича Шевырева (1806-1864)? Думается, прежде всего фактом многолетнего знакомства и дружбы с Гоголем.

Начиная с 1835 года и до последних дней жизни Гоголя они общались, делились мыслями и планами, переписывались (как известно, Гоголь провел в общей сложности 12 лет за пределами России). Неоднократно Шевырев



выполнял самые разнообразные поручения и просьбы Гоголя, касающиеся произведений последнего, начиная с просьб о критических отзывах на их выход и кончая вопросами их издания и продажи. Шевыреву, одному из немногих своих друзей. Гоголь прочел 6 глав второй части “Мертвых душ”. После смерти Гоголя Шевырев вместе с профессором М.Погодиным разбирал архив писателя и готовил к печати неизданные вещи. Им же были даны названия двум вновь найденным рукописям – “Размышления о Божественной Литургии” и “Авторская исповедь”. Шевырев – автор первой гоголевской биографии, материалы для которой он собирал летом 1852 года. Не подозревал тогда маститый профессор, что через неполных 25 лет его собственная библиотека, собираемая им в течение жизни (более 3 тысяч названий, более 7 тысяч томов) совершит путешествие из Москвы в Нежин и найдет приют в фондах того высшего учебного заведения, где некогда начинался путь в большую литературу юного Николая Гоголя.

Случилось так, что сын покойного профессора, подполковник Борис Шевырев, обратился к директору Нежинского историко-филологического института Н.А.Лавровскому с предложением приобрести у него библиотеку отца. Предложение было принято. Далее, как свидетельствует профессор А.В.Добиаш, события развивались следующим образом: “Приглашено было особое лицо, известный, теперь уже покойный, библиограф С.И.Пономарев, который не только принял библиотеку, но и составил до последних мелочей систематизированный инвентарь и к нему, то сам, то через помощников, карточный каталог” [1]. Карточный каталог, к сожалению, до наших дней не дошел, а вот изготовленным С.И.Пономаревым инвентарем мы, составители “Библиотеки Шевырева”, пользовались. Этот поистине бесценный рукописный фолиант насчитывает 272 страницы крупного формата и носит заголовок: “Документальный каталог книг библиотеки Института князя Безбородко, бывшей Шевырева”. Завершен он был в 1877 году и к настоящему времени настолько обветшал, что нуждается в квалифицированной реставрации.

Так уж повелось, что книги из библиотек дарителей (а таких в истории библиотеки Нежинской высшей школы было немало) не представлялось никакой возможности разместить компактно, изолировано от других. Не составили исключения в этом отношении и книги библиотеки Шевырева – они рассеялись по фонду согласно принятой в те времена так называемой “крепостной” системе расстановки.

Проверить их сохранность, собрать воедино, если не на полках, то хотя бы на бумаге, и, если не все, то хотя бы русский фонд, и не просто собрать, а паспортизировать – в этом состоял замысел руководителя Гоголевского научно-методического центра, доцента П.В.Михеда. Реальностью он стал в гоголевские дни 2002 года.

Русский фонд библиотеки Шевырева, согласно инвентарной описи, насчитывает 1689 названий книг, журналов, продолжающихся изданий по истории и теории литературы и языка, богословию, всеобщей истории, философии, педагогике, искусствоведению. Есть в нем словари, научные и научно-популярные работы по самым различным отраслям знания. Составной частью фонда являются работы самого Шевырева по истории и теории

литературы и языка, педагогике, богословию, искусствоведению. Есть и оттиски стихов Степана Петровича из разных журналов.

В ходе работы обнаружилось, что за прошедшие 125 лет со дня приобретения русский фонд библиотеки Шевырева сократился более чем в половину. До 1917 года было списано 105, переведено в библиотеки других городов 16 единиц хранения. В 30-е годы XX века распоряжением Музейного отдела НКО УССР от 15 ноября 1934 года рукописи и многие ценные издания были изъяты из фондов библиотеки Нежинского педагогического института и переданы во Всеукраинскую библиотеку Украины при ВУАН. Не избежали этой участи и раритеты шевыревской библиотеки – не стало 52-х ценнейших рукописей XVII-XVIII веков по истории, географии, истории поэзии, богословию. Не стало 4-х прижизненных и 3-х посмертных изданий произведений Гоголя, в том числе с дарственной надписью Гоголя Шевыреву\*. Многие издания пропали без всякого следа и отметок в каталогах. Налицо к моменту написания этой статьи 763 названия.

При составлении описания мы, следуя нами же выработанной схеме, старались дать сведения о внешнем виде и степени сохранности изданий, наличии неразрезанных страниц и автографов владельца библиотеки и других лиц. Кстати, об автографах. Очень помог при поиске литературы в фонде обычай Шевырева почти всегда ставить на обложках и титульных листах свою размашистую подпись. Дарственные надписи воспроизводились нами полностью. Изданий с ними насчитывается 77. Указывались страницы с пометками и что особенно, на наш взгляд, ценно с точки зрения последующей работы исследователей с книгами из библиотеки Шевырева – отмечался характер пометок (словесные, в виде подчеркиваний в тексте и отчерков на полях, значки NB, прочие), которые предположительно или с полной уверенностью можно квалифицировать как принадлежащие руке Шевырева.

В то же время нельзя забывать, что книги из персональных библиотек дарителей, как было сказано выше, обрабатывались, инвентаризировались и вливались в фонды, после чего свободно или с некоторыми ограничениями выдавались читателям – студентам и преподавателям, которые порой оставляли очень “выразительные” следы своей работы над текстами в виде всевозможных значков, закорючек, подчеркиваний, комментариев разноцветными и черными карандашами, чернилами. Это в определенной степени затрудняло нашу работу.

Издание иллюстрировано, что дает возможность наглядно представить характер и манеру выполнения Шевыревым пометок, особенности его почерка, увидеть некоторые дарственные надписи, страницы редких изданий.

В ходе подготовки библиографического издания зародилась мысль организовать выставку из книг русского фонда библиотеки Шевырева. В силу

---

\* 1. Гоголь Н. *Выбранные места из переписки с друзьями* (СПб., 1847). Автограф Гоголя: “Милому дому Шевыревых от их друга” (2). - 2. Гоголь Н. *Мертвые души* (М., 1842). - 3. Гоголь Н. *Ревизор* (СПб., 1836). - 4. Гоголь Н. *Сочинения* (СПб., 1842). - 5. Гоголь Н. *Сочинения* (М., 1855-56. Т. 1-3, 5, 6). - 6. Гоголь Н. *Сочинения и письма*. Изд. П. Кулиша: В 6 т. (СПб., 1857. Т.3-6). - 7. Гоголь Н. *Сочинения, найденные после его смерти* (“Мертвые души”, Т. 2 и “Авторская исповедь”).

отсутствия демонстрационных площадей представлено было около 80 книг и журналов, среди которых были издания XVII-XVIII веков, издания с дарственными надписями и работы самого Шевырева.

В настоящий момент самым старым из сохранившихся раритетов есть знаменитый “Лексикон славеноросский и имен толкование” Памвы (Павла) Берынды (К., 1653). П. Берында – украинский лексикограф, поэт, переводчик, издатель, график, типограф. Высокообразованный человек, он знал церковнославянский, греческий, латынь, польский языки. В “Лексиконе” впервые было переведено на украинский язык или истолковано около 7 тысяч слов.

В числе других редкостей можно назвать “Арифметику” Л.Магницкого (М., 1703), “Лексикон трехязычный” Ф.Поликарпова (М., 1704), три издания В.К.Тредиаковского (первая половина XVIII в.) [3-5], отдельные тома многотомных изданий, повествующих о деяниях Петра I и Екатерины II [6-70], “Введение в историю европейскую” С. Пуфендорфа (СПб., 1718) [8], знаменитый “Домострой” (М., 1849) [9] протопопа Сильвестра.

Есть в шевыревской библиотеке и “Остромирово евангелие” (СПб., 1843) [10] – древнейший памятник старославянской письменности русской редакции. Переписано оно было в 1056-57 годах с болгарского оригинала для новгородского посадника Остромира, которому и обязано своим названием. Не может не восхищать богатая орнаментовка текстов евангелия, затейливое оформление заглавных букв, филигранность рисунка, по манере исполнения восходящие к технике т.н. инкрустированной эмали.

Одной из жемчужин библиотеки по праву считается первое переложение “Слова о полку Игореве” (М., 1800) [11] – памятника древнерусской литературы конца XII века, подготовленное и изданное знатоком и ценителем древности, графом А.И.Мусиным-Пушкиным в тесном сотрудничестве с лучшими археографами того времени Н.Н. Бантыш-Каменским и А.Ф.Малиновским. Есть в библиотеке и перевод “Слова” на украинский язык (К., 1857) [12], сделанный профессором М.А.Максимовичем с дарственной надписью: “С.П.Шевыреву поклон из Украины от М.Максимовича. 27 июня. 1857”. Оба эти экземпляра мы постоянно экспонируем в Музее редкой книги университета. Представлены на выставке были еще два переложения на русский язык “Слова” – Якова Пожарского (СПб., 1819) [13] и М.А. Максимовича (К., 1837) [14].

Показаны были и некоторые издания с дарственными надписями известных современников Шевырева, которые были его друзьями, коллегами, почитателями, знакомыми. Все они свидетельствуют об уважительном, теплом, дружественном отношении дарителей. Так, неоднократно подписывали и дарили свои работы профессора М.А.Максимович, М.Погодин, М.Ф.Спасский, К.А.Коссович, академики И.Срезневский и Я.К.Грот, публицисты К.Аксаков и И.Киреевский, критик и литературовед А.Никитенко, издатель А.Краевский, поэт А.Майков, актер М.С.Щепкин, академик живописи А.Мокрицкий и другие.

Можно было увидеть на выставке издания, буквально пестрящие пометками и комментариями Шевырева – к примеру, томики “Сочинений” Г.Р.Державина (СПб., 1843) [15].

Кроме книг, в библиотеке Шевырева сохранилось немало периодических и продолжающихся изданий, наиболее полными из которых оказались ком-

плекты “Журнала Министерства народного просвещения” за 1934-1855 годы и “Русской беседы” за 1856-1860 годы.

Вот несколько в достаточной степени редких названий периодических изданий, демонстрировавшихся на выставке:

“Пустомеля” (1770), “Живописец” (1772-73) – сатирические журналы Н.Новикова. Николай Новиков, книгоиздатель, писатель, публицист, убежденный антикрепостник, член всемирной масонской ложи, бичеватель пороков современности, был жестоко наказан за свое “вольномыслие” Екатериной II 15-ю годами заключения в Шлиссельбургской крепости, уничтожением многих изданий, разгромом типографий.

“Европеец” – журнал И.Киреевского. Вышло всего два номера в 1832 году. Правительство, напуганное проконституционной направленностью статей журнала, распорядилось немедленно прикрыть “вредное” издание.

“Вестник Европы” – один из первых русских литературно-политических журналов. Выходил в Москве в 1802-1830 годы. Основателем и главным редактором в 1802-05 был Н.М.Карамзин. При нем и других редакторах журнал сохранял промонархическую, конформистскую позицию, что, вероятно, и способствовало его долгой жизни. На выставке были представлены номера 1802 года.

“Корифей, или Ключ литературы” – издавался в Санкт-Петербурге отдельными книгами. Вышло одиннадцать книг за 1802-1807 годы. Печатались материалы по вопросам литературы, музыки, живописи, истории, археологии.

“Киевлянин” – литературно-исторический альманах, выходил в 1840-1850 годах. Первое периодическое издание, поместившее работы историко-этнографического, топографического, археологического характера, в частности по истории Киева. Редактировал и издавал его профессор, историк, этнограф, фольклорист М.А.Максимович. На выставке была показана книжка “Киевлянина” на 1850 год с дарственной надписью Максимовича.

Представлены на выставке были также 23 из 33 сохранившихся в библиотеке собственных работ Шевырева, включая стихи.

Кроме книг и журналов, сохранился десяток отдельных картонов с литографиями рисунков художников преимущественно религиозной тематики (6 листов), планами Иерусалима с указанием святых мест (4 листа).

Интересна панорама – “Вид Киево-Печерской Лавры и Ближних Пещер с южной стороны” работы художника В. Христофорова. Рисунок сделан с натуры, на нем четко вырисовывается монументальное сооружение Успенского собора, возведенного в 1073-1078 годах, взорванного в ноябре 1941 и восстановленного в наши дни.

В заключение хотелось сказать, что если возникла и материализовалась идея воскрешения из небытия собрания книг человека, преданно их любившего, собиравшего, хранившего, относившегося к ним как к лучшим своим друзьям, то тем самым утвердилось и само присутствие этого человека среди нас. Его жизнь и дело его жизни востребовано нами, ныне живущими. Пусть его книги снова идут в мир, пусть продолжают свою просветительскую миссию, пусть люди помнят и изучают жизнь и творчество Степана Петровича Шевырева, ревностного служителя литературы, книги, просвещения.

## Литература:

1. Добиаш А.В. Заметка об основной библиотеке Историко-филологического института князя Безбородко, составленная по случаю реорганизации библиотеки // Известия Историко-филологического института князя Безбородко. - Нежин, 1895. - Т.15. - 4 паг. - С. 7.
2. Заболотский П.А. Гоголевский музей при Историко-филологическом Институте кн.Безбородко в Нежине. - Нежин, 1912. - Вып. 2. - С. 12. - (Сб. Ист. филол. О-ва при ин-те кн.Безбородко в Нежине, 1912-13, Т.8, Отд. 2).
3. Третьяковский В.К. Панегирик, или Слово похвальное... Государыне Императрице, Самодержице Всероссийской Анне Иоанновне... в День Тезоименитства Ее поднесенное в 3 день 1732 года. - СПб.: Тип. имп. Акад. наук, 1732. - С. 19, 24, 22, 14.
4. Третьяковский В.К. Слово о богатом, различном, искусном и несходственном витийстве... - СПб., 1745. - 115 с.
5. Третьяковский В.К. Сочинения и переводы как стихами так и прозой: В 2 т. - СПб., 1752. - Т.1. - XXVI. - 226 с.
6. Голиков И. Деяния Петра Великого, мудрого преобразователя России, собранные из достоверных источников и расположенные по годам: В 13 ч. - М., 1788. - Ч.2. - 467 с.
7. Колотов П. Деяния Екатерины II, Императрицы и Самодержицы Всероссийской: В 6 ч. - СПб., 1811. - Ч. 1. - 300 с.
8. [Пуфендорфий С.] Введение в историю европейскую чрез Самуила Пуфендорфия, на немецком языке сложенное, тоже чрез Иоанна Фридерика Кремера на латинский переложенное. Ныне же повелением Великого Государя Царя и Великого Князя Петра Первого, Всероссийского Императора на российский с латинского переведенное. - СПб., 1718. - II, 558, 16 с.
9. Голохвастов Д.П. Домострой благовещенского попа Сильвестра. - М.: Унив. тип., 1849. - VI, 114 с.
10. Остромирово евангелие 1056-1057 года. С приложением греческого текста Евангелий и с грамматическими объяснениями. Издано А. Востоковым. - СПб.: Тип. имп. Акад. наук, 1843. - 320 с.
11. [Мусин-Пушкин А.И.] Ироическая песнь о походе на половцев удельного князя Новгорода-Северского Игоря Святославича, писанная старинным русским языком в исходе XII столетия с переложением на употребляемое ныне наречие. - М.: Сенат. тип., 1800. - VII, 46 с.
12. Максимович М.А. Песнь о полку Игореве, переведенная на украинское наречие. - К.: Унив. тип., 1857. - 57 с.
13. [Пожарский Я.] Слово о полку Игоря Святославича, удельного князя Новгорода-Северского, вновь переложенное Яковом Пожарским, с присовокуплением примечаний. - СПб.: Тип. Департ. нар. просв., 1819. - 88 с.
14. [Максимович М.] Песнь о полку Игореве, сложенная в конце XII-го века на древнем русском языке. Издана с переводом на нынешний русский язык профессором Михаилом Максимовичем для своих слушателей. - К., 1837. - 49 с.

15. Державин Г. Р. Сочинения: В 4 т. - СПб., 1843. - Ч.1. -  
Ч.1. - LXXXII, 288.  
Ч.3. - 175 с.

## АРХІВНІ МАТЕРІАЛИ І ЗНАХІДКИ

**В. Старков**

### **Народні ігри і розваги Чернігівщини другої половини ХІХ ст. (з фонду Володимира Гнатюка відділу рукописних фондів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України)**

Серед пам'яток фольклорно-етнографічної спадщини України, що зберігаються у Відділі рукописних фондів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології (ІМФЕ) ім. М.Т. Рильського НАН України, важливе місце посідає фонд Володимира Гнатюка (фонд 28).

Володимир Михайлович Гнатюк (1871-1926) – визначний український фольклорист-етнограф, організатор наукової праці в рамках Наукового Товариства ім. Шевченка (НТШ). З 1899 р. він – секретар НТШ у Львові, з 1901 р. – секретар, а з 1916 р. – голова Етнографічної Комісії НТШ, плідна діяльність якої нерозривно пов'язана з його ім'ям. В.Гнатюк відредагував і видав близько 60 томів “Етнографічного Збірника” і “Матеріалів до української етнології”. Він був дійсним членом НТШ з 1899 р., дійсним членом Української Академії Наук з 1918 р., членом-кореспондентом Російської Академії наук, а також членом багатьох інших наукових товариств і організацій [1]. Володимир Гнатюк був автором фундаментальних досліджень, численних розвідок і статей в різних ділянках фольклору, етнографії, мовознавства, літературної критики та ін. [2].

Фонд утворився внаслідок величезної науково-видавничої діяльності В.Гнатюка та його роботи як керівника Етнографічної комісії НТШ і був переданий до ІМФЕ 1951 року [3]. Матеріали, що стосуються обставин та умов передачі фонду В.Гнатюка зі Львова до Києва, нам поки що невідомі. Описи фонду, що були складені під час його перебування у Львові, у складі архіву НТШ [4], свідчать лише про перелік фольклорно-етнографічних матеріалів, які були розміщені у 35 одиницях збереження (од. зб.). Внаслідок опрацювання матеріалів фонду співробітниками Відділу рукописів ІМФЕ, нині він складається з семи підрозділів: ф. 28-1 “Листування” (од. зб. 1-21, загалом 210 архівних аркушів); ф. 28-2 “Наукові роботи” (од. зб. 22-30, 542 арк.); ф. 28-3 “Збірники” (од. зб. 31-478а, 21155 арк.+3957 вирізок); ф. 28-4 “Кореспондентська мережа” (од. зб. 479-565, 273 арк.); ф. 28-5 “Ілюстрації, малюнки, фото” (од. зб. 566-568а); ф. 28-6 “Друковані матеріали” (од. зб. 569-576, 29 листків); ф.28-7 “Опис фонду В.М. Гнатюка” (од. зб. 577-579, 149 арк.). Окрім того, різні інші матеріали складають останні одиниці збереження (од. зб. 580-606, 641 арк.). Загалом фонд В. Гнатюка вміщує 26956 арк. та 71 ілюстрацію [5]. Слід зазначити, що одиниці збереження в кожному підрозділі фонду розташовані за хронологічним

принципом, починаючи з найдавніших, а недатовані одиниці збереження розташовані після хронологічно визначених. Найпізніші матеріали датовані 1926 роком – роком смерті Володимира Гнатюка. Всі картки з інформацією про одиниці збереження фонду розташовані у відповідній шухлядці загального каталогу Відділу рукописних фондів ІМФЕ (кімната 405, четвертий поверх, вул. М.Грушевського, 4, в Києві). Назви одиниць збереження, як правило, наведені нами за каталогом, і вони відбивають або наявну назву автора чи збирача фольклорно-етнографічного матеріалу, або сутність поданих записів. В назвах одиниць збереження та їх коротких описах нами внесені деякі зміни, які відбивають історичні реалії. Таких змін небагато: "Чернігівська область" – змінено на "Чернігівщина" тощо. В статті доповнення автора позначаються квадратними дужками [ ], а авторські пропуски в цитатах – трьома крапками в таких же дужках [...].

Матеріали з Ніжинщини, які нас цікавлять, вміщені в підрозділі фонду В.Гнатюка 28-3 "Збірники" (од. зб. 31-478а), який є найбільшим підрозділом і вміщує понад 450 одиниць зберігання. Прізвища понад двохсот, в переважній більшості зовсім невідомих, авторів, збирачів, укладачів фольклорно-етнографічних матеріалів зафіксовано в картотеці цього підрозділу фонду, починаючи з імені самого В.Гнатюка. Окрім нього, можна відзначити імена Зоріана Доленгу-Ходаківського, Михайла Максимовича, Якова Новицького, Марка Вовчка, Миколи Лисенка, Івана Манжури, Євгена Желехівського, Федора Вовка, Андрія Веретельника, Бориса Грінченка, Данила Щербаківського, які зробили великий внесок у збирання та вивчення фольклорно-етнографічної спадщини України. Спочатку планувалось зробити кілька секцій цього підрозділу: "Збірники та добірки пісенного фольклору", "Збірники оповідального фольклору", "Добірки, де об'єднано твори фольклору пісенних та оповідальних жанрів" та "Етнографічні матеріали" [6], але побудувати границі цих секцій можна лиш умовно, оскільки переважну більшість одиниць збереження наведеного архівного матеріалу підрозділу 28-3 треба було б віднести до двох або кількох секцій, і, мабуть, тому упорядники фонду В.Гнатюка відмовились від цього задуму. Зазначимо, що, за нашими спостереженнями, кількість одиниць збереження, в яких переважає пісенний матеріал, приблизно вдвічі переважає кількість "прозових" одиниць збереження.

Серед найранішніх рукописних збірок датованої частини підрозділу фонду 28-3 (од. зб. 31-299а), які подекуди утримують і друковані матеріали української фольклорно-етнографічної спадщини, які на кінець ХІХ - поч. ХХ ст. вже стали бібліографічною рідкістю і стосуються Чернігівщини, можна відзначити такі:

- од. зб. 33 (38 арк.) "Пісні, думи (без мелодій). Історичні (Про Янчина, Харка, Залізняка, Перебийноса, Лебеденка, Левченка, Івася Коновченка та ін.). Матеріали з друкованих джерел та рукописних збірників Я. Новицького, Є. Желехівського і ін. на Запоріжжі, Чернігівщині, Одещині та ін. місцях. 1836-1867";

- од. зб. 34-35 (161+285 арк.) "Копії матеріалів, записаних Ф.Бодянським на Полтавщині, Чернігівщині, Київщині, Харківщині, Сумщині пісень (без



мелодій) обрядових, побутово-родинних, побутово-любовних, історичних, козацьких, чумацьких, бурлацьких та ін. 1837-1867.

Побіжний огляд фонду 28 Відділу рукописних фондів ІМФЕ завершим докладним оглядом матеріалів, що стосуються *ігрової культури* української людності і зосередим свою увагу на *народних іграх і розвагах* різних статево-вікових груп населення, які сконцентровані, практично, в підрозділі фонду 28-3:

- од. зб. 38 (78 арк.) Казки, пісні (без мелодій), *дитячі ігри* та ін. Пісні побутові, жартівливі, дитячі. З матеріалів різних збирачів (М.Александровича, Т.Зінківського, А.Шишацького, В.Горленка, А.Заблоцького, М.Нечипоренка, М.Зозулі, М.Грінченка, Н.Самокиша, В.Степаненка, П.Солонини, Г.Неводовського, О.Малинки та ін.). 1853-1902 рр.;

- од. зб. 59 (230 арк.) Пісні (без мелодій) – духовні, колядки, щедрівки, обрядові, весільні, про тварин і птиць, *забави* тощо. Записано Іваном Манжуурою на Сумщині, Харківщині, Катеринославщині. 1875-1882 рр.;

- од. зб. 64 (3 арк.) “*Игры крестьянских детей*”. “Народные загадки”. Матеріали, записані на Чернігівщині (з помітками Б. Г[рінченка]) [Автор записів П.Н.Солонина] та ін. 1878 р.;

- од. зб. 66 (11 арк.) “*Дитячі забавки, іграшки і приповідки*”. Пісні (з мелодіями та без мелодій) тощо. Побутові, родинні та ін. Матеріал, зібраний В.Андрієвським та Коновалом. (До матеріалу помітки Б.Грінченка). 1878-1898 рр.;

- од. зб. 80 (34 арк.) “Як творив ся мир”. Легенди (біблійного характеру, демонологічні та ін.), оповідання, анекдоти, *дитячі забави*, вірування, казки, загадки, примовки, жарти, вигадки тощо. Записано Л.Ленчевським на Кам'янецьчині. 1885-1908 рр.;

- од. зб. 142 (20 арк.) “Юхима Петрунця прозвали Божком...” Легенди, *дитячі забави*, забобони, примовки тощо. Записано в селах Кам'янецьчини невідомим. 1897-1910 рр.;

- од. зб. 171 (20 арк.) “*Штуки (заклади)*”. *Ігри*. Записано П.Шекерик-Донниковим, А.Веретельником та ін. в селах Станіславщини, Чернігівщини, Буковини, Львівщини. 1902-1904 рр.;

- од. зб. 174 (18 арк.) Етнографічні матеріали. (Загадки, прислів'я, прикмети, казки, скоромовки, *дитячі іграшки, забави дівочі і жіночі, парубочі іграшки*). Записав Я.Сенчик на Холмщині та Підляшші. 1903-1908 рр.;

- од. зб. 301 (37 арк.) “*Дитячі та інші грання*”. *Дитячі ігри, загадки-задачі*, анекдоти. Записано Є.Гаврилеєм в с. Вертіївка (кол. Веркіївка) на Ніжинщині. [1897 р.];

- од. зб. 311 (27 арк.) “Пісні, вірування, прислів'я тощо”. Пісні, оповідання, вірування, приказки, *дитячі ігри*, народна медицина, та етнографічні матеріали. Пісні побутові, історичні, обжинкові, весільні. Записала Л. Яцкевич в с. Сілець на Львівщині.

Розглянемо ігрові матеріали кожної із зазначених одиниць збереження, які стосуються Чернігівщини (од. зб. 38, 64, 171, 301):

- од. зб. 38 (78 арк.) [...] *дитячі ігри* та ін. [...];

- од. зб. 64 (3 арк.) “*Игры крестьянских детей*” [...]. Матеріали цих двох

одиниць збереження мають відношення до відомих “Этнографических материалов.” [7], які видавав Борис Грінченко у 1895-1899 рр. (випуски I-III). Як зазначав сам Б.Грінченко, відповідаючи на закид одного з рецензентів другого випуску, “умови, за яких виходить видання є такими, що я повинен видавати матеріали в міру їх накопичення і так буде надалі, якщо видання буде продовжуватись” [8]. Як бачимо, Б.Грінченко мав намір продовжувати це видання, що впливає також і з його листа до М.Дикарева від 14 березня 1899 року: “Посилаю Вам два примірники третього тому “Этнографических материалов”... [...] Є в мене чимало матеріалу й до IV тому, але не знаю, коли можтиму його видати” [9]. На жаль, наступні випуски друком так і не з’явилися.

На той час дослідження народної ігрової культури вже мали певні здобутки. Окрім того, що були відомі опубліковані записи українських народних ігор і розваг в загальних етнографічних працях О.Терещенка [10], М.Маркевича [11], П.Чубинського [12], В.Іванова [13] та ін., їм були присвячені і спеціальні дослідження С.Ісаєвича (з передмовою В.Горленка) [14], П.Іванова (з передмовою М.Сумцова) [15] та ін. Записи дитячих ігор і забав Б.Грінченко очевидно планував вмістити у наступні випуски своїх “Етнографічних матеріалів”, про що свідчать і матеріали з одиниць збереження 38 і 64 зазначеного фонду, на берегах яких присутні численні примітки і невеликі коментарі Бориса Грінченка.

Не можна сказати, що в “Этнографических материалах” народні ігри зовсім відсутні. Йдучи за усталеною, як на тоді, дослідницькою традицією подавати в календарній народній обрядовості весняні ігри і розваги молоді, переважно хороводно-орнаментального плану з елементами драматичного народного мистецтва (О.Терещенко, П.Чубинський, В.Ястребов та ін.), Борис Грінченко також, незважаючи на пісенний характер III випуску “Этнографических материалов” (сама назва – “Песни” – промовисто про це каже), вмістив у підрозділі “Веснянки и весняні гулянки” розділу I “Песни культа и периодические” [16] 35 записів двадцяти двох (на його думку) ігрових сюжетів (з варіантами із різних місцевостей), які традиційно виконувались весною і мали драматично-пісенний характер. Це – “Круливна”, “Кривый танець”, “У шума”, “Мак”, “Щитка”, “Хрин”, “Рипка”, “Ящур” та ін.

Рукопис “Игры крестьянских детей” (од. зб. 64) написаний влітку 1878 р. в с. Совін (Совинь) Остерського повіту Чернігівської губернії. Автор П.Н.Солонина. Окрім десяти загадок, написаних наприкінці рукопису (арк. 3 зв.), він вміщує описи десяти ігор: 1. “У гуси”, 2. “Тулынок”, 3. “У карбля”, 4. “У ложечки”, 5. “У карлючкі”, 6. “Макъ, макъ чистый”, 7. “У ріпку”, 8. “Дробу, дробу соли”, 9. “У довгу лозу”, 10. “На перевагу” (арк. 1-3). На берегах аркушів поряд з текстом записувача є примітки різними олівцями і чорним чорнилом, які позначені криптонімами Б.Г. (Борис Грінченко), Н.Г., і які визначають варіанти до паралельних текстів з опублікованих матеріалів інших збирачів-дослідників - Петра Іванова, Павла Чубинського, Миколи Лисенка, Олександра Терещенка, Миколи Маркевича.

Про те, що Б.Грінченко збирався видавати тексти народних ігор, свідчить і те, що кілька ігор з рукопису “Игры крестьянских детей” були переписані на окремі аркуші і знаходяться в іншій архівній збірці (од. зб. 38, арк. 32-34 зв.). Це

ігри під назвами “Тулынок”, “У ложечки”, “У карлючки”. Поряд з текстами описів цих ігор у рукописі рукою Б.Грінченка сірим олівцем написано: “Випис[ав]” [18]98, Б[орис] Г[рінченко] [18]. Про це ж красномовно промовляє і примітка біля опису гри “Дробу, дробу соли”, зроблена чорним чорнилом: “Треба друкув[ати] в додатках” [19], і поряд вказані чотири конкретні варіанти гри з опублікованих етнографічних праць. Те, що тексти окремих ігор були переписані на окремі аркуші, повністю відповідає методичним засадам праці Бориса Грінченка з фольклорно-етнографічними матеріалами. “Без такого попереднього перепису кожної пісні на окрему картку немає можливості працювати над піснями”, – писав він [20]. Ці та інші методологічні засади збирацької та аналітичної роботи дослідників з фольклорно-етнографічним матеріалом [21] не втратили актуальності і зараз. Загалом же в збірці (од. зб. 38) описані такі ігри і забави: [I]. [Забавка], [2]. “У волосянку”, [3]. [“У мовчанку”], [4]. “Проща”, [5]. “У глечыкы”, [6]. “У хобри”, [7]. “У конька”, [8]. “У піжмурки”, [9]. “Тулынок”, [10]. “У ложечки”, [II]. “У карлючки” (арк. 23-24 зв.). Відображені також “Тулянки на вечерныцях” і деякі інші жартівливі розваги (арк. 53-56 зв.). Опис гри “У волосянку” опублікувала Г.Довженок (1990 р.) [22].

- од. зб. 171 (20 арк.) “Штуки (заклади)”. *Ігри [...]*. Майже вся збірка присвячена іграм і забавам. У записах А. Веретельника 1902 р. (арк. 1-5) та П.Шекерик-Донникова 1907 р. (арк. 10-11) відображені жартівливі забави дітей і підлітків з елементами ілюзіону. Описана відома по всій Україні зимова розвага дітей “Колесо” (у А.Веретельника – [1]. “Машина”), з докладним рисунком пристрою для розваги, а також гра [2]. [“У мовчанку”] (арк. 6-9). З Чернігівщини є записи таких дитячих ігор початку ХХ ст. М.Є. Чудновської: [3]. [“У квача”], [4]. [“У кобла” (“Хоблі-хоблі”), [5]. “Птыци”, [6]. “Звонь”, [7]. “Диты”, [8]. “Гуси”, [9]. “Деркач”, [10]. “Щенята”, [II]. “Свиння”, [12]. “Жгут”, [13]. “У клека” (ігри [2]-[12] див. арк. 11-18 зв.). Зазначимо, що описи ігор [4], [5], [9], [12] опубліковані Г. Довженок [23].

- од. зб. 301 (37 арк.) “Дитячі та інші грання”. *Дитячі ігри, загадки-задачі [...]*.

Це найбільша збірка дитячих і парубочих ігор фонду В.Гнатюка, а саме записи Є.Н.Гаврилея з с. Вертіївка (Веркіївка) на Ніжинщині 1897 року і вона також пов'язана з підготовкою до видання “Этнографических материалов...” Бориса Грінченка. Всього описів народних ігор і розваг в рукопису – 30 (арк. 1-31). На останніх аркушах вміщені “Загадки – задачі” логічно-математичного характеру (арк. 32-34) та три народні гумористичні історії (арк. 35-37). Аркуші обгорнені в одну з чернеток Б.Грінченка, на якій його рукою синім олівцем написано: “Не взято до III тому. Дитячі та інші грання”, а також приписано: “А може є такі, що і взяті”. Наше датування рукопису 1897 роком ґрунтується на тому, що інші матеріали цього ж збирача фольклорно-етнографічних відомостей датовані Б.Грінченком цим же роком [24]. В іншому місці обгортки рукопису є такий напис: “Дитячі грання: Їх переглянути по оцих збірках: [П.]Чубинський III [25], [“]Молодоці” М. Лисенка [26], [Я.]Головацький [27], [В.]Милорадович [28], [П.]Іванов [29]. Треба ще: [П.]Чуб[инський] IV [30],

[С.]Исаевич (К[иевская] С[тарина], [18]87, [№] VI-VII) [31], [П.]Шейн [32], [А.]Свидн[ицкий] [33], [М.]Марк[евич] [34], [М.]Сумцов (К[иевская] С[тарина], [18]89, [№] IX) [35]”. Враховуючи те, що Б.Грінченко, відшукуючи етнографічні паралелі до описів ігор, навів значну частину відомих тоді фольклорно-етнографічних збірок, які вміщували народні ігри, ще раз зазначимо, що не викликає сумніву підготовка ним текстів народних ігор до видання.

У рукописі наведені описи таких ігор і розваг: [1]. “У баби”, [2]. “У шея”, [3]. “У шкандыбки”, [4]. “У деркача”, [5]. “У цурки”, [6]. “У клепушки”, [7]. “У визвольного клепа”, [8]. “У покотела”, [9]. “Катальня”, [10]. “Як дитину забавлять” (5 варіантів забав з малою дитиною), [11] “У чемерици”, [12] “У свин'и”, [13] “У струга”, [14]. “У гусей”, [15]. “У м'яча”, [16]. “У кривого танця”, [17]. “В короля”, [18]. “У м'яча солов'я”, [19]. “У сучки”, [20]. “У перстня”, [21]. “У коша”, [22] “У ящура”, [23] “У гадыла”, [24]. “У лиса”, [25]. “У шуляка”, [26]. “У гороб'я”, [27]. “У короля”, [28]. “У земляного м'яча”, [29]. “У скромного клепа”, [30]. “У промашного клепа”. Г. Довженок опублікувала тексти половини ігор цієї збірки ([3], [4], [8], [1ВД14], [17], [19], [21]-[23], [25], [27], [28]) [36]. Слід зазначити, що описи народних ігор в публікації Галини Довженок відзначаються повнотою і конкретністю. На відміну від деяких сучасних видань українських народних ігор [37], в її публікації присутній довідково-бібліографічний апарат, показані джерела кожного опублікованого запису народної гри. Деяке літературне редагування та окремі вилучення з текстів зумовлені, мабуть, педагогічними завданнями зазначеного видання (для середнього та старшого шкільного віку).

Враховуючи те, що на відміну від збірок Є.Н.Гаврилея та М.Є.Чудновської, які, як зазначено вище, частково вийшли друком [38], в цій публікації ми наводимо повністю збірку “Игры крестьянских детей. Народные загадки” [39], яка, за нашими відомостями, публікується вперше. Автор записів П.Н.Солонина. Рукопис являє собою три аркуші сірого пожовклого паперу розмірами 22x35,5 см [40]. Пагінація в рукописі перших двох описів ігор – римська, надалі – арабська. Збережені мова і правопис оригіналу.

**Записаны льтомъ 1878 года**  
**въ деревнѣ Совинѣ, Остерскаго узда Черниг[овской] губерній**

***Игры крестьянских детей***

1) “У гуси”. Одинъ изъ играющихъ изображаетъ собою волка, другой – мать, а остальные – гусей. Мать, выходя на открытое место, сзываетъ своихъ дтей, говоря:

“Гуси, гуси до дому...  
Вовкъ за горою,  
Зь кривою ногою,  
Білу гуску ловить”.

Разбегаются, а волк ловить. Когда всех гусей волк переловить, тогда мать, подойдя къ волку говоритъ:

“Магай-бо Вамъ!

Чи не бачили моих гусей?”

Волкъ: Якїи жъ ваши гуси?

Мать: Сїри, біли, волохати...

Волкъ: Побігли на сїру, на білу, на волохату дорожку... (Въ это время все гуси “тупотятъ”).

Мать: Шо се у васъ тупотить?

Волкъ: Кони на стойлі стоять... (Въ это время все гуси напинають “лупотить” – въ ладоши бить).

Мать: Шо се у васъ лупотить?

Волкъ: Прачки перуть.

(Въ это время все гуси сжимають себе руки, а мать должна разнимать, и у котораго не разниметь, – тотъ становится волкомъ).

2) “Тулынок”. Дѣти садятся въ кружокъ, и одинъ изъ нихъ, взявъ въ руки палочку, прячетъ ее между ладонями; затѣмъ обращаясь по очереди къ каждому изъ играющихъ, какъ будто передаетъ ему эту палочку (или колечко); но на самомъ-же дѣлѣ онъ назамѣтно вручаетъ ее комунибудь одному изъ нихъ. Затѣмъ слѣдующий обязанъ отыскать эту вещь и, если отыщеть, то дѣлаетъ то-же, что и предъ идущій, и т.д.

3) “У карбля”. Дѣти берутся за руки и, образовавъ кружокъ, ходятъ кругомъ и поютъ (одинъ изъ нихъ въ кружкѣ):

Край горóда ходыть карóле,

Въ городъ заглядае карóле,

Дівокъ вибирае корóле...

Приходи, корóле близенько,

Кланяйся, корóле низенько,

Цилуйся, корóле миленько...

При послѣднихъ словахъ стоящій в кругу поочередно кланяется каждому, а съ избраннымъ целуется, и тогда этотъ послѣдній входитъ въ кругъ, изображаетъ изъ себя новаго короля, и игра продолжается въ томъ-же порядкѣ.

4) “У ложечки”. Двое становятся спиной другъ къ другу и, взявшись за руки, начинаютъ переворачиваться, при чемъ поютъ:

Мию, мию ложечки,

Да пойду до крошечки,

А въ крошечки ложечки.

Помию тарілочки,

Напьюся горілочкі...

5. “У карлючки”. Играющихъ двое. Одинъ правой рукой беретъ у другого лъвую руку, а лъвой – правую руку, и становятся лицами въ разные стороны. Вертятся и поютъ:

“Карлючка небога  
 Де ту була?”  
 - У Бога... –  
 “Що робыла?”  
 - Плахты ткала. -  
 "Що наткала?"  
 - Кусокъ сала. -  
 "Де положила?"  
 - Пщъ стольцемъ. -  
 "Чимъ накрила?"  
 - Постольцемъ. -  
 "Де-жъ твое сало?"  
 - Кушка вкрала. -  
 "Де-жъ твоя кушка?"  
 - Побігла пщъ тчъ. -  
 "Де-жъ тая тчъ?"  
 - Вода затопыла. -  
 "Де-жъ тая вода?"  
 - Волы попылы. -  
 "Де-жъ тиі волы?"  
 - Бодні побили. -  
 "Де-жъ тиі бодні?"  
 - Черви поточили. -  
 "Де-жъ тиі черви?"  
 - Кури похватали. -  
 "Де-жъ тиі куры?"  
 - Побігли на море. -  
 "Де-жъ тее море?"  
 - Квітками зарасло. -  
 "Де-жъ тиі квитки?"  
 - Дівки порвали. -  
 "Де-жъ тиі дівки?"  
 - Хлопці побрали. -  
 "Де-жъ тый и хлопци?"  
 - Побігли на войну.

6) “Макъ, макъ чистый”. Взявшись за руки, образують кружокъ, ходять и поють:

Макъ, макъ чистый,  
 Головистый.  
 Маковушки якъ головушки,  
 Станьте въ кружкі,  
 Тутъ буде макъ...

7) “У ріпку”. Игра, подобная предыдущей, съ некоторыми только измѣненіями. Пнне также другое:

Кравъ, кравъ ріпку...

Полетіли дітки;

Кто вертетця,

Лиха наберетця...

Кто упадетъ, у того, значить, нетъ репки, а потому онъ уже не можетъ принимать участія въ игри.

8) “Дробу, дробу солі”. Играють по-двое. Берутся за руки и, упираясь ногами въ землю, вертятся и поють:

Дробу, дробу солі,

Пойду до коморі;

А в коморі бочки,

Петрови дочки -

Наварили юшкі

Безъ петрушкі...

Вигнала бичка

За ворітничка.

Бичокъ не пасетця,

Мичка не прядетця.

Став бичок пастись,

Стала мичка прядись...

9) “У довгу лозу” - то-же что чехарда, но только прыгають черезъ лежачихъ.

10) “На перевагу”. Двое, сплетаясь руками, образують родъ носилокъ, на который усаживается третій. Такимъ образомъ его несутъ и при этомъ поють [41].

### Народныя загадки

1. Залізний токъ,  
Свінячій пересокъ  
Грецька насада.  
(Млинці на сковороді).
2. Ревнувь віль  
За сто горъ,  
За сто пічокъ,  
За сто річокъ,  
За сто золотихъ стовповъ.  
(Громъ).
3. Не разбьешъ,  
Не раздерешъ,  
Не раскусишъ.  
(Гроши - монета).
4. Кривеньке,  
Маленьке,

- Усе поле вистрибає.  
(Серп).
5. Стоить стрэла  
Серед двора,  
А въ тий стрэлі  
Сімсоть.  
(Маковка).
6. Повонь полубочокъ крупь,  
А зверху струпь.  
(Маковка).
7. Крутитця  
Вергитьця,  
Пщъ пршечкомъ  
Спать ложитьця.  
(Вһникъ).
8. Кіну ялину,  
Черезь голину,  
Де упаде,  
Тамъ и пропаде.
9. Одне каже:  
"Світай, Боже."  
(Вікна).  
Друге каже:  
"Не дай, Боже."  
(Сволокъ).  
Третье каже:  
Міні все равно, -  
Якъ день, якъ шчъ,  
Якъ ршъ, дакъ ршъ."  
(Двери).
10. Мяло, мяло.  
На столі не бувало,  
Всіхъ людей годувало...  
ХІ.

Якщо визначати загалом характерні особливості поданого в рукописі ігрового матеріалу, то слід сказати, що описи ігор не досить докладні, хоча сутність кожної гри цілком зрозуміла (окрім останньої, опис якої явно незавершений). Незважаючи на тогочасну російську мову запису, ігри, що розглядаються, – безперечно української людності, про що переконливо свідчать тексти супроводжуючих ігри пісень. Розглянемо варіанти ігор, наведених в рукописі "Игры крестьянских детей":

1. "У гуси" ("Гуси", "У гусей").

В рукописі, поруч з описом цієї гри, присутні примітки фіолетовим олівцем: [П.]Ив[анов, стр.] 58, Чуб[инський, Т.] IV [, стор.] 47.



Росповсюджена в Україні драматично-рухова гра дітей і підлітків. Її варіанти у другій половині XIX ст. зафіксовані на Харківщині (П. Іванов, В. Іванов) [42], Переяславщині (С. Ісаєвич) [43], Херсонщині (П.П.) 944]. Є він і у праці П.Чубинського [45]. Деякі із записів варіантів гри “Гуси” 20-х - 30-х рр. XX ст. з Чернігівщини, Київщини, Кіровоградщини, Полтавщини, що зберігаються у Відділі рукописів ІМФЕ НАНУ, опублікувала Г.Довженок [46]. Гра має багато паралелей в ігровій культурі росіян та білорусів [47]. В даному варіанті представлений досить повний варіант щодо складу гравців – дійових осіб, драматичної та руханкової частин гри. На перший погляд незрозуміле вітання матері до вовка: “Магай-бо Вамь!..” є скороченим висловом від поширеного тоді загального привітання:

“Помогай Вам Боже”, на що відповідали – “Здоров будь” [48].

## 2. “Тулынок”.

Примітка сірим олівцем: [“]Випис[ав”, 18]98, Б[орис] Г[рінченко].

Популярна гра на відгадування (відшукування предмета), варіанти якої в інших місцевостях мали інші назви: на Полтавщині – “Гадыло” [49], на Київщині – “Монетка” [50], на Переяславщині – “Тикало” [51], на Херсонщині – “В кольцо” [52] та ін. Назва зазначеної гри походить, мабуть, від слова “тулити”, бо саме якусь річ (паличку, кільце тощо) треба непомітно “притулити” якомусь іншому гравцеві.

## 3. “У кароля”.

На берегах аркушу біля опису гри присутні примітки:

фіолетовим олівцем - [“]Иная игра в короля - [“]Молодощи[”], [стр.] 23-25; синім олівцем Н.Г.[.] Чуб[инський, Т.] Ш [., стр.] 44.

Загальновідома і поширена у XIX на початку XX ст. по всій Україні драматична гра “У короля” (“Король”). Її варіанти зафіксовані З.Доленга-Ходаковським, І. Срезневським [53], М.Маркевичем [54], П.Чубинським [55], П.Івановим [56], та іншими дослідниками. На думку М.Сумцова, гра відбиває спогади про давні часи, коли князі могли втручатися в сімейне життя народу, і з часом ці спогади утримались лише відтвореними у грі [57].

4, 5, 8. “У ложечки”, “У карлючки”, “Дробу, дробу солі”. На берегах рукопису присутні наступні примітки: біля описів ігор 4 і 5 сірим олівцем – [“]Випис[ав”, 18]98, Б[орис] Г[рінченко]; біля опису гри 4 синім олівцем – [“]У [П.]Иванова под № 77 (стр. 64) под этим названием описана совсем другая игра[.”]; біля опису гри 8 сірим олівцем – Н.Г. і чорним чорнилом – [“]Треба друкув[ати] у додатках[”] а також зазначені паралелі – Чуб[инський, Т.] Ш [., стр.] 88 [ ( ) № 30 ( ) ], [“]Быт р[усского] н[арода А.]Гер[ещенка, Вып.] IV, [стр.] 319-320[., Н.]Маркевич[., стр.] 73[., П.]Иванов[., стр.] 77[.,] №93[.] Після згадки праці Миколи Маркевича в квадратних дужках тим же чорнилом написано “скрізь пісні тільки перший рядок”.

Перед нами споріднені народні дитячі ігри на координацію рухової діяльності та спритність: двоє гравців тримають один одного за руки різним

чином і обертаються, в іграх № 4 і № 5 спиною до іншого, а в грі № 8 лицем. Відзначимо багатство етнографічних варіантів до гри № 8 “Дробу, дробу соли” (“Дриб, дриб соли”, “Дрибушечки” тощо), де, за однакових рухових дій, дещо різняться вірші супроводжуючих гри співів [58].

6. “Макъ, макъ чистый”.

Примітки поряд з описом: фіолетовим олівцем написано і закреслено “Иная игра в макъ съ иной пѣней” і нижче дописано [“]Молодоци[”], [стр.] 5-6-7[.]

Весняна гра, що має “землеробське” походження (В.Н.Всеволодский-Гернгросс) [59]. Варіанти її (також і ускладнені) див., зокрема, у М.Маркевича [60] та П.Чубинського [61].

7. “У ріпку”.

Примітки: синім олівцем написано – Н.Г.[.] Чуб[инський, Т.] Ш [ , стр.] 81 [ ( ) № 20 [ .].]

Варіанти подібної гри зафіксовані у М.Маркевича [62], П. Чубинського (“Дурне колесо”, “Украва рипки”) [63], П.Іванова (“Варена репка”, “Рипка”, “Колесо”) [64]. Останні варіанти ускладнені тим, що гравці обертаються спинами до центра кола.

9. “У довгу лозу”.

Примітки синім олівцем - Н.Г.[.] Чуб[инський, Т.] Ш[ , стр.] 105 [( ) № 56 [ .].]

Поширена в Україні гра, коли гравці послідовно перестрибують інших гравців, які лежать або стоять не в повний зріст, а потім самі стають такими, через яких стрибають. Зафіксованих варіантів багато: у С.Ісаєвичат [65], у П.П.[66], В.Іванова [67] та ін.

10. “На перевагу”.

Примітки: сірим олівцем – Н[.]Г[.]

## Література:

1. Про життя і діяльність Володимира Гнатюка в галузі фольклористики, етнографії, літературознавства та мовознавства див.: Мушинка Микола. Володимир Гнатюк. Життя та його діяльність в галузі фольклористики, літературознавства та мовознавства. – Париж; Нью-Йорк; Сідней; Торонто, 1987 (Записки НТШ, Т. 207). - 332 с.
2. Бібліографію основних праць В. Гнатюка див: Там само. - С. 199-207 (331 позиція). Повна докладна бібліографія друкованих праць вченого, укладена М. Мушиною (1337 позицій) і зберігається в рукописі в Канадському Інституті Українських Студій в Едмонтоні (Там само. - С. 19-20).
3. За матеріалами невиданого путівника по фондах Відділу рукописних фондів ІМФЕ НАН України: Відділ рукописних фондів ІМФЕ, ф. 14-2, од. зб. 392, арк. 295.
4. Там само, ф. 28-3, од. зб. 577-579.

5. Дані використано з: Відділ рукописних фондів ІМФЕ, книга опису № 8, С. 1.
6. Відділ рукописних фондів ІМФЕ, ф. 14-2, од. зб. 392, арк. 295.
7. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях (Рассказы, сказки, предания, пословицы, загадки и пр.). - Вып. I. - Чернигов, 1895; Вып. 2. Рассказы, сказки, предания, пословицы, загадки и пр. - Чернигов, 1896.; Вып. 3. Песни. - Чернигов, 1899. (Додаток до № 11-12 "Земского Сборника Черниговской губ." за 1898 р.).
8. Гринченко Б.Д. Предисловие // Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях... - Вып. III. - С. XVI. Переклад з російської наш - В.С.
9. "Прийде колись час, що процвіте життя українське пишним цвітом" [Листи Бориса Грінченка до Митрофана Дикарева] / Вступ, публікація і коментарі Лідії Козар // Пам'ять століть. - 1999. - № 1. - С. 58.
10. Терещенко. А. Быт русского народа. - СПб., 1848. - Ч. 4.
11. Маркевич Н. Обычай, поверья, кухня и напитки малороссиян. - К., 1860.
12. Труды этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край. - Т. 3. - СПб., 1873.
13. Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии / Под ред. В. Иванова. - Т. I. - Харьков, 1898.
14. Исаевич С. Малорусские народные игры окрестностей Переяслава // Киевская старина. - 1887. - №6-7. - С. 451-486.
15. Иванов. П. Игры крестьянских детей в Купянском уезде. - Харьков, 1889.
16. Про погляди Б. Грінченка на тогочасний жанровий поділ народних пісень див.: Гринченко Б. Д. Предисловие // Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях... - Вып. III. - С. XII.
17. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях... - Вып. III. - С. 96-115, 670-671.
18. Слід зазначити, що переписані тексти відрізняються зовсім незначною мірою: в деяких місцях тексту літера "і" змінена на "и", "и" на "ы", "тиі" на "тыйи" тощо.
19. Відділ рукописних фондів ІМФЕ, ф. 28-2, од. зб. 64, арк. 3.
20. Гринченко Б.Д. Предисловие // Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях... - Вып. III. - С. XI. Переклад з російської наш - В.С.
21. Див.: там само.
22. Літала сорока по зеленім гаю: дитячі та молодіжні українські народні ігри / Упорядник та автор приміток Г.В.Довженок. - К., 1990. - С. 143.
23. Там само. - С. 67-68, 59, 120, 117 - відповідно.
24. Гринченко Б.Д. Предисловие // Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях... - Вып. III. - С. XIII.
25. Труды этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край. - Т. 3...
26. Лисенко М. Молодощі: Збірник танків та веснянок (Гри весняні, дитячі, дівочі, жоночі і мішані). - К., 1875.
27. Головацкий Я.Ф. Народные песни Галицкой и Угорской Руси. - Ч. 2. - М., 1878.

28. Милорадович В.П. Народные обряды и песни Лубенского уезда. Полтавской губернии, записанные в 1888-1895 г. // Сборник Харьковского исторического общества. - Т. 10. - 1897. - С. 1-223 і окрема відбитка: Харькoв, 1897. - 223 с.
29. Иванов. П. Игры крестьянских детей в Купянском уезде... На час виходу в світ третього випуску "Етнографических материалов" Б.Грінченка вже було відоме видання: "Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии / Под ред. В.Иванова. - Т. I...", в якому наведено багато ігрового матеріалу.
30. Труды этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край. - Т. 4. - СПб., 1877.
31. Исаевич С. Малорусские народные игры окрестностей Переяслава...
32. Шейн П.В. Материалы для изучения быта русского населения северо-западного края. - Т. 1. - Ч. 2. Бытовая и семейная жизнь белоруса в обрядах и песнях. - СПб., 1877. Наведений український матеріал, запозичений білорусами.
33. Свидницкий А. Великдень у Подолян // Основа. - 1861. - № 10. - С. 43-64; № 11-12. - С.26-71.
34. Маркевич Н. Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян...
35. Сумцов Н.Ф. Культурные переживания // Киевская старина. - 1889. - № 9. - С. 631-652.
36. Літала сорока по зеленім гаю... - С. 79-80, 120, 92, 139, 93-94, 77-78, 28-29, 16-18, 72, 116-117, 22-23. 132, 76-77, 15, 102-103 - відповідно.
37. Див., наприклад: Цьось А.В. Українські народні ігри та забави. Луцьк, 1994. В цьому випадку слід зазначити, що укладачі збірників народних ігор та розваг, які мають насамперед педагогічні завдання, можливо вважають зайвим наводити довідково-бібліографічний апарат.
38. Це зовсім не означає, що ці та й інші архівні збірки матеріалів з різних ділянок традиційної народної культури не повинні бути опубліковані повністю. Безперечно, збірки народних ігор Є.Н.Гаврилея та М.Є.Чудновської треба видати повністю.
39. Відділ рукописних фондів ІМФЕ, ф. 28-3, од. зб. 64, арк. 1-3. "Народныя загадки" наводимо також, оскільки вони є органічною складовою частиною зазначеного рукопису. Пагінація загадок – римська (I - XI). На VIII та X загадки відповіді в рукописі відсутні. Після позначки XI відсутній текст.
40. Аркуші паперу мають знак, зроблений тісненням: "Дитятковскаго товарищества № 6".
41. Тут текст в рукописі переривається.
42. Иванов. П. Игры крестьянских детей в Купянском уезде... - С. 58-59; Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии ... - С. 59.
43. Исаевич С. Малорусские народные игры окрестностей Переяслава... - С. 482-483.
44. П.П. Некоторые детские игры в Маяках, Херсонской губ. // Киевская старина. - 1902. - № 6-7. - С. 407. За кріптонімом П.П. стоїть прізвище П.Понятенка (Див.: Побірченко Н. Уроки іграшки та гри в етнографічних дослідженнях членів українських громад (друга половина XIX - початок XX

- ст.) // Буковинський історико-етнографічний вісник. - Вип. 3. - Чернівці, 2001. - С. 89).
45. Труды этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край. - Т. 3... - С. 103; Т. 4. - С.47.
  46. Літала сорока по зеленім гаю: дитячі та молодіжні українські народні ігри ... - С. 28-34 (Відділ рукописних фондів ІМФЕ НАНУ, ф. 28, од. зб. 301, арк. 16-16 зв.; ф. 1, од. зб. 565, арк. 29-31; ф. 8, од. зб. 205, арк.243; ф. 1, од. зб. 621, арк. 146 зв., відповідно).
  47. Игры народов СССР: Сборник материалов, составленный В.Н.Всеволодским-Гернгросс, В.С.Ковалевой, и Е.И.Степановой с введением В.Н.Всеволодского-Гернгросс. - М., 1933. - С. 42-46.
  48. Див., наприклад: Де ля Фліз. Етнографічні описи селян Київської губернії... (розділ "Мова") // Де ля Фліз. Альбоми. - Т. 1. - К. 1996. - С. 153.
  49. Милорадович В.П. Народные обряды и песни Лубенского уезда... - С. 54.
  50. У. Сельские игры // Киевский телеграф. - 1868. № 100.
  51. Труды этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край. - Т. 3. - С. 88; Исаевич С. Малорусские народные игры окрестностей Переяслава... - С. 474-475.
  52. Ястребов В.Н. Материалы по этнографии Новороссийского края, собранные в Елисаветградском и Александрийском уездах Херсонской губ. - Одесса, 1894. - С 93.
  53. Срезневский И.И. Дополнения и замечания // Маяк. - 1843. - Т. 11. - С. 46-47.
  54. Маркевич Н. Обычай, поверья, кухня и напитки малороссиян... - С. 70-71.
  55. Труды этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край. - Т. 3. - С. 42-46.
  56. Иванов.П. Игры крестьянских детей в Купянском уезде... - С. 54-55.
  57. Сумцов Н.Ф. Культурные переживания (№ 59. Игра в короля) // Киевская старина. - 1889. - № 9. - С. 633.
  58. Каковский Ю. Игры молодежи в деревне Леоновке Киевского уезда // Киевская старина. - 1892. - № 6. - С. 449; Маркевич Н. Обычай, поверья, кухня и напитки малороссиян... - С. 73; Иванов П. Игры крестьянских детей в Купянском уезде... - С. 77 та ін.
  59. Игры народов СССР... - С. 110-112.
  60. Маркевич Н. Обычай, поверья, кухня и напитки малороссиян... - С. 75-76.
  61. Труды этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край. - Т. 3. - С. 47-50; Т. 4. - С. 46.
  62. Маркевич Н. Обычай, поверья, кухня и напитки малороссиян... - С. 73.
  63. Труды этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край. - Т. 3. - С. 81; Т. 4.-С. 319.
  64. Иванов.П. Игры крестьянских детей в Купянском уезде... - С. 48-49.
  65. Исаевич С. Малорусские народные игры окрестностей Переяслава... - С. 480.
  66. П.П. Некоторые детские игры в Маяках, Херсонской губ... - С. 407.
  67. Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии ... - С. 281, 910.

## Весілля в селі Зруб на Чернігівщині

Весільний обряд в основному записано від жительки села Зруб Ніжинського району Чернігівської області Савченко Марії Савівни, 1912 року народження, українка, неписьменна, колгоспниця, пенсіонерка. Запис проводився у хаті Марії Савівни в лютому 1991 року.

Її весілля відбулося в 1933 році, з парубком свого села Савченком Василем Івановичем, 1910 року народження – українець, освіта чотири класи, колгоспник, загинув на фронті Великої Вітчизняної війни.

1933 рік був дуже тяжкий (голодовка), тому з матеріальної сторони весілля було скромненьке, але дотримання обряду і ритуалу було повне. Про обрядову сторону сучасного весілля доповнили: Кириченко Оксана Олексіївна, 1930 року народження, українка, колгоспниця, пенсіонерка, освіта сім класів; Билим Катерина Василівна (донька Марії Савівни та Василя Івановича), 1934 року народження, українка, колгоспниця, пенсіонерка, освіта сім класів; Булах Катерина Гнатівна, 1925 року народження, українка, пенсіонерка, освіта сім класів.

Пісні наспівали:

Скрибка Галина Луківна, 1921 року народження, українка, “Заслужена колгоспниця”, пенсіонерка, освіта сім класів.

Булах Катерина Гнатівна, 1925 року народження, українка, пенсіонерка, освіта сім класів.

Гойда Віра Гнатівна, 1932 року народження, українка, пенсіонерка, освіта сім класів.

Іванюк Тетяна Гнатівна, 1935 року народження, українка, пенсіонерка, освіта сім класів.

Весільні пісні подаються за розвитком самого весільного обряду, з лаконічними вказівками на певний епізод обряду або на день весілля, коли співається та чи інша пісня, а також зміст самих пісень.

Одночасно робився магнітофонний запис, який потім використовувався на практичних заняттях з українського народознавства та української етнографії у Ніжинському державному педагогічному університеті імені Миколи Гоголя.

Враховуючи те, що збірник планувався як методичний посібник з українського народознавства та етнографії, я, як записувач, вносила свої коментарі, з метою підкреслити, які саме магичні символічні ознаки давнини збереглись в українському весіллі 30-х - 80-х років ХХ століття, а поодинокі існують і тепер. З методичного боку це важливо, бо сприятиме поглибленню знань студентів.

Є ще одна особливість запису: дотримання місцевих діалектних ознак в

текстах пісень, скажімо, “сидить”, “золотими пудківками”, “пуд калиною” тощо.

На середину ХХ століття в селі Зруб простежується така структура українського весілля:

Сватання.

Коровай, вільце.

Запросини.

Перший день весілля; посад, скриня, комора.

Другий день весілля: перезва, рушники, несуть молодій снідять.

Третій день: вовча вечеря.

Четвертий день: рибу жарять.

П'ятний день: миють ноги батькам.

Шостий день: варять вареники.

Сьомий день: складчина.

### Сватання

Всяке весілля на Україні починається із сватання. Так ведеться із давніх давен. Йому передував чималий період часу, коли хлопець вибирав собі дівчину. Знайомство молодих відбувалося на вечорницях, на вулиці влітку, на толоках, де можна було побачити працьовитість дівчини і хлопця. Приглядали наречених синам і женихів донькам батьки (від них колись повністю залежав остаточний вибір). Про згоду дітей питали рідко, вважаючи, що молоді ще недосвідчені в житті і “не знають свого щастя”. Воля батьків, які не рахувалися з почуттям дітей, іноді призводила до побутових трагедій. Відомі випадки (село Вертіївка 20-ті роки ХХ ст.), коли батьки погодилися видати меншу доньку, а до вінця привезли старшу. Або випадок, коли не видали за того, що кохав і сватав, а видали за іншого, то ображений перед самим весіллям застрелив дівчину. Ще випадок, (село Бобрик Ніжинського району, з етичних мотивів не називаю прізвищ), коля красивого хлопця із багатодітної сім'ї одружили на багатій глухонімій дівчині. Ці випадки розповіла жителька села Зруб, а колись вона проживала у селі Вертіївці, Булах Марта Юхямівна, 1898 року народження, українка, колгоспниця, нині уже покійна. Записано в 70-х роках. З цих прикладів бачимо, що батьки виходили з економічних міркувань: вдалим шлюбом сина чи доньки поправити своє господарство.

Якщо колись батьки підбирали сину наречену, то тепер син каже батькам, до кого посилати старостів. Батько і мати запрошували двох старостів. Це могли бути родичі, частіше рідний дядько, хрещений батько, могли бути чужі люди, але поважні на селі, дотепні, кмітливі і такі, що знали старовинні звичаї сватання, що уміли висватати.

Батьки дівчини ждали старостів, готувались: прибирали в хаті, варили всякі страви, пекли паляниці, пиріжки, щоб можна було гарно пригостити старостів.

Сватать ідуть або ідуть увечері в суботу. Із старостами йшов і молодий та в хату не заходив, а лишався надворі і чекав, поки його покличуть. Атрибутами сватів був хліб у руках і спеціальні палиці.

Ще й досі дотримуються старого звичаю не говорити одразу, чого прийшли, хоч всі про це добре знають. Говорять обиняком, не називають протягом деякого часу жениха і наречену по імені. Це магічне дійство, щоб

обманути таємничі сили, які могли б зашкодити удачі.

Старший староста подає батькові хліб у хустці та й каже: “Кланяємось Вам хлібом! Ми мисливці та напали на слід куниці, а він привів нас аж у ваш двір, то чи не можна нам її піймати?” Батько бере хліб і питає, од кого. Відмова була коректна. Якщо жених не підходив, батько кладе хліб на стіл у хустці та й каже: “Ми ще не думаємо її оддавати, вона в нас ще молода”. І наливає старостам по чарці, просить випити і повертає їм хліб. Це означало, ще молодий отримав гарбуза, себто відмову. А якщо ж жених підходить, то батько просить старостів сідати, хліб розгортає з хустки, кладе на стіл. Сідають. Мати посилає за дочкою, яка десь гуляє на вулиці. Дівчина заходить і стає обличчям до печі та починає її колупати. Це контактна магія. Вважалося, що засватана контактує з домовиком, який нібито сидить десь за піччю, і дівчина просить його згоди. А тим часом батько каже їй: “Ось тебе сватає такий-то, чи згодна йти за нього?” Дівчина відповідає, що згодна. Після цього закликають жениха, що вже добре промерз на морозі. На стіл ставиться страва, горілка і починають запивати сватання. Під час запивання молоду ще випробовують на хазяйновитість: вона повинна хутко принести в хату повне відро води. Якщо не розхлюпає, то буде добра господиня. Після вечері мати у хустку зав'язує свій хліб і подає старості. Це вважається “обмінялись хлібом”. Згода. Сватання закінчилось. Молодь на сватання не запрошувалась, хіба потихеньку шниряли попід хатою та заглядали у вікна, і то не завжди.

Таким чином, сватання вимагало дотримання таємниці. Звичай забороняв прямо називати мету приходу старостів, і якийсь час мова велась обиняком. Утаємничення сватання пояснюється бажанням добитись прихильності уявних надприродних сил, а також уникнути нещастя, яке за уявою людей, могло статися по злій волі якоїсь людини.

На сватанні домовлялись, коли будуть оглядини, а в селі Зруб кажуть “розглядини”.

### **Розглядини**

Між сватанням і розглядинами проходив певний проміжок часу, щоб можна було все добре обміркувати та прийняти остаточне рішення.

Батько й мати молодої, ще якісь дуже близькі родичі їдуть до батьків молодого, щоб подивитись, як він живе, куди вони віддають свою доньку, якщо вони навіть про це дуже добре знають, бо живуть в одному селі, або ще й на одній вулиці. Але розглядини робили обов'язково, бо це ще один привід поспілкуватись з сватами перед весіллям. Якщо ж молодий з іншого села, тоді батько й мати, тітки і дядьки їдуть подивитись, що в нього є. Розглядини завершались запрошенням батьків нареченого приїхати на змовини, призначався день.

### **Змовини**

На змовини з боку молодого приходило декілька людей, але не більше десяти. Окремо не виділялись заручини, бо на змовинах про все домовлялись і робили обряд заручин... Він відомий. Головне на змовинах – домовитись про весілля: визначали термін (день не назначали, бо весілля гуляли тільки в неділю). В основному з'ясовували, що дають за дочкою. У Зрубі слово “посаг”



не вживається, а вживається “худоба”. В це поняття входило все, що буде в скрині; скільки шматків полотна, скільки постілок, ковдр, подушок, сорочок, скільки верхнього одягу – кожухів, свит, спідниць. Домовлялись про землю, чи дають корову, волів, овечок. Обов'язково домовлялись, скільки буде весільних з тієї і іншої сторони. Кількість повинна бути однакою, як от: скільки поїзду, стільки з боку молодої повинно бути скриниць, тих, що йдуть за косою і перезви.

Коли всі формальності закінчено, батько благословляє дочку іти кликати на змовини свій рід. Обидва роди сідають за стіл, всі разом обідають. Ця частина уже супроводжується піснями, але не весільними, а ліричними. В Зрубі побутовало багато старовинних ліричних пісень. Під час цього застілля здійснювали обряд заручин: молоді клали на хлібину руки, і їх перевязували королевецьким або просто тканим рушником, але ні в якому разі не вишиваним.

Традиційне весілля тривало на Україні декілька днів, у деяких місцевостях – цілий тиждень. У Зрубі від п'ятниці до суботи наступного тижня – дев'ять днів. Здебільшого весілля починалися в п'ятницю (бо п'ятниця-початниця). Весільна драма (в розумінні театр) складалася з низки обрядових актів, що відбувалися послідовно, та ритуалів: випікання короваю, заводі відповідних пісень та ритуалів: випікання короваю, вечорина, гільце, запросини на весілля, поїзд молодого, скриня, посад, скриня, перевезення молодої де молодого, сніданок молодій, огляд рушників перезва, вовча вечеря.

### **Запросини на весілля**

На весілля йшли запрошувати окремо молодий з боярами і мелода з дружками. Їх благословляли матері. Традиція вимагала дотримання повного церемоніалу: запрошувати на весілля тільки в хаті, кланятись запрошуваним тричі, поклавши праву руку на серце. У молодого хліб ніс старший боярин. Зайшовши у хату, старший боярин передавав хліб молодому, і той промовляв: “Просили батько, просили мати, і я прошу: приходьте до мене на весілля”. Передавав хліб старшому боярину. Ті, кого запрошували, відповідали: “Хай тобі Бог помагає, щастя-доля посилає у парі віку дожить, на весілля прийдемо”. Молодий виходив і прямував далі.

У запросинах молодої був свій ритуал. Тут відбувалось більш поетично, багатший церемоніал. Дружки збираються дома у молодої. Мати благословляє доньку, дає їй хліб загорнутий у вишиту хустку, наказуючи: “Не минай, доню, ні роду, ні родини, ні маленької дитини”. Молода передає хліб старшій дружці, і вони виходять з хати. Попереду іде молода із старшою дружкою, а за ними на деякій відстані – дружки. Від самого двору дружки починають співати весільних пісень, але тільки тих, що відповідають данному етапу запросин:

Не познала мати  
Свого дитяти  
Поміж тими дружечками  
За дрібними слізочками...

(Варіант цієї пісні знаходимо у Зеріана Деленги-Ходаковського.) - (2, С. 285). Кличуть молодий і молода в п'ятницю і в суботу. Якщо рідня десь у другому селі, то в п'ятницю десь опівдні молода іде з дружками в те село. Буває,

що молода іде тільки з старшою дружкою, але коли весілля хочуть зробити з розголосою, то йде з дружками.

Молода одягається в українське народне вбрання: вишиту сорочку, спідницю, поверх неї парчеву запуску, карсетку, якщо весілля взимку – то поверх всього вдягався гарний святковий кожух, поверх карсетки або кожуха молода повязувалась кралевецьким або тканим з візерунками рушником. На голові у молоді цвіток (вінок) з стрічками. Стрічок багато, всі кольори і відтінки веселки. Старша дружка одягнена так само, тільки без вінка; дружки зодягнені теж так, тільки не підв'язані рушниками, в запасах поверх спідниць і, звичайно ж, без вінків. У дружки кликались усі дівчата з того гурту, в якому гуляла молода.

Коли молода кличе з дружками, то це велика подія на селі. Це починалась вистава, яка мала декілька дій, і кожний – від старого до малого – намагався подивитись всі її картини. Дуже було престижно, коли молода йшла в друге село з дружками. Пишались цим родичі, до яких вона приходила, і дружкам цікаво було показатись у чужому селі. Картина ж була яскрава, захоплююча, емоційна. Всі виходили з хат подивитись і послухати, як співають зрубівські дружки, бо крім голосів, що віддавались срібними дзвіночками, ще й мелодії весільних пісень в Зрубі відрізнялись від мелодій навколишніх сіл. Тільки на Полтавщині доводилося чути таке виконання. Воно бере за душу, за саме серце:

Ой помалу, дружечки, йдіте,  
Пилом не пиліте,  
А щоб наша пава  
Пилом не припала...  
Щоб на наш вінечок  
Не припав пилочок...у-у-у!

І раптом елеґійно, величально:

Не метена улочка, не метеная,  
Ой, хто ж тую улочку промете?  
Ой, хто ж сюда дружечок проведе?  
Одна ж тільки Тетяночка промела,  
За собою дружечок провела...у-у-у!

А ось енергійний ритм, конкретний і інформаційний зміст:

Наша Тетяночка на село пошла,  
Лентою да помаяла,  
Лентою голубенькою,  
Виш взаму молоденькою...у-у-у!

Ідуть по селу:

Обмітайте двори,  
Застилайте столи,  
Наповняйте чарочки –  
Недалеко дружечки...у-у-у!

І знову перехід на величальну мелодію, бо пришли до двору того, кого молода буде кликати на весілля:

Ой колесом, колесом сонце вгору йде,  
Наша Тетяночка дружечок веде,

По калиновому мості  
До братика в гості...у-у-у!  
Молода в хаті запрошує, а біля двору дружки:  
Наші дружечки ішли  
З гори да в долину  
По червону калину,  
По зелене зілля  
Просимо на весілля...у-у-у!

(Ця пісня виконується багато разів, бо співають її біля кожного двору, в який заходить молода).

Дотримувались ритуалу запросин: молода і старша дружка заходять у хату. Старша дружка віддає хліб молодій, а молода, в свою чергу, віддає його господині, кладе праву руку на серце і трічі кланяється. За кожним поклоном промовляє словесні формули:

“Просили батько,  
Просили мати  
І я прошу: приходьте до мене на весілля”.

Обов’язково молода говорила, на яку роль у весільному обряді вона запрошує: на скриню, чи в перезву, чи за косою, на коровай, чи просто на весілля. А хазяйка каже: “Хай тобі Бог помагає, щастя-долю посилає, у парі віку дожить. На весілля прийдемо”. Молода забирає хліб од господині, віддає старшій дружці, і вони виходять з хати, ідуть в іншу, і повторюється той же ритуал. Але буває, що молоду з дружками шанують. Тоді закликають усіх дружок у хату, щоб пообідали, відпочили, обігрілись, якщо це було взимку.

Зауважимо, що весільні пісні, які побутують у Зрубі, надзвичайно мелодійні. Вони звучать якось особливо. Пісні, що виконувались на запросинах в дорозі, мають величальний характер, насичені конкретним інформаційним змістом, сповнені розмовно-розповідальної інтонації. Ось повертається з запросин молода:

Іде сонце низько  
Вже додому близько,  
Нехай мати чує,  
Вечеру готує...у-у-у!

\*\*\*

Ой матінко-ненько,  
Порайся швиденько  
Вже сонце низенько,  
Вже дружки близенько:  
Одні на дорозі –  
Другі на порозі...у-у-у!

У дворі, як стали перед самим порогом:  
Ой не рано ясний місяць сходить,  
Ой не рано Тетяночка ходить,  
Де буде нич ночовати,  
Там буде да вечерати...у-у-у!

Заходять усі в хату, молода кланяється батькові і матері, а дружки стоять біля порогу і співають:

Тепер, мамо, да й не буди рано,  
Вже ж мені ниченьки мало,  
- Хоч я тебе рано збуджу,  
Дак я тебе не на діло пошлю:  
Збуджу тебе коси чесати,  
Пошлю тебе дружок збирати...у-у-у!

Дружки розходяться, щоб через годину-дві прийти на вечорину та на гільце.

### **Коровай. Вечорина. Гільце**

У суботу вечорина, у суботу й коровай печуть, а тепер усе весілля в суботу. Молода окремо кличе на коровай, окремо на шишки, бо коровай печуть тільки ті жінки, котрі живуть впарі з чоловіком, а на шишки зовуть і одиноких, хоч печеться все з одного тіста. Ніяких продуктів коровайниці не зносять, а приходять з хлібом. Муку і весь доклад до короваю готує батько. Коровай печуть у молодой і в молодого. Починають місити коровай з піснею:

Принесли водиці,  
Замісили коровай сестриці!  
Як ми сестриці коровай місили,  
Із семи криниць воду носили,  
З семи млинів муку,  
З семи корив масло  
І яець повтораста...у-у-у!

\*\*\*

В наших коровайниць -  
Золотії зарукавниці,  
Білесеньки ручки,  
Золоти каблучки...у-у-у!

\*\*\*

Короваю, наш раю,  
Ми ж тебе хороше бгаєм -  
Ручками да біленькими,  
Перснями золотенькими...у-у-у!

Поки ліплять коровай і шишки, готується піч. Дрова заздалегідь заготовлені, обов'язково березові, в хату вносить якийсь родич – молодий хороший чоловік, – і він же закладає їх у піч, запалює і піч топиться, натоплену піч “прибирають” для короваю: з неї вимітають жар, саме вимітають, бо вигрібати кочергою не можна, щоб чоловік не бив жінки, а віником із білої нехворощі, щоб молоді жили багато і в злагоді, вимітають піч двоє чоловіків (родичів), і як магичне заклинання звучить пісня:

Кучерявий піч вимітає,  
А щасливий коровай саджає,

Хай йому Бог помагає...у-у-у!  
І тут же величальна матері:  
Виметай, мати, жар, жар,  
Буде дочки жаль, жаль,  
Кидай у піч дрова,  
Оставайся здорова...у-у-у!  
Буде дочки-одичечки,  
Що не буде помішничечки...у-у-у!

Як вимели піч, коровайниці співають:  
Піч наша вимітається –  
Коровай наш саджається...у-у-у!

Співається величальна печі:  
Піч наша регоче,  
Короваю хоче,  
А припечок усміхається,  
Короваю дожидається...у-у-у!

Коровай треба уміти посадити у піч. Як коровайниці не мають досвіду, то зразу засовують коровай у глиб печі, спереду шишки, бо їх треба раніше виймати. Від великої температури усередині печі корвай може лопнути, що вважалось поганою примітою. А якщо коровайниці добре обізнані з методикою випікання короваю, то спочатку поставлять його посеред печі, через деякий час посунуть глибше, а ще через якийсь час – ще глибше, так коровай поступово пропікається і не репне, не пригорить, не буде й глевким. Аж потім саджають шишки:

Піч наша усміхається,  
Короваю дожидається,  
А шишечки дмуться,  
До печі деруться...у-у-у!

\*\*\*

Питається коровай перепечи:  
“Чи є стежечка до печи?”  
“Ой є малесенька,  
А на ній шишечка золотесенька”.

Посадивши коровай і шишки, коровайниці віддають шану діжі, в якій місилося тісто, а саме: посеред хати ставлять ослін, на нього застилають кожух вовною доверху. Беруть на руки діжу, тричі обносять її кругом ослона, за кожним кругом ставляють діжу на ослін, на кожух і цілуються навхрест:

А піч наша на сохах, на сохах,  
і діжа наша на руках, на руках.  
Цілуйтеся да милуйтеся,  
Ой, хто кому рад...у-у-у!

\*\*\*

Сходь, сходь, короваю,  
Як рибонька по Дунаю.  
Ми до тебе прибираємося,  
Сім раз на день умиваємося...у-у-у!

Дійсно, коровайниці миють багато разів руки і до того, як місять, і до того, як ліпять, і після того, як посадять у піч.

Першими урочисто виймаються з печі шишки, коровай ще допікається. Його виймають з хвилюванням, бо не дай Бог він буде якийсь невдалий. Але такого майже не трапляється, бо печуть гарні господині, увесь доклад і мука перевірені, то чому б йому не бути гарному. За цей час шишки уже прохолоти, їх висипають у решето, а коровай кладуть на віко від діжі накривають рушником і виносять в комору, діжу накривають вишитою полотняною хусткою і ставлять під піл або під лаву на покуті. Коровайницям дають вечерять. Повечерявши, прощаються. “Спасибі вам, – каже весільна мати, – що нас послухали, дай Боже вам здоров’я. Прощавайте, а завтра ж при ходьте на весілля”.

(Обряд випікання короваю повністю розповіла Кириченко Оксана Олексіївна).

Разом з короваєм печеться звичайний хліб. За формою він повинен бути круглим, бо символізує сонце і призначений для вільця. Тому цей хліб не виноситься в комору, а кладеться на стіл, де він мусить лежати, поки зів’ють вільце. Вільце в’ється так: береться з вишні гілка кругленька і гольовата, оздоблюється різнокольоровим папером. Прикрашають вільце дружки і стромляють його посередині у хліб. Вільце має магичне значення. Воно символізувало створення нової сім’ї. Цей ритуал супроводжується піснями:

Благослови, Боже, і батько і мати  
Своєму дитяті вілечко зачати...у-у-у!  
А будем ввивати кучерявим зіллячком,  
Зеленим барвіночком да пахучим василечком,  
Червоною да калиною...у-у-у!

\*\*\*

Ми вилечко звили,  
У хліб устомили,  
На стил да поставили,  
На весілля наготовили...у-у-у!

\*\*\*

Наше вільце рясне  
Без калини красне,  
Без сонечка сяє:  
Без вітрика має...у-у-у!

### Вечорина

Як попечуть коровай і шишки, молодий з боярами і світилками приходить до молодої, приносить нові чорні чоботи. Тепер приносить ще й тещі. Молода дарує молодому вишиту сорочку. Приходять дружки. Вся молодь вечеряє, співають весільних пісень, співають і ліричних:

Ой не гайся, Тетяночко, не гайся,  
У новії чобіточки обувайся,  
Бо уже ж не рано – смеркає,  
А до тебе дружечок немає...у-у-у!

Це останній вечір, коли молоді гуляють серед своїх друзів. (Ці два обряди

записані також від Кириченко Оксани Олексіївни).

### Перший день весілля

Зранку молода одягається: одягає ті чоботи, що молодий подарував, український костюм, стрічки, вінок. Відбувалось обрядове розплітання коси молодої. Її садовили на хлібну діжу, покриту кожухом вовною доверху. Старша сестра, що вже заміж, розплітала молодій косу. Могла розплітати й рідна тітка. На голову їй клали вінок. Цей звичай символізує дівочу чистоту. Дружки при цьому співали:

Що на горі ячмінь,  
А в долині просо,  
Вже ж тобі да не маяти,  
моя руса косо...у-у-у!

А в цей час поїзд молодого збирається їхати по молоду.

З дотриманням магічних дій і пересторог виряджає мати сина по молоду. На неї одягають кожух вовною доверху, а три свахи виносять пікню діжу, стають коло порога, держать діжу високо на руках, кругом них старший боярин тричі обводить молодого, починаючи зі сходу сонця, держаться не голими руками, а через хустку, а мати із свічкою в лівій руці правою обсіває сина вівсом, щоб був багатий. Світилки і свахи співають:

Вийди, матінко в кожушанці  
Із овсом в карманці,  
Який той кожух лахматий,  
А би такий Василечко був багатий:  
На жито, на пшеницю,  
На всяку пашницю...у-у-у!

\*\*\*

Ой сій, мати, овес  
Да на увесь поїзд  
коло діжі да кленової,  
коло свічки да воскової...у-у-у!

\*\*\*

Ой колесом, сонечко, колесом,  
Овій, мати, сина овсом,  
Щоб сей овес рясен був,  
Щоб увесь рід весел був...у-у-у!

Варіант [6, с. 213, № 674].

Молодий із світилками і боярами сідає на віз (сани, коли весілля взимку), з матері знімають кожуха, і вона бере за повід коней та виводить коней за ворота, якщо молода живе десь дуже близько і по неї ідуть пішки, то мати виводить сина за ворота, держачи його за руку через білу хустку. Голими руками не можна брати за руку молодого, щоб не був бідний. За молодим на двох-трьох підводах їде весільний поїзд. Підводи і коні урочисто прибрані. Коні в наритниках, гриви завітчані, під дугою дзвіночок, на возах сіно заслано барвистими простирадлами. На другій підводі за молодим їде гармоніст і той, що вибиває на бубоні. Музики грають, весільні співають:

Василечка мати вродила.

Сонечком обгородила,  
Місяцем пудперезала,  
По Тетяночку послала...у-у-у!

\*\*\*

Ми ідемо да по молодую  
На зиму лютую,  
що на зиму плаття прати,  
А на літо жито жати...у-у-у!

Варіант у 3. Доленги-Ходаковського [2, 274].

В той час, як молодий їде по молоду, від неї везуть скриню. В скрині повинно бути все, що батьки і вона сама придбали: шматки полотна, (шматок полотна – це 12 аршин), постілки (простирадла), рядна, ліжники, настільники, рушники, хустка, сорочки, карсетки, запаски, кожухи, свити та інше. Скриню ставили на сани або на воза, закривали на замок, прив'язували до саней (воза), зверху клались подушки, перини, скриня прив'язувалась не тільки, щоб не зсовувалась з воза (саней), а ще й для того, щоб було за що держатись скринницям, які ставали на воза (сани) кругом. Скринниці були виключно жіночої статі, вони супроводжували “худобу”, але пряме призначення було чисто естетичне – співати. Починали співати про скриню, як тільки ставали на воза (сани):

Лічи, мати, ложки,  
Чи всі твої дочки?  
Велика щербина,  
де стояла скриня,  
А ще більша буде,  
Як Тетяночки не буде...у-у-у!

\*\*\*

Скрине моя, ти дубовая,  
Да куда ж ти наготовлена?  
Чи в ліс, чи в дуброву,  
Чи до свекра в комору?...у-у-у!  
Не в ліс, не в дуброву,  
А до свекра в комору...у-у-у!

\*\*\*

Скрине ж моя, ти березова,  
Ти залізом обмережена,  
Худобою да наповнена,  
До свекорка наготовлена...у-у-у!

Приїхали до двору молодого, зупиняються коло воріт, очікують, щоб їх зустріли батько й мати. По ритуалу ті не поспішають, бо треба, щоб скринниці поспівали:

Ми їхали, да співаючи,  
Усі двори да минаючи,  
А тут ми постали –  
Молодого двір познали...у-у-у!



Що батечку да полегшало,  
У коморі да поменшало,  
А свекорку да погіршало –  
У коморі да побільшало...у-у-у!

Батько й мати виходять з хлібом, запрошують заїхати у двір. У дворі скринниці не злазять з воза (саней), співають:

Ми їхали да возилися,  
Да за дуба зачепилися,  
Як нам одчепитись,  
щоб горілки напитись?...у-у

За скриню торгуються, не хочуть знімати з воза, просять, щоб їм дорого заплатили, ті кепкують: “Да що се за скриня, це ж ящик!” Стукають палицею по скрині: “Да вона порожня”. – “Еге, порожня, ми в неї каміння накидали”. Сміх. Виносять скринницям по чарці, ті вже віддають скриню, її заносять в комору, чи куди скажуть.

Скринниць запрошують до хати, пригощають, але недовго, а буває гуляють цілий день, а тоді поїзд з молодою повертається до молодого, а скринниці повертаються до батька молодої.

В той час, коли у весільному домі молодого частують скринниць, поїзд молодого приїхав по молоду. Розпочинається одна з головних обрядодій народного весілля – п о с а д. Це найбільш урочиста, найбільш естетична, переповнена звичаєвими і магічними традиціями дія весілля.

Як уже зазначалося, у весільній обрядовості села Зруб збереглося чимало прадавніх, язичницьких елементів, які вже майже втратили свій первісний смисл, але народ їх дотримується за традицією, “бо так треба”. Досі вважається, що коли молодих посадять на кожух, вивернутий довеху вовною, то молоді будуть багаті, у них має бути хороше здорове дітонародження, гарний приплід худоби.

П о с а д складався з трьох частин. Перший посад відбувався окремо у молодого і молодої нарізно в суботу на вечорині (дівич-вечір). Перед посадом кожного з молодих благословили батьки і, подавши до рук хустку, заводили за стіл за ходом сонця, садовили на покуті на необмолочені снопи жита. Від порога до столу для молодої стелили дорогу полотном. Цей обряд символізував шанування культу домашнього вогнища, “шанування дому”. Другий посад був спільний для обох молодих в день весілля, коли молодий приїздив по молоду. В цій же день був і третій посад, так звані “очіпини”, уже в домі молодого. Молодих садовили на кожух. Після невеликого застілля молоду виводили із-за столу, садовили на діжу, вкриту кожухом, і закосянки знімали з неї вінок, одягали очіпок, що символізувало перехід молодої з дівочого стану до стану молодичь.

Найцікавіший, найестетичніший другий п о с а д. Це день весілля. Найбільш синкретична частина весілля: тут пісні, словесні формули, народні танці, народна музика; імпровізації, дотепності, еротизму немає меж! Звичаї, обряди, магія, символіка.

Вже говорилося, що поїзд молодого з боярами, світилками, свахами, музиками і піснями їде по молоду. Коли вінчання було одним з обрядових актів,

молодий їхав до церкви. До церкви підїжджала і молода. В 20-х - 30-х рр. обряд вінчання було заборонено, то молодий їхав прямо до молодої.

“На воротах” стояли парубки і вимагали викуп. З ними торгувались, набавляли або збавляли ціну. Нарешті сходились, молодий давав на четвертину, як колись казали, “на квартиру”. Парубки одчиняли ворота, поїзд заїжджав у двір. Їх поки ніхто не зустрічав – треба, щоб поспівали. Поїжджани співають:

Пусти, свате, в хату,  
Нас тут небагато:  
Сім раз да по семеро –  
Свату хату перевернемо...у-у-у!

З хати ніхто не виходить, поїжджани співають:

Ой поки ми да й стоятимем,  
Сиру землю да й топкатимем  
Червоними да й чобітками,  
Золотими да й пудкивками...у-у-у!

Ще варіант:

Ой поки ми тут стоятимем,  
сиру землю да топкатимем  
Під новими да воротами  
Червоними да чоботами...у-у-у!

Ще з хати ніхто не виходить.

Чого, свахо, чого гасешся?  
Чи в чоботи обуваєшся?  
Чи сорочку латаєш?  
Чого свях не вітаєш?...у-у-у?

На подвір'ї з'являються свахи з боку молодої:

Де, бояре, волочилися?  
Де, бояре, волочилися?  
Що по пояс замочилися?  
Чи по болоту сіно косили?  
Чи по селу хліба просили?  
Чи в соломі ночували,  
Миші уші поб'їдали?...у-у-у!

У відповідь:

Їхали здалека ми  
Вороними кониченьками,  
Коні потомились  
І ми запознились...у-у-у!

Весільні гості молодої дошкуляють поїжджанам:

Ой казали: “Свати багати”.  
А вони й убоги,  
В них коні безноги,  
Сами вони да пішком ішли,  
Молодого й у мешку несли,  
Руки, ноги телепалися,  
А собаки уїдалися...у-у-у!

А їм у відповідь:

Брешете, свахи погани,  
Не давайте догани,  
Бо ми роду нетаківського,  
Бо ми роду королівського...у-у-у!

Нарешті поїзд разом з молодим запрошують до хати:

Заходьте, бояре, у хату,  
Ой годі вам землю топкати  
Червоними чобітками,  
Золотими підківками.

Заходять:

Шо в нашого свата  
Не мазана хата,  
І лавочки не шаровані,  
Світилочки не шановані...-у-у-у!

(Нешаровані – не вимиті хвощем з піском до воскового кольору).

В цей час молодий з боярами і старшим дружком підходять до столу. Він повинен викупить собі місце біля молодої, яку продає молодший брат. Гості з боку молодої уже сидять за столами. Згідно з народним церемоніалом сідають так: молода, за нею старша дружка, далі всі дружки, свахи і всі інші гості.

Молода в цей час повита хусткою, щоб її не бачила нечиста сила, дурне око. Дружки співають:

Не продавай, братику, сестри  
За руб, за чотири.  
За два золотії –  
Гроші, як полова,  
Сестра чорноброва.

Годиться за молоду торгуватись, дружкó торгується, друкки співають:

Не стій, зятю, за плечима.  
Не лупай очима,  
Заглянь у кишеню,  
Набери грошей жменю,  
Посип на тарілку  
За Тетяночку-дівку..

Дружко торгується, загрожує брату, що продає молоду, різкою. А якщо брат ще малий, то й розплачється. А дружки співають:

Не наступай, литва,  
Буде з вами битва,  
Будем битись, воювати,  
Тетяночку не давати.

Є варіант у записах братів Осипа та Федора Бодянських (1, 82); варіант у збірнику З.Доленги-Ходаковського [2,302]; “Весільні пісні” [5, 243, №807].

Їм у відповідь:

А ми не литовці,  
Ми ясні сокольці.  
Посуньтєся, сови,  
Посядуть соколи.

Гості ще топчуться біля порога, а дружки співають:

Старша світилка ворона  
Стала у порога,  
Рота роззявила,  
Руки розставила,  
Хоче полетіти,  
На посаді сісти.

Світилки у відповідь:

Шо в нашого свата  
З верби, лози хата.  
А двері з осики.  
Дружки без'язикі.

Гості молодого хочугь ублажити супротивників:

Ой, на горі зілля,  
А в хаті весілля.  
На дворі бояри,  
Як мак процвітають,  
А в хаті дружечки,  
Як золото сяють.

Дружки:

Світилочки панни,  
Обідайте з нами  
За столами да розкошними  
З дружечками да хорошими.

Це вже ніби примирення, але молоду ще не продали і поїжджани топчуться біля порога.

Дружки:

Що за бояре скупії,  
Десь вони да по сміттю ходили,  
Копійок назбирали,  
В брата сестру викупляли.

(Варіант в записах Зоріана Доленги-Ходаковського [2, 305].

Оддайте нам бочку  
За батькову дочку,  
Оддайте нам другу  
За нашу подругу.

Ритуал вимагає торгуватись, і дружко, поторгувавшись, таки дає стільки грошей, скільки просив брат. Молодий тепер має право занять місце біля молодої так, щоб сидів од покутя, де висять ікони. Біля молодого сідає старша світилка, далі старший боярин, старша сваха, тоді – рядові світилки і свахи. А рядові бояри сідають напроти молодих. Поки поїзд розсаджується, дружки співають:

Тихо, бояре, сідайте,  
Пилу не збивайте,  
А щоб наша пава

Пилом не припала.

\*\*\*

Здвигнулися стіни,  
Як бояре сіли,  
Ще більше здвигнуться,  
Як горілки нап'ються.

(Варіант в записках Зоріана Доленги-Ходаковського [2, 230]).

Відбувається обряд пришивання квітки молодому до шапки. Пришиває старша сестра молоді. Вона стає на ослоні, у неї в руці голка з червоною шовковою ниткою і квітка у вигляді троянди, зроблена з червоної шовкової стрічки. Звергаючись до родичів молодого, вона каже: “Дозвольте, дорогі гості, молодому квітку пришити”. І, не чекаючи ніякої відповіді, пришиває, у супроводі співу дружок:

Ой, я зятью квітку пришиваю,  
Аж три мотки шовку теряю:  
Первого то зеленого,  
Другого то червоного,  
А третього - голубого  
За зятенька дорогого.

(Варіант у збірнику “Весільні пісні” [5, 237, № 775]).

Перед молодими лежать ложки, стоять чарки наповнені вином, стоять страви, але вони за традицією не повинні їсти й пити. Це прояв “кріптичної” магії – віра в те, що від злих духів можна уберегтись, як не їсти і не пити на своєму весіллі.

Для весільних гостей клалися ложки, тепер кладуть ще й виделки і ставлять кожному окрему тарілку, а колись їли ложками, страви ставились у загальних мисках. Все бралось ложками, а сало й м'ясо могло братись і руками. Руки витирали об полотняні вишиті хустки, в яких гості приносили хліб на весілля, бо, окрім подарунків, гості обов'язково приходили з паляницями.

Обід починався з частування. Існував ритуал частування на весіллі. Це виконують два дружки. Вони перев'язані рушниками, у одного в руках тарілка, на тарільці чотири чарки, у другого в руках сулія з горілкою. Сулію і тарілку голими руками тримати не можна – у них в руках полотняні вимережені хустки. Той, що з сулією, наливає чотири чарки, той, що з тарілкою, підносить їх спершу батьку й матері, і з ними випивають по чарці. Звісно ж, говоряться слова побажання. Далі по ходу сонця обносяться чарками весільні. Ті, хто випив, закусують, поки дійдуть до другого кінця столу, почастовані раніше починають співати.

Спершу співають величальних пісень: батьку, матері, дому. Якщо наречена сирота, то співають першу пісню:

Ой новесенький двір, да невеликий збір –  
Це вся моя да родинонька...у-у-у!  
Да нема родини, да і половини,  
Не батенька да з України...у-у-у!  
Да нема батечка, із України,  
Не матінки да з домовини...у-у-у!

Посилай, Тетяночко, соловеечка  
Да на той світ, да по матінку...у-у-у!  
Да на той же світ, да по матінку,  
А зозулечку на Україночку,  
Да по рідну родиночку...у-у-у!

Коли виконувалась ця пісня (а зазначалось, що виконувалась вона тільки тоді, коли дівчина сирота), то від сліз не можна було втриматись: плакала молода, плакав увесь рід, і всі, хто прийшов на весілля глядачем. Бо у селі Зруб заведено так, що все село йде “дивитись на молоду”, і в хаті не те, що яблуку – пшонині ніде було впасти. Ця пісня варіювалась в залежності від того, хто у молоді помер, кого нема “з України, а по кого посилати “зозулечку на той світ”.

Якщо ж у дівчини і батько, і мати живі, то серед перших величальних пісень була така:

Що через сінечки да двоє дверечок,  
Да й обоє, да у садочок...у-у-у!  
Ой там Тетяночка голубів годовала,  
З голубами дай й розмовляла...у-у-у!  
“Гудіть, гудіть, голубоньки,  
Куйте, куйте, зазуленьки,  
Щебечіте да, соловейки”...у-у-у!

На весіллі у Зрубі обов’язково варили капусту (це щось на зразок капусняка, але вона готувалась по-особливому і дуже смачна, настільки смачна, що їй присвячено ряд пісень). Коли подавали капусту, то співали:

Через хату гуска летіла,  
З перцем капуста кипіла,  
З перцем не з перцем –  
Просимо щирим серцем...у-у-у!

(Варіант З.Доленги-Ходаковського[ 2, 247]; Варіант. “Весільні пісні” [5, 140, № 417]). Потім дружки ще зверталися до бояр, запрошуючи їсти капусту, що “кипіла з перцем”:

Їжте, бояре, капусту,  
Капуста вродила,  
Тетяночка не ленива –  
Раненько вставала,  
Капусточку поливала...у-у-у!

Та настає час переспіву, бо вже дружки обнесли і по першій, і по другій чарці, і по третій, і за традицією починається п е р е с п і в – доброзичливе кепкування однієї сторони над іншою. Розпочинають дружки, бо, за весільною традицією, саме їм треба зачепити поїжджан: це дві команди на змаганнях, і хто кому “заб’є більше голів”, якщо висловлюватись сучасною мовою.

Дружки:

Ой, бояре, ви чужосторонці,  
Не черпайте да по повній ложці,  
А черпайте да по половинці,  
Щоб зосталось старшій світильці ...у-у-у!

У 30-х рр., коли було заборонено вінчання, з’явилася така близька до

величальної пісня:

Молода ти да не вінчана,  
Чим тебе мати пірчила.  
Рублем да качалкою,  
Що ти була да хазяйкою...у-у-у!

Хай це й і не великий приклад, але він свідчить, що фольклор – це вічно живий процес, в ньому, як у краплині води, відображається історія народу. До речі, подібного варіанту не зафіксовано в жодному значному збірнику.

Ой не седи, Іваночку, бока –  
Це ж тобі да й не опорока,  
Присунься близенько,  
Коли любиш вірненько...у-у-у!  
Присунься ще ближче,  
Коли любиш вірніше...у-у-у!

Подаються інші страви: гречана каша з смаженим м'ясом, холодець, буженина, налисники, галушки, кисіль, продовжується частування; співають обидві сторони разом:

Ой гіркая водиченька,  
Гіркая вода.  
Нехай поцілується  
Пара молода...у-у-у!

Знову починається переспів, часто він супроводжується гіперболізованою критикою, дотепами, а дуже часто лихослів'ям:

Поїзд:

Старшая світилочка пишна,  
Як у саду вишня,  
Ви вишеньки, ви черешеньки,  
Світилочки молодесеньки...у-у-у!

Дружки:

Старшая світилочка пишна,  
Як у саду вишня,  
Не будь така горда,  
Як собача морда...у-у-у!

\*\*\*

Їли, бояреньки, їли,  
Цілого да вола з'їли,  
Шо на столі да не кришечки,  
А пуд столом да не кісточки...у-у-у!

Переспів набирає ходу, починають співати корільні пісні свахам, дружкам, дружкам, боярам, світилкам, тут уже хто кого переспіває:

Дружки:

Старший боярин патлатий,  
До столу прип'ятий,  
Гвоздочком прибитий,  
Шоб не був сердитий...у-у-у!

Світилки:

Старша дружка красна,

На ній юпка рясна,  
Поміж тими да рясицями,  
Сидять воші да копицями –  
Ви, бояре, не зівайте,  
Лопатою вигребайте...у-у-у!

Дружки:

Старша світилка при стіні,  
На їй сорочка не її,  
На їй сорочка сестрина,  
Просимо вивести з-за стола...у-у-у!

Світилки:

Ваші дружки старі, як собаки.  
За стіл позалазили,  
Шоб вам очі повилазили...у-у-у!

Дружки:

А світилки німі  
Десь вони да муку їли.  
Вони були да у мельниці,  
Їли вони да обтерниці,  
Дайте їм цибулі,  
Шоб голос почули...у-у-у!

Світилки:

Старша дружка ласа,  
Вкрала кусок м'яса,  
За стил захилилася,  
Кісткою подавилася ...у-у-у!

Дружки:

Старша світилка, як сова,  
На ній сорочка не своя –  
На ній сорочка сестрина.  
Прийшла сестра, штовхає:  
"Скидай сорочку – смеркає" ...у-у-у!

Світилки:

Брешете, дружки, як свині –  
В мене сорочок три скрині.  
Мені мати надбала,  
І в світилки послала...у-у-у!

Найбільше у переспівах дістається старшій свасі і дружку:

Світилки:

Тобі, дружку, да не дружкувати,  
Тобі, дружку, да свиней пасти  
З довгою да ломакою,  
З чорною да собакою...у-у-у

(Варіант в записах Осипа та Федора Бодянських [1, 82, № Б]).

Дружки:

Лізла сваха на хату,



Розірвала с... об лату,  
Ви, бояре, не зівайте,  
Ликом с.... зашивайте...у-у-у!

Лихословних і еротичних куплетів у весільному переспіві дуже багато, але передати їх на папері неможливо. Проте треба зауважити, що це не є свідченням грубості простих людей, не безкультур'я, а ознака давніх магічних традицій, а саме: віра в те, що такими піснями вони сприяють добробуту молодій родині, здорового дітонародження, хорошого приплоду худоби.

Світилки:

Наш дружку, патлатий,  
Не бігай по хаті,  
Кучерями не тряси,  
Нам гарілки принеси...у-у-у!

(Варіант. У З.Доленги-Ходаковського [ 2, 241]).

Дружки:

Дремає сваха, дремає,  
Чого ж вона дремає? –  
Бо вночі не спала,  
Сорочку латала,  
Пошла танцювати –  
Погубила лати...у-у-у!

(Близький варіант у записках Осипа та Федора Бодянських [1, 84]).

Наступив час виряджати молоду до дому чоловіка. Символом цього був обряд розрізання і роздача короваю. Перед тим, як роздавати коровай, дружки знов співають величання:

Тетяночка у батечка да на отході  
Да посадила да оріх у городі..у-у-у!  
Рости ж, рости ж, мій орішеньку!  
Да мойму батечку да на втішеньку...у-у-у!

(Варіант, у братів Бодянських [1, 85]).

Найелегійнішою піснею в цей момент є величальна матері, вона ніби підводить підсумок життя дівчини у батьків і малює її майбутнє у чужій родині, у чужої матері. Це діалог матері і доньки перед невідомим:

Сидить мати пуд калиною,(2)  
Да гірко плаче да за дитиною...-у-у-у!  
- Куди, доню, собираєшся? (2)  
Да добрим милом умиваєшся...у-у-у!  
- Пойду, мамо, миж чужії люде,(2)  
Да ой там мені да матері не буде...у-у-у!  
- Буде тебе свекруха судити (2)  
Да що не вмієш ділечка робити...у-у-у!  
Діло зробиш, вона й переробить, (2)  
Слово скажеш та й переговорить...у-у-у!

Такому жалібному змісту ще більшої туги надає мелодія.

Роль матері у весільному обряді чи не найголовніша, вона виряджає молодих, вона зустрічає.

Дружко вносить із комори коровай. Саме він його буде різати і роздавати. Несе на віку із діжі, держить над головою, бо в хаті повно людей. Ставши біля столу, дружко говорить: “Пани і старости, дозвольте коровай розділити”.

Дружко коровай несе,  
Вілочками трясе,  
Хоч тряси, не тряси –  
Нам короваю даси...у-у-у!

\*\*\*

Ріж, дружбонько, дрибно,  
Щоб було всім рівно,  
Хоч по половині,  
Аби було всій родині...у-у-у!

\*\*\*

Дружбонько коровай крає,  
Срібного да ножа має,  
Срібну да тарілочку,  
Золоту да чариночку...у-у-у!

\*\*\*

Ой ріж, дружбонько, коровай,  
Да давай, дружбонько, кому знай:  
Шо старим бабам м'якиші,  
Молодицям – скоринки,  
А світилкам шишки,  
А боярам – кришки,  
А нам дружечкам – голубці,  
Шоб нас любили молодці...у-у-у!

\*\*\*

Дружко коровай ділить,  
Сам собі не вірить, –  
То в рот, то в кишеню –  
Дітям на вечерю...у-у-у!

Дружко ріже коровай на шматки, кладе на тарілку, з чаркою горілки підносить усім гостям молоді – починається дарування. Першими дарують батько, мати, дід, баба, потім всі гості молоді в тому порядку, як сидять за столом. Поки йде приготування, дружки співають:

Послухайте, люде,  
Батько дарувать буде:  
Коня да корову  
За Тетяночку чорноброву...у-у-у!  
Ягняток хороших  
Ще й три копи грошей...-у-у-у!

Потім дарують гості молоді. Це також жива і дуже цікава частина весілля. Вона наповнена гумористично, еротично трактованими побажаннями, які говоряться натяками, обиняком, а частіше – відкритим текстом. Все це також мало магічну силу. Та трапляються і пристойні, які можна записати. Вони передбачають майбутнє молоді родини, відбивають соціально-політичні умови

часу:

Дарую щастя й долю, ще й мішок клоччя, щоб привела першого хлопця!

Дарую курку-квочку, щоб випрала свекрусі сорочку!

Дарую курку-квоктуху, щоб невістка поцілувала свекруху!

Дарую копіку, щоб через рік був Андрійко!

Дарую голку й нитку, щоб уміла шити й прясти, від свекрухи лишком красти, бо свекрухи така власть, як не вкрадеш, то й не дасть!

Дарую колодязь із дзводом, щоб не ходили за розводом!

Дарую пару синиць, щоб не ходив до чужих молодиць!

Дарую настільник, ще й білу свиню, щоб не ходив до других, а любив свою.

Дарую щастя-долю, ще й колгоспні лани, щоб до віку не було війни!

Після дарування молоді їдуть додому, до молодого. Тут також повне дотримання церемоніалу: із-за столу молодих виводить мати. Вона бере через хустку за руку молодого, молодий – молоду і виходять із-за столу по ходу сонця. Молодих одягають, якщо це взимку, мати бере дочку за руку через хустку і виводить з хати, саджає на воза (чи в сани), дає їй хліб, загорнутий у вимережену чи вишиту хустку, дві куриці. Куриць молода доручає закосянкам. Біля молодої сідає молодий, біля нього старша світилка, старший бояри, кіньми править будь-хто. На другій підводі їдуть закосянки з курми, везуть у вузлі рушники, скатертину, утиральники. За цією підводою шикуються поїзд молодого. Пока йде ця підготовка до від'їзду, дружки й свахи вийшли на подвір'я проваджати піснями поїзд:

Вимітай, матінко, з порогу,

Виряджай донечку в дорогу,

На прощання ручку дай,

Щастя-долі побажай...у-у-у!

Підвода з молодими вирушає з батьківського двору. Ворота відчиняє старший дружок, батько або рідний дядько, бере коней за вуздечку, виводить із двору, в цей час співають:

Ой, ви вороги, вороги,

Не переходьте дороги,

Хай перейде рідна-родина,

Щоб була щаслива година...у-у-у!

Поїзд повинен переїхати через вогнище, для очищення від навроку або чар. Щоб коні пішли на вогонь, їх перед весіллям тренували, або бояре зіскакували з саней (воза), брали коней за вуздечки і переводили через багаття. Всю дорогу поїзжани співали пісні:

Біжком, кониченьки, біжком

Молодесеньким сніжком,

Дорогою да порошою,

З молодістю да хорошою...у-у-у!

\*\*\*

Ми їхали бором,

Говорили з Богом,

Піймали звірину,

Вматали в перину,  
Укинули в сани,  
Їдь, Тетяночко, з нами...у-у-у!

\*\*\*

Ми їхали ліском,  
Да й поймали пліску,  
Чорную да чубатую,  
Хорошую да багатую...у-у-у!  
Як під'їжджають до двору:  
Вже сонечко низько,  
Невісточка близько,  
Шо сонечко за городами,  
Невісточка за воротами...у-у-у!

\*\*\*

Чого, мати, да й не попитаєш?  
Чи довго ми да простояли,  
Чи дорого да заплатили?  
Простояли ми да до півдня,  
Заплатили ми да три рубля,  
Заплатили копу золотую  
За невісточку молодую...у-у-у!  
Приїхали до двору:  
Виходь, мати, з віком,  
Стрічай своїх діток.  
Шо першого да рожденного,  
А другого да суженого...у-у-у!

Виходить мати, в руках – віко з діжі, на віку – хліб і каже:  
“Хай Бог благословить вас, діти, віком довгим, розумом добрим”, – сипле за комір молодому і молодій жито, запрошує до хати. Заходять. Молодий бере за руку молоду, заводить її за стіл. Батько й мати пригощають дітей, свахи співають:

Оце ж тобі, матко,  
Чужее дитятко,  
І не бий його, і не лай його,  
Куди хоч посилай його...у-у-у!

Молодих виводять із-за столу, починається обряд розвішування рушників. З молодою їде якась близька родичка, а частіше – дві. Це може бути кума, подруга або сестра, яка раніше вишла заміж і вже має дитя, яке наша молода хрестила. Везуть з собою вузол з рушниками, і тільки завели молоду в хату, ще молода з молодим не сіли до столу, а свахи уже починають вішати рушники. Вони принесли і цвяхи, і молоток, стають на лави, на ослони, забивають у стіну цвяхи, вішають рушники. Іде торг, жарти, примовки, повна імпровізація дій і жартів. Та, що вішає, каже: “Оце ж так, сваточки, за кожную латочку – чарочку”. Їм підносять по чарці. Після двох-трьох рушників вони вже п'яні. Починають

відмовлятися від чарки, свати заставляють: “Е ні, домоворились за кожную латочку чарочку, то пийте, а то випроводимо, хай хтось інший повішає”, а другі кричать: “Ні, ні, хай вішають і п’ють чарки!” Ті, що вішають, танцюють на лавах, на ослонах. Сміх, жарти, дотепні зауваження, а людей повна хата, бо пришли дивитись на молоду. Це було тільки символічне розвішування, повністю розвішуватимуться рушники для огляду вранці у понеділок.

Коли “повішали” рушники, закосянки ведуть молоду і молодого в комору, а як весілля взимку, то в хату до родичів, а родичі будуть десь ночувати. З молодої знімають весільне вбрання, одівають на неї очіпок, сорочку, яку вранці вони будуть оглядати, щоб перевірити цнотливість молодої. Але це тільки дань давній традиції, бо уже в 30-х рр. ХХ ст. ніхто не сприймав цього обряду всерйоз. Молодиці виходять з комори і співають:

Свахо, горілки, горілки!  
Було б не брать дівки,  
Було б брать молодицю,  
Ми б пили водицю...у-у-у!

\*\*\*

Що ми хотіли,  
Те ми й зробили.-  
З коржа – паляницю,  
З дівки – молодицю...у-у-у!

### Понеділок

Цей день називається “нести молодій снідати”. Рано-вранці ті молодиці, що у неділю вішали рушники поки символічно, приходили розвішати всі, що вишила і придбала молода. Рушниками завішувалась уся хата. Вони були різного гатунку: вишивка на коленкорі або тканому полотні, дуже цінувались королевецькі рушники. Їх вішали на іконах. На іконах вішали ткані кольорові рушники, але ніколи – вишитих. Біля дверей на кілочку вішався вимережений на кінцях полотняний утиральник, бо й два, стіл застилався тканим на замовлення настільником. Усе це робилось для огляду, бо в понеділок також ішли “дивитись на рушники”.

У понеділок весілля продовжувалось. Зранку дружки несли снідати молодій, світилки і бояре – молодому. В цей день все відбувалось статечно. Обряд “снідання” - це прощання молоді зі своїми друзями, які уже не мали права ходити на вечорниці, на колодки. Тому дружки дуже багато співають. Співати починали від батькового двору, співали всю дорогу аж до двору молодого, де тепер уже житиме молода. Несли снідати, хто, що міг, але традиційним було домашнє печиво: пиріжки, вареники, коржики, оладі, яєчня і таке інше. Їжа клалась у тарілку, завязувалась у полотняну вишиту хустку. Дружки зодягнені як і в перший день весілля. За дружками ішли парубки, вони на весіллі не були, але снідати несли, несли вино, горілку.

Дружки співають:

Ой весело, Тетяночко, весело,  
Шо ми тобі снідати несемо,

Бо у тебе матінка чужая  
Вона тобі снідати не дала...у-уу!

\*\*\*

Ой весело, Тетяночко, весело,  
Шо ми тобі снідати несемо,  
Снідати ще й обідати,  
Тетяночку перевідати...у-у-у!

\*\*\*

Яровая пшениченька десь у ярині,  
Десь наша Тетяночка в чужій стороні.  
Яровая пшениченька без вітру шумить,  
Чужий батько, чужа мати не будуть жаліть...у-у

\*\*\*

Десь наше золото  
Завезено да за болото,  
Ми болота поминаємо,  
Своє золото познаємо...у-у-у!

Як доходили до двору співали:

Сюди наша тетера летіла,  
Тут вона пір'я губила,  
Ми за нею да слідом ішли,  
Ми ж її да перо знайшли,  
Стали познавати, –  
Аж із нашої хати...у-у-у!

Зупиняються біля воріт, ждуть, щоб вийшла молода:

Вийди, вийди, Тетяночко, з комори,  
Да й покажи біле личко ще й брови,  
Чи такеє біле личко, як було,  
Чи за цюю ниченьку змарніло?...у-у-у!

Молода і молодий виходять, вітаються з усіма за руку. Цей обряд відбувався так: молода брала правою рукою полу своєї карсетки, дружка, до якої вона підходила, робила те ж саме, цілувались у дві щоки і так з усіма.

Заходили в хату, ставили на стіл, що принесли, весільна мати ставила свої страви, всі снідали, співали, жартували, але недовго, бо треба було звільнити столи для перезви. Молодь прощалась з молодими і йшла гулять в іншу хату, найчастіше до старшої дружки або старшої світилки.

В цей час від двору батьків молодої від'їжджає перезва і їде до молодого:

Перезв'яне, не гайте,  
Коней запрягайте,  
Поїдемо за гороньку  
На чужую сторононьку...у-у-у!

\*\*\*

Не земля гуде –  
Перезва іде,  
По калиновим мості  
До Тетяночки в гості..-у-у-у!

Це родичі молодої. Відбувався обряд подяки за молоду, “вмивання” молодих. Нерідко на змовинах домовлялись, що презва буде дарувати у понеділок, то відбувався обряд дарування.

### **Вовча вечеря**

У вівторок собираються циганить. Цей день весілля називається по-різному: понеділкування, циганщина, калачини, в Зрубі – “вовча вечеря”, бо тягли з дворів тих, хто гуляв весілля, що попало, що впіймають, що так заберуть: курку, качку, кусок сала, миску яєць, хлібину, торбинку пшона і т. ін., так би мовити, по вовчому закону. Що накрали, нациганили, напросили – увечері будуть їсти.

В обряд циганщини входило перевдягання: обов’язково комусь на голову чипляли вінок і на плечі накидали білу хустку, що символізувало вбрання молодої. Підбирали відповідного “молодого”.

Учасники “табору” перевдягались за способом: чоловіки – у циганок, жінки – у циган. Імпровізації тут немає меж. Розповідають, колись моя мама, Булах Марта Юхимівна (1898 р.н.), а тепер уже покійна, одягалася під молодого цигана, в’їхала в хату на коні і, не злязачи з коня, діставала з верхньої полиці, що там було заховано. Це один із випадків дотепної імпровізації.

Звернімо увагу, чому обов’язково на весіллі варили курей? Це давній обряд принесення жертви печі. Піч – вогнище в домі. На “вовчій вечері” “молотять жито”. Спочатку імітують посів жита: батька і матір саджають на возок чи санчата, везуть, щоб показали, де їхнє поле (умовне), його засівають (імітують, що сіють, а може, якусь жменю сипнуть зерна). Засіяне поле боронують, коткують: качаються по “полю” в кожухах вовною доверху. Батько й мати розраховуються “за роботу”, тому батько бере горілку, а мати закуску. Повертаються до хати, вечеряють і починають “молотить жито”. Заносять у хату солому, розкладають по хаті, влаштовують молотарку. Для цього дві дотепні молодіці стають до столу, схилиються на нього, їх накривають рядном – це соломотряс. Його приводять у рух – імітуються звуки движка: чух-чух, чух, швидше і швидше, в такт звукам починають рухатись жінки під рядном одна-вперед, інша назад. Раптом крик: “Підшипники горять!” Відкривають “капот” (рядно), а там...?! Як мати народила... Машиніст виливає на “підшипники” відро холодної води чи снігу. Регіт, жарти, прибаутки, грають на заслінку, на рублі, вибивають у бубон, танцюють з примовками “чоботи”, “гопака”, але примовки передати на папері неможливо. Наступний процес – скирдування соломи, підрахування врожаю: солому вилами кидають на комін, на полиці, тепер на шафи, на ліжка. “Центнери” і “тонни” врожаю вугіллям записують на комині, на стінах.

У середу рибу жарять. Ідуть до річки, приносять з собою будь-яку рибу, розпалюють вогнище і жарять. “Жарену” рибу несуть у хату, батько і мати запрошують: “Ідіть, діти, пообідати”. Як сядуть за стіл, співають:

Брязнули ложки, тарілки,

Дайте нам горілки,  
Дайте нам солоденької  
За Тетяну молоденькую.

\*\*\*

Наш півень кокоче,  
Горілки не хоче,  
А курка сокоче –  
Горілочки хоче...у-у-у!

Частують, закушують, примовки з соромоцьким забарвленням. Ось мати молодої виходить на середину хати і показує чоботи – подарунок зятя. Їй допомагають обутись, починає грати музика: гармошка, бубон, оцинковане відро, коса, заслінка, рубель і качалка теж входять в такий оркестр. Грають, гості співають, а мати танцює:

Оце ж тії чоботи, що зять дав,  
А за ці чоботи дочку взяв!  
Ой чоботи, чоботи ви мої,  
Чом діла не робите ви мені?  
Ой чоботи, чоботи, із бичка,  
Чом діла не робите, як дочка?  
Чоботи, чоботи ви мої,  
Наробили клопоту ви мені!

Танцюють гопака і приспівують соромицькі пісні.

### **Четвер**

Як у батьків остання дитина, то в четвер збираються гості мить матері ноги. Забивають у стіну цвях. Знов вечеряють, гуляють.

### **П'ятниця**

У п'ятницю варять вареники: з сиром, маком, грушами. В суботу роблять складчину. Приносять, хто що може, готують вечерю. Знову гуляння, жарти і кінчається весілля.

(Про понеділкування доповнили: Кириченко Оксана Олексіївна та Булах Катерина Гнатівна).

Як бачимо, у весільній обрядовості с. Зруб збереглося чимало прадавніх язичницьких елементів, які частково вже втратили свій первісний смисл. але народ їх дотримується за традицією. Вважалося, що молоде подружжя буде щасливим тільки тоді, коли в час весілля буде дотримано всіх пересторог і ритуалів. Прийоми цієї весільної магії збереглися в селі Зруб аж до середини ХХ ст., а частково їх дотримуються і тепер.

### **Література:**



1. Українські народні пісні в записах Осипа та Федора Бодянських. - К.: Наукова думка, 1978.
2. Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського. - К.: Наукова думка. 1974. - 780 с.
3. Весілля. У двох книгах. Упорядкування текстів М.М.Шубравської. - К.: Наукова думка, 1970. - Книга 1.
4. Весілля. У двох книгах. Упорядкування текстів М.М.Шубравської. - К.: Наукова думка, 1970. – Книга 2.
5. Весільні пісні. Упорядкувала тексти М.М. Шубравська. - К : Дніпро, 1988.

**Л.І. Зеленська**

### **Микола Лисенко і Чернігівщина Листи М.Лисенка до М.Коцюбинського**

Микола Лисенко дуже любив Чернігівщину, Чернігів. “Як треба, то я могтиму служити дорогому Чернігову творами своїми до тексту Кобзаря” [1] /А-1931/.

У Чернігові, Чернігівщині жили його друзі: Леонід Глібов, подружжя Кулішів, Русових, Коцюбинських, Вороних, Грінченків, І.Шраг, В.Тарновський, В.Самійленко, І.Рашевський та інші, з якими він зустрічався, листувався.

Великим приятелем М.Лисенка був чернігівський адвокат, громадський діяч Ілля Шраг.

У листі до І.Шрага Олександра Михайлівна Куліш, письменниця Ганна Барвінок, сповіщала: “Оце я тільки що з Києва приїхала, да така довольна – дяка велика, незмірна дяка Тарновському ще й вечорниці зробив, ще й хороших прихильних людей зазвав, і Лисенко співав, я рада, що його почула й побачила” [2] /А 2815 16 /11,1898/.

На цей лист І.Шраг відповідає: “Високоповажана Добродійко Олександра Михайлівна!

Вельми дякую за ласкавий лист Ваш і знов прошу вибачити, що тільки відповідаю. Радію, що Ви були у Києві і дістали там гарні враження. Бачився я із М.В.Лисенком, якого я вельми кохаю – се чудовий щирий чоловік, він оповідав мені, що познайомився з Вами у д/обродія/ Тарновського, але казав, що на превеликий жаль дуже небагато часу бачив Вас.

Шкода, що Ви ближче з ним не познайомилися, певний, що він би Вам дуже вподобався” [3] /АД- $\frac{225-110}{1933} / 5/$

М.Лисенко дуже любив спілкуватися з Олександрою Михайлівною Куліш, письменницею Ганною Барвінок, турбувався про впорядкування могили та творів П.Куліша, про переклад Біблії тощо.

У листах до О.Куліш писав М.Лисенко про те, що був у В.Тарновського і

просив “про хрест на могилу незабутнього діяча нашого покійного Пантелеймона Олександровича” [4] /АЛ  $\frac{82-1}{688}$  /3 “зустрінусь з Василем

Васильовичем [3], то й нагадаю: треба, треба, кажу Кулішеві твори видати, насамперед Шекспірові переклади. Це ж святий обов'язок, це ж культурне надбання національне, котре підніме нас серед культурних народів. Живу надією, що колись по теплу одвідаю могилу великого діяча нашої безталанної України” [5] /АЛ  $\frac{87-5}{688}$  27/II-1897, К.М./

“Думаю заскочити до Вас, хоч на хвилину.

Сердечно поважаючий Вас Лисенко ” [6] / АЛ  $\frac{87-1}{688}$  /2

В свою чергу О.Куліш сповіщала І.Шрага: “Скоро юбилей нашого півця Миколая Витальевича. Дай надумалась сказати кілька щирих слів” [7] / А-3000 12/VII - 1903 г. / “Мені здається послі того, як я чула співи д/обродія/ Лисенка і зробила йому оцінку, о той, Соловейко, мов дитинна розмова. Така висока божественна його пісня” [8] /А-3011, 25/IX - 1905/. “Я дорогому юбіляру послала рушник, вишитий в народнім кгусті і слова з “Досвіток” вишитий, що він положив на ноти в альманасі “Дубове листе”, і проханне в народнім дусі од Ганни Барвінок його прийняти.

А потім перегодя і “Соловейка” [4] заказним листом послала та, мабуть, він і те і друге за хлопотами ще не получив з пошти, або десь засунулись” [9] /А-3017 від 29/III -1903/.

“Українському півцю нашому, котрий, спасибі йому, заборонив наші пісні од солдатчини, я від Співця получила подяку. І оцей листочок був приложений до рушника:

“Високочтимому великому поетові – Співцю нашої України Миколаю Витальовичу Лисенкові з низеньким поклоном од Українки Ганни Барвінок, щире приношеніє і проханне в народнім дусі рушник з гаптованням прийняти: з кгатунку не самого деликатного фабричного полотна, а як “наша піч пече”, складаючи волоконце щирими голосними піснями, як і Ви своїм мелодійним натхненням наші серця сповнялись так по просту і без предмови солодошів великого світу, то просить прийняти сердешне її чуття гарячого поважання і бажання, щоб Бог продовжив Вашого віку і щоб усіяв шлях Ваш таланом рясним, квітчастим, щастя і радощів щедрою рукою. А.Куліш” [10] /А-3022, 25/I-1903 /

Хвилюють рядки із листа О.Куліш до В.Шрага: “...пам'ять про д/обродія/ Лисенка – незгладима. Чим наградити сіх людей. У нас на слова скупують. Як би я вмiла виголошати німі почування свого серця, я б ковала-щебетала.

Поки сама не почула д/обродія/ Лисенка, то і ціни йому не зложила, Слава, слава, слава! Яка горда повинна бути наша Україна... Яким талантом вона володіє” [11] /А-3232 б/д/.

Урочисто відзначила Україна 35-річчя творчої діяльності Миколи Лисенка у 1903 році. “Високошановний та любий земляче! Чернігівці від щирого серця вітають Вас в день Вашого світлого ювілею, наш славний Музико, наш славний

Боян” [12], - писав у листі до М.Лисенка Михайло Коцюбинський.

Щира дружба зв'язувала родини Коцюбинських і Лисенків. Лисенко запрошує М.Коцюбинського взяти участь у збірці “На вічну пам'ять Котляревському”, що вийшов друком у Києві в 1904 р. під редакцією Сергія Єфремова. До цього збірника М.Коцюбинський подав свій етюд “Цвіт яблуні”.

В свою чергу М.Коцюбинський запрошує М.Лисенка взяти участь у виданні збірника “Дубове листя” на честь П.Куліша.

На це запрошення письменника М.Лисенко пише:

"Високоповажаний Добродію! З великою радістю прийняв я Вашу вістку про намічене видання Альманаху, присвяченого пам'яті Куліша, радо обіцяюся дати Вам музику до співу на текст Куліша “Удосвіта вставав я... Темно ще на дворі” [12] /А 1930 7/111-1901/. Альманах “Дубове листя”, підготовлений М.Чернявським, М.Коцюбинським, Б.Грінченком, вийшов друком у Києві у 1903 р., де вміщена пісня Лисенка “Удосвіта вставав я...”

Родина Коцюбинських радо вітала у своїй господині дорогого гостя, славного музику М.Лисенка. Особливо запам'ятали його приїзд у 1907 році, про що і пише в своїй книзі “Миханя Коцюбинський” в серії ЖЗЛ Ірина Михайлівна Коцюбинська, молодша дочка письменника.

М.Лисенко не тільки обробляв українські народні пісні, а й створював пісні на слова поетів, життя і творчість яких пов'язана з Чернігівщиною: П.Куліша, Є.Гребінки, О.Кониського, Л.Глібова, М.Вороного.

Особливо знані і популярні серед них не тільки на Чернігівщині, але і далеко за її межами: “Молитва за Україну” (“Боже, великий, єдиний”) на слова О.Кониського та лірична пісня на сл. Глібова “Стоїть гора високая”.

У меморіальній бібліотеці письменника зберігаються твори М.Лисенка “Утоплена” [14] та “Наталка Полтавка” [15].

У фондах музею-заповідника М.М.Коцюбинського зберігається 25 листів М.Лисенка до М.Коцюбинського.

Листування тривало між митцями з 1898 по 1910 роки. В цих листах переважно мова йде про громадську роботу, про взаємодопомогу у влаштуванні концертів, лекцій тощо.

Ці листи пройняті почуттям поваги, любові до Михайла Коцюбинського і є цікавою сторінкою в житті і творчості як М.Лисенка, так і М.Коцюбинського.

Ці листи будуть цікавими і корисними тим, хто вивчає історію, культуру, літературу України.

Вони листи друкуються вперше і подаються мовою оригіналу.

### Джерела:

1) А-1931 - Лист М.Лисенка до М.Коцюбинського від 28/11 1903 р. Чернігівський літературно-меморіальний музей-заповідник М.М.Коцюбинського - далі ЧЛМК.

2) А - 2815 Лист О. Куліша до І.Шрага від 16/11 1898-ЧЛМК.

3) Ад  $\frac{225-110}{1933} / 5/$  Лист І.Шрага до О.Куліш від 27/11-1898 р.

Чернігівський історичний музей ім. В.В.Тарновського - далі ЧІМ.

- 4) АЛ  $\frac{82-1}{688} /3$   
 5) АЛ  $\frac{87-5}{688}$   
 6) АЛ  $\frac{87-1}{688} /2$   
 7) А-3000 Лист О.Куліш до І.Шрага від 12/IV 1903 - ЧЛМК.  
 8) А-3011 Лист О.Куліш до І.Шрага від 25/IX 1903 - ЧЛМК.  
 9) А- 3017 Лист О.Куліш до І.Шрага від 29/III-1903 - ЧЛМК.  
 10) А - 3022 Лист О.Куліш до І.Шрага від 25/I -1903 - ЧЛМК  
 11) А - 3232 Лист О.Куліш до І.Шрага без дати - ЧЛМК  
 12) Твори М.Коцюбинського в 6 томах. - Київ,1902. - Т.5. - С. 329.  
 13) А- 1930 Лист М.Лисенка до М.Коцюбинського від 7 /III – 1901 р.  
 14) м/б -1472 - ЧЛМК  
 15) м/б - 1452 – ЧЛМК

## А-1929

### Лист М Лисенка до М.Коцюбинського

Київ, 8 січня 1898 р.

Вельмишановний Добродію, Михайло Михайловичу!

Допитався я Вас від киян і від Шрага [1], де Ви єсть теперечки саме та й здоровлю Вас насамперед з минулими Різдвяними святами, і з Новим Роком! Щастя Боже Вам у сьому році, де Вам найзручніше, найдогідніше, наймиліше. Бо я стороною чув, що Ви, добродію, не зовсім задоволені своїм становищем коло редакції.

Маю до Вас од себе і товариства столичного у комітеті Літературному прозьбу.

Ще на різдві, зимою минулого року, як порішено було питання святкувати у Полтаві відкриття поминки Котляревському, виникла тоді ж гадка скласти на цей час літературну збірку [2], яка б зміщувала в собі твори усіх сучасних письменників українських і свідчила б про успіх, який зробило слово українське й література від часу Котляревського. Тим способом розіслані були запросини до наших письменників. Зїзд обрав до комітету, котрий мав урядити цю справу, М.Старицького [3], О.П.Косач [4], Кониського [5] (нерозбірливо).

Перші двоє рахували, що коли вони мають й свої твори подати до збірки, то їм незручно бути судьями других письменників.

Для того шукаємо нових людей, просимо до цієї справи О.И.Левицького [6], Мовчанського [7], здається, молодого учителя Александровського. На запросини дехто відмовились, то нікольством, то чим іншим, звичайно, як такі люде, другі ж полінилися писати.

От в цій я звертаюся до Вас, шановний Добродію, не відмовите (нерозбірливо) постачити дещо з ваших найновіших творів, які ще може напишете насвіжо. У виборі теми, рода, форми – ваша воля, бажано б яку прозаїчну річ, новела, оповідання (нерозбірливо).

Дуже б бажано, щоб і мова і виклад твору були зразкові, бо збірок повинен б в цьому бути взірцевою.

Не залишіть же нашого проханні, бо часу дуже мало. Як висилатимете, то висилайте, хоч і на моє ім'я.

Щиро поважаючий Вас М.Лисенко.

#### **Примітки до листа:**

1) Шраг - йдеться про Шрага Іллю Людвиговича (1847-1919) - Депутата І Державної Думи, громадського діяча.

2) літературну збірку – мова йде про літературний збірник “На вічну пам'ять Котляревському”, яка мала вийти до відкриття пам'ятника І.Котляревському в Полтаві. Збірка вийшла під редакцією С.Єфремова в 1904 р., в Києві. М.Коцюбинський подав до цього збірника етюд “Цвіт яблуні”.

3) М.Старицького – мова йде про Старицького Михайла Петровича (1840-1904) - українського письменника, театрального і культурно-громадського діяча.

4) О.П.Косач – мова йде про Косач Ольгу Петрівну (1849-1930) – псевдонім Олена Пчілка - українська письменниця, фольклорист, етнограф, перекладач, громадський і культурний діяч, член-кореспондент АН УРСР.

5) Кониського - йдеться про Кониського Олександра Яковича (1836-1900) – українського письменника, поета, педагога, громадського діяча.

6) Левицького – йдеться про Левицького Ореста Івановича (1848-1922), українського історика, громадського діяча, з 1919 – академіка АН УРСР.

### **А-1930**

#### **Листівка М.Лисенка до М.Коцюбинського**

Київ, 7 березня, 1901р.

Високоповажний Добродію!

З великою радістю прийняв я Вашу вістку про намічене видання Альманаху, присвяченого пам'яті Куліша [1].

На редакційну прозьбу подати який мій твор музичний до Альманаху, та так радо обіцяюся дати Вам музику до співу на текст Кулішів “Удосвіта вставав я... Темно ще на дворі” [2] як звільнюся від клопоту роковин Шевченкових, зараз спишу Вам і вишлю. З високим поважанням М.Лисенко.

#### **Примітки:**

1) Альманаху – мова йде про Альманах, присвячений пам'яті П.Куліша “Дубове листя”, що вийшов друком в 1903 р. в Києві під редакцією Б.Грінченка, М.Коцюбинського та М.Чернявського.

2) текст Кулішів – мова йде про поезію П.Куліша “Заспів” із збірки “Досвітки”, що вийшла друком в Санкт-Петербурзі, в 1862 р. До цієї поезії М.Лисенко написав музику, для Альманаху “Дубове листя”.

### **А-1931**

#### **Лист М. Лисенка до М Коцюбинського**

Високоповажаний Добродію, Михайло Михайловичу!

Мої обставини на превеликий жаль так складаються, що я не можу ніяк Київа опускати із-за моїх обов'язків служити із-за того, що тут, у Київі, я

готуватиму хор і весь вечір Шевченків.

Так що я треба, то могтиму служити дорогому Чернігову хіба творами своїми до тексту Кобзаря, або якими-будь вказівками.... Щирим серцем вітаю Вас і шановну дружину Вашу.

З глибоким поважанням Ваш М.Лисенко 28/II 1903 р.

## А-1932

### Лист М.Лисенка до М.Коцюбинського

Високоповажаний Добродію, Михайло Михайлович! Засилаю Вам партитуру оркестрову "Б'ють вороги" і окремі партії інструментальні до неї, в такому числі:

Скрипок I	(Violini - I)	2 екз.	
Скрипок II-х	(Violini - II)	2 екз.	
Альт	(Viola)		1
екз.			
СМосборо			
Наути I с II			
Обос	I	с	II
Разом 25 партій			
Clarineti	I	е	II
+			
Fagotti	I	е	II
партитура = 26			
Сагої I, II, III е IV			
Tromboni I е II (benori), Basso III			
Titpovi			
Casso a Pistti			

Все це висилаю на Вашу особисту одвічальність, та знайте, що це мене (нерозбірливо) і як пропаде, то ніде не достану. Для того треба, як око, пильнувати і назад мені повернути, якомога швидше, бо й тут буде потреба.

З фортепіальних речей висилаю 2 рапсодії орк/естрову/ 18 і ще ор/кестрові/ 22 – “ходить гарбуз по городу”. А на всяк случай, коли зміст заборонено, то з сюїти фортеп'янової №1 /“хлопче молодче” і № 3 /гречаники/.

Ці фортепіанні речі можу видати Вам (нерозб.) “на власність”. “Б'ють пороги” вернете мені і 25 партій оркестрових.

Дай Вам, Боже, щасливо відбути свято.

Ми таки готуємось до одходин роковин на 5 або 6 тижні. Вітаю Вас щирим серцем із Вашою дружиною вкупі.

З глибокою повагою

М.Лисенко Київ, 10 березня 1903р.

А чи приїдете на Паску?

## А-1933

### Лист М.Лисенка до М.Коцюбинського

Високоповажаний Добродію, Михайло Михайловичу! Я просив двох людей задля Вас: баритона Р.М.Семенцова [1] і сопрано М/[admoiselle] Н.Е.Калиновську [2]. Перший одповів, що може поїде, бо він є учитель у гим/назии/ і його дозвіл залежить від Директора. Панна Калиновська згодилась і сказала, що поїде, і співатиме. В кожному разі, коли не обидва, то хоч одна панна поїде. Вірніше, приїде панна, бо вона є вільний цілком чоловік.

Як би поїхав Семенцов, то він дуже добре співа “Гетьмана”, серенаду Яреми з “Тайдамаків”, “У гаю, гаю вітру не має” й інше.

А.Калиновська співа: “Ой одна я, одна”, “Хустиночку мережану”, народні пісні (“Ой, місяцю, місяченьку”).

Щасти, Боже, Вам упорядкувати. Якщо трапляться перші відомості, то сповістю Вас.

З глибоким пошануванням остаюся

М.Лисенко. Київ, 23 квітня 1903р.

#### Примітки:

- 1) Семенцов – Семенцов Р.М., учень М. Лисенка, співак.
- 2) Калиновська – співачка, учасниця концертних гастролей М.Лисенка по Україні.

## А-1934

### Лист М.Лисенка до М.Коцюбинського

Високоповажаний Добродію, Михайло Михайлович!

Еще панна Калиновська зважилася поїхати до Вас на 30 квітня і взяти участь в музичній продукції на честь Т.Ш/евченка/. Ви просить її, щоб вона співала у 2-х розділах концерту. У 1-му вона проспівас: а) “Чого мені тяжко! Чого мені трудно”, в) “Хустиночка”, а в другому розділі: а) “Полюбилася”, в) “Утоптала стежечку”. Далі я їй доведу, що їй краще виїхати з Ки]ва 29-го о 7 год/ині/ зранку і прибути у Чернігів хоч пізно, скажемо об 11 або 12 г/одині/ ночі, а все ж передоднем 30 квітня і вона приспіє спочити, заспокоїтись і другого дня, в такий день концерта зранку прорепетирувати свої номері з акампаніатором, який у Вас кращий є і буде вільна і спокійна до вечора.

Для цього одпишіть мені негайно, зараз же (нерозбірливо) їй виїхати (вона хоче паракондом доконче) зранку 29-го, бо гадка у неї така, що параконд йде тіпітит 18 годин до Чернігова.

Далі треба, щоб на зустріч виїхали їй конче свої люди і запитали капітана, де є панна Калиновська, а вона капітанові сама освідчиться,

Треба, щоб той, чи та, що вийде на зустріч одвезли її куди там (нерозб.) чи де й устроїли її по змозі вигідненько. Вона дуже мила особа і на вроду гарна. Вона дуже соромиться показати розходи в дорозі (нерозбірл.).

Дякуємо, нехай їй сором той змиють з очей і видадуть сумму, яка їй припадатиме за все.

Воно, Боже, молоде дуже і усе уперше ніколи їх отеческій потребі на це

треба зауважить.

Нехай репетирує у тому помешканню, де й співатиме увечері, щоб зуміли пристосувати свої уваги голосові до міста. А репетитора чи й як акомпаніатора треба спритного, найзнаменитішого на всю Чернігівську округу.

Семенов все хвалиться, що як ніщо не стане на заваді, то поїде. Це таки темна фразеологія, на яку тяжко покладатися, а втім – хто його зна. Якщо поїде, то я йому пораджу теж парохомом з панною поїхав 29-го зранку.

Зараз ж відповідайте мені, чи варто їхати уранці 29-го і чи вийдуть на зустріч панні горожане.

Очікую найскорішої відповіді.

Щиро поважачий Вас М.Лисенко

Київ, 21/IV - 1903 р.

### **А-1935**

#### **Листівка М.Лисенка до М.Коцюбинського**

Київ, 6/I – 1907 р.

Високоповажаний Добродію,

Михайло Михайловичу!

Вітаю Вас з Новим Роком і В/исоко/ П/оважану п/анні/ Добродійку, дружину Вашу з щирим бажанням здоровля й всякого добра й поспіху на цілий рік.

Листок Ваш я передав зараз же Людмилі Мих/айлівні/ [1]. Гадаю, що досі вона вам одповіла вже, П/ан/ Мишуга [2] в Петербурзі на виїзді, казав мені, що одписав Вам. Од його залежатиме даліше повадження в справі концерту.

Щиро стискаю Вашу руку й здоровлю Вас. Серцем відданий Вам  
М.Лисенко

#### **Примітки:**

1) Людмилі Михайлівні – мова йде про Старицьку -Черняхівську Людмилу Михайлівну (1868-1941) – українську письменницю, громадського діяча.

3) Мишуга – йдеться про Мишугу Олександра Пилиповича (1853-1922) - українського співака (тенор) і педагога.

### **А - 1936**

#### **Листівка М.Лисенка до М.Коцюбинського**

Київ, 20/I -1907 р.

Високоповажаний та дорогий

Михайло Михайловичу!

П/ан/ Мишуга остаточної відповіді не давав, бо все чекав вісті з Москви, де його прохано брати участь в симфонічному зібранні.

Але він, думаю, все ж поїде. Український його репертуар обмежений як (нерозб.). Що має, те й співатиме.

З хорів моїх, Сон (тихий сон по городу ходить) для мішаного хору (рукопис) і з друкованих, в серіях музика до Кобзаря “О милий, боже, храни” №64 (муж). “Не хочу я” №74 (муж). “Вітер в гаї нагиняє лозу і тополлю” №80 (мій).

“Не дивуйтеся дівчата” (мій №82) Можна ще: “У туркені по тім Боці” №



73.

За співаночку розповідаю й звістю зараз. Щиро відданий Вам і поважаючий М.Лисенко.

**А - 1937**

**Листівка М.Лисенка до М.Коцюбинського**

Київ, 5 лютого /19/-07р./

Високоповажаний Добродію Михайло Михайловичу!

В якому стані діло підготовки хорів? Я вислав на Ваше ім'я партитуру писану “Сон”, щоб розписали й розучували.

А їхні хори проказав і, навіть, №№ в каталозі моїх творів, щоб їх здобули від Ідзіковського [1] і там розучили. Як би знаття, чи добре вже розучені, то б можна було визначити і день концерту. Кого мали ви на увазі, щодо участі в концерті, крім мене і д/об-родія/ Мишуги? Ну, скажім, моїх 2 номері, й його 2 номера, номера хорів – це б, а ще що? Жду відповіді.

За днів 10-12 може більше було концерт визначити Щиро відданий Вам М.Лисенко.

**Примітки:**

1) Ідзіковський – знайомий М.Лисенка по Чернігову.

**А - 1938**

**Лист М.Лисенка до М.Коцюбинського**

Київ, 13 лютого 1907 р.

Високоповажаний Добродію, Михайло Михайловичу! Сьогодні посилаю телеграму Вам, що гадаємо остановитися на 28 лютого.

Добр/одій/ Мишуга подає свої №№ такі. В I-му відділі “Мені однаково” Шевченко, спів Лисенка, а в II відділі “Наша доля” Вахняника [1]. Звичайно, він на біс може й інше співатиме.

Я змогу заграти своє “Пливе човен”, варіації на народну тему “Ой, зрада, карі очі, зрада”. Якщо буде здорова панні Потоцька, учениця д/обродія/ Мишуги, то вона може приїде і заспіває деякі уступи з опер.

А хто ж у Вас буде аккомпонувати? Чи є хто такий? Не прийдець-ся ж мені раз у раз виходити на естраду. Які хори розучують? Ось усе, що мав сказати.

Щирим серцем вітаю Вас й шановне подружже Ваше. З глибоким поважанням

М.Лисенко

**Примітки:**

1) Вахняника - йдеться про Вахняника Анатолія /Наталь/ – (1841-1908) – укр.композитора, диригента, письменника і педагога, одного із лідерів “народовців”.

**А - 1939**

**Листівка М.Лисенка до М. Коцюбинського**

Київ, 15 лютого 1907 р.

Високоповажаний Добродію, Михайло Михайловичу!

Коли вже нема, як з адміністрацією погодитися, то я дам дозвіл од свого імені концерт цей зрехтувати.

Тільки бачте (нерозб.), коли я за новим об'явимося, більш вимог потрібується, а я можу zostатися лише при старих вимогах. Співачка повинна бути панні Потоцька. Сопрано.

Ось і по всьому. Хай Вам Бог щастить. Щирим серцем відданий Вам  
М.Лисенко.

## **А - 1940**

### **Листівка М.Лисенка до М.Коцюбинського**

Київ, 2 березня 1907 р.

Високоповажаний Добродію, Михайло Михайловичу!

Я помилився справді. Ви були праві, коли казали, що може не все я проказав. Проказати - проказав, то не вніс у щот. Панна Фойбіш показала свої видатки в 7 р/ублів/, 50 к/опійок/, а я їх не вніс у загальний рахунок.

Дак, коли - ласка, вишліть цю сумму, я їй віддам, вона допоминалася.

Усій сім'ї Вашій шлю моє поважання.

З щирою шанобою

М.Лисенка.

## **А - 1941**

### **Лист М.Лисенка до М.Коцюбинського**

Високоповажаний Добродію, Михайло Михайловичу!

Дуже радію, що місія Віри Іустимовни удалася якнайкраще щодо зібрання сил артистичних моєї муз/ичної/ школи для вашого Шевченкового свята. Я маю до Вас особисте прохання. Воно може й нележке і не зараз до виконання (нерозб.).

Я вас прошу щиро, прошу любий, дорогий Михайло Михайловичу по-підкуватися, наскільки можливо пристроїти сина мого Остапа на яку-небудь посаду - земську, чи яку іншу в Чернігові. З ним, з Остапом сталося, яке трапляється часто з людьми, що вагаються на широкі шляхи (нерозб.) тернами поросли.

Хотів він спеціально студіювати музику, яко теоретик, щоб перейти на композицію в Петербурзі, куди його послано, пощастило – і клімат шкодив і нервово розстройство. Тепер поки суть да діло, треба щось в руках мати, принаймі якусь реальну величину і коли б він на ній уставався, то хай би собі подумав і про музику. А, насамперед, треба б на перший раз невеличкої посади, 30-35 р/ублів/. Щоб було з чого проживати. Розпитайтеся, будь-ласка, людей, обміркуйте моє прохання і зробіть можливе для мене, за що я буду страшенно вам вдячний.

Щирим серцем вітаю Вас

М.Лисенко.

Не сам пишу, а дочка пише, бо я ось з тиждень, як у ліжку лежу –

інфлюєнція прикинулася.

Київ, 19 березня 1907 р.

**Примітка:**

1) Віру Іустиновну – мова йде про Коцюбинську Віру Устимівну (1863-1922) – дружину М.Коцюбинського, громадського діяча.

**А - 1492**

**Листівка М.Лисенка до М.Коцюбинського**

Київ, 26 березня 1907 р.

Любий та дорогий, Великоповажаний, Михайло Михайловичу! Не знаю, як Вас і дякувати за Вашу ласкаву приязнь у справі посади моєму синові. Разом з цією одкритою засилаю і прошеніє сина в Ч/ернігівську/ Г/убернській/ З/емську/ Упр/аву/. Додайте ж будь-ласка, ще клопоту у Губернатора, а може б у Земстві, щоб його прийняли на цю посаду.

Щиро обіймаю Вас і здоровлю шановну Віру Іустиновну [1]. Ще досі не опустив ліжка. І над сим велике поважанне

Ваш М.Лисенко.

**А – 1943**

**Листівка М.Лисенка до М.Коцюбинського**

Київ, 7 квітня 1907 р.

Високоповажаний та дорогий Добродію, Михайло Михайловичу! Вибайте, що турбую Вас, щоб довідатись, у якому стані тепер діло знаходиться з поводу поданного прошенія сином моїм на посаду в Земській Управі. Чи можна сподіватися з боку Земства затвердження Губернатором на цю посаду, чи шансів немає.

Будьте ласкаві, не відмовте звід брати мене у цій справі. Я ще й досі слабую і не вихожу. Щирим серцем відданий Вам

М.Лисенко.

**А – 1944**

**Листівка М.Лисенка до М.Коцюбинського**

Київ, 18 квітня 1907 р.

Дорогий, високоповажаний земляче, Михайло Михайловичу! Два дні робив розсліди у Поліції, і в канцелярії Губернатора. Нема ніде бомаги од Чернігов/ського/ губернатора, значить і не вислали досі. А знайомі у мене є скрізь, то не обманули б.

Нараяли, щоб зараз написати у Чернігів забрати справку, якого числа і за яким номером ту справку накрутили. Чи не насмілились би Ви просити розвідати у канц/елярії/ губернатора, коли вишлють і за яким номером. Я написав листи Шрагу, Рашевському [1], і Малявці [2].

Дай Боже, приємної зустрічі і щасливо.

Ваш М.Лисенко.

**Примітки:**

1) Рашевському – мова йде про Рашевського Івана Григоровича

(1849-1921) – український живописець і скульптор.

2) Малявко – мова йде про співробітника Чернігівського губернського земського Управління Малявко.

## А - 1945

### Листівка М.Лисенка до М.Коцюбинського

9 травня 1907 р. Київ.

Дорогий, високоповажаний, Добродію, Михайло Михайловичу!

Ще минулої суботи, 5 мая, канцелярія Київського губернатора відіслала до Чернігівського губернатора відповідь про сина мого Остапа о благонадежности.

Відповідь ця, як з боку поліції, так і жандармерії, цілком спреча, я сам на свої очі бачив і читав обидві бумаги, де його атестують, яко найблагонадійного і ні в чому не поміченому. Довелося самому попобігати по участках поліцейних, щоб не затягалася справа.

До жандармів – там уже мусіли ждати, бо туди приступу немає.

Коли б тепер Ваша ласка, щоб довідались, або й прискорити затвердження Чернігівського/ губернатора та, щоб уже й сповістити худчій мене, чи їхати синові на посаду, чи як там.

Не знаю, як у тій справі, що Ви мені раjali, стоїть діло. Шраг одповів мені на листа зараз же, щоб зробить усе, що тільки від нього залежитиме у Савицького. Може запитаєте Иллю Людвиговича [1], як трапиться зустріти.

Од Ивана/ Гр/игоровича/ Рашевського одповіді жодної “не последовало”, на мого до нього листа. Так само і од д/обродія/ Малявки. Я до нього послав листа на Страстному тижневі, коли вже всякі присуствія /нерозбірл./ були.

Але як вже по святах він не міг одповісти...

Одним словом (нерозбірливо)

Ну, то вже дівершинський, коли там буде, а от коли б хоч початок у Страховому Бог благословив, то й то б дякувати Вашому заходові було б он як добре.

Вибачте ласкаві за турбацію, а про те не поцурайтесь довідатися й ужити, коли може способів прискорення делопроизводства в тій справі.

Шановній Вірі Устимівні передайте моє щире шанування й поклон.

Щирим серцем відданий Вам, шануючий Вас

М.Лисенко.

### Примітки:

1) Иллю Людвиговича – мова йде про Шрага І.Л.(1847-1919).

## А – 1946

### Листівка М.Лисенка до М.Коцюбинського

Київ, 10 мая 1907 р.

Шановний земляче, Михайло Михайловичу! Прорайте, будь-ласка, що робити?

Учора одіслав Вам листа, сповіщаючи, що відповідь з канц/елярії/ Київського/ Губ/ернатора/ в справі мого сина одіслано ще в суботу, коли це

сьогодня прийшов лист з Катеринослава од Донцова [1], приятеля мого, якого в тій же справі просив за сина, що, мовляв, трапляється синові з 1-го червня посада земського статистика. Платня 65 руб/лів/ на місяць, роз'їзди дарові на земських конях. Посада рахована до октябрю-ноября, а далі, якщо роботу цінять корисною, то й посісти посаду (нерозбірливо) дати у земстві, що його ділати? Як порадьте, чи ждати Чернігів/ську/ посаду, чи податися туди, та ще й платня така значна (нерозб.) воно, певно, боком вилізе у роз'їздах. Будьте-ласкаві напишіть, порадьте, що його робити.

Ваш М. Лисенко

#### **Примітка:**

1) Донцова – мова йде про Дмитра Донцова – громадського діяча Дм.Донцов до 1933 р. очолював ж.“Вісник” за кордоном.

#### **А-1497**

##### **Листівка М.Лисенка до М.Коцюбинського**

25 жовтня 1907 р. Київ.

Високоповажаний та любий Михайло Михайловичу!

Ось які слова Франка писав на музику, коли не брав чудовий.

1) “Не забудь юних днів” (тенор) На ці ж слова дуєт т/енора/ й баритона.

2) Місяцю-князю.

3) Розвійтеся з вітрами.

4) Безмежнеє поле /бар/итон/

5) Ой, що в полі за димове (про міш/аного/ хору)

Це все друковалося. Все це достати можна у Ідзіковського.

Щасти Боже, на добро!

Здоровля моє, дякую добре. Подружжєві Вашому кланяюсь, а Вас щирим серцем вітаю.

Щироповажаючий Вас

М.Лисенко

#### **А - 1498**

##### **Листівка М.Лисенка до М.Коцюбинського**

Київ, 9 грудня 1908 р.

Високоповажаний,любий земляче, Михайло Михайловичу! Після Нового Року, зараз, у перших датах січня гадаю вибратись по українських містах з власним концертом в спроводі співців Марії Мих/айлівни/ Старицької і Кобзаря Івана Кучаренка, що удалося до вас, шановний земляче, щоб Ви з ласки на котрі в моїй школі.

Хотілось би дуже одвідати і Чернігів. Для того удалось до Вас, шановний земляче, щоб Ви з ласки звідомили мене, чи можна сподіватися на (нерозбірливо) поспіх від концерту чи можна здобути самого Двор/янського/ зібрання, на яких умовах і чи не буде зрешти він зайнятий тими днями-3-го-4-го січня.

Прошу Вас дуже звідомити мене якнайскоріше і як усі ці умови

уладнаються, тоді я пришлю в Чернігів свого передового. Пані - добродійці прошу вітання та уклонитися низько. Щирим серцем Вам відданий М.Лисенко.

**А-1949**

### **Листівка М.Лисенка до М.Коцюбинського**

Високоповажаний Добродію,  
Михайло Михайловичу!

Пишу до Вас здивований дуже, що на свого листа, писаного до Вас більш як два тижні, не одібрав жодної відповіді. Писав Вам і просив Вас одповісти мені негайно, чи можна мені устроїти в Чернігові свого концерта в товаристві з М/арією/ М/ихайлівною/ Старицькою, п/аном/ Сележанським /деклам/атор/, /кобзарем Іваном Кучеренком [1], повчителем кобзи в моїй школі і двома співцями сопрано і баритон.

І ось од Вас нема ані згуку. Щоб воно значило? Чи Ви слабі, чи може в родині неблагополучно? Якщо може спроможність одповісти зараз на мого листа / Маріїн/сько/ – Благовіщенська/,95/ [2], то я Вам скажу, що в Чернігові ми гадали б дати концерт 6-го січня, коли б можна в кращій сцені Двор/янського/ зібрання. 3-го січня ми даємо концерта в Полтаві, а 6-го хтіли б у Чернігові.

Коли б з Вашого листу довідався, що це можливо, то склали б програму і поїхав би передовий наш у Чернігів для необхідного клопоту у (нерозбірливо) і скрізь погодити.

Коли ласка Ваша одповість мені зараз.

Івану Матвійовичу Стешенку [3] обіцяли вислати од вертепу тих москалів (нерозбірливо) царя, що фігурують у виставі, але досі не вислали.

А він, тим часом, ставить вертепну виставу у Києві 28-го декабря. Просить дуже або переслати через okazією кого з їдучих у Київ, а коли такої okazії не буде, то моментально ж, запакувавши добре вислати поштою до нього: /Львовская, 43/, щоб вспіло на 28 дек/абря/.

Здоровлю Вас і всю Вашу шановну родину з наступаючими святами, шлю Вам щирий поклін і пошанування своє. Серцем прихильний до Вас

М.Лисенко Київ, 22 дек/абря/ 1908 р.

#### **Примітки:**

- 1) Іваном Кучеренком – йдеться про Кучугуру-Кучеренка Івана Йовича (1878-1943) – українського кобзаря.
- 2) Маріїнсько-Благовіщенська-нині вул.Саксаганського.
- 3) Ів. Мат.Стешенку – мова йде про Стешенка Івана Матвійовича (1873-1918) - українського письменника, літературознавця.

**А- 1950**

### **Листівка М.Лисенка до М.Коцюбинського**

Київ, 19 січня 1909 р.

Високоповажаний та дорогий Михайло Михайлович! Займіть, будь-ласка саме на 2 лютого (Стрітєння) [1], пошліть афішу до Пол/тави/ для підпису і як

підпишете, то негайно дайте знати мені, то передовий зараз приїде і (нерозбірливо) зробить.

Шкодную дуже, що Ви хворієте. Дай Вам Боже, здоров'я. Вірі Устиновні шановній шлю поклін.

Всім серцем відданий

М.Лисенко.

#### **Примітки**

- 1) 2 лютого (Стрітєння) – йдеться про 2 лютого 1897 р. – день смерті П.Куліша (1819-1897) за старим стилем, за яким припадало релігійне свято Стрітєння господнє.

#### **А - 1951**

#### **Листівка М.Лисенка до М.Коцюбинського**

24 січня 1909 р. Київ

Високоповажаний Добродію, любий земляче, Михайло Михайловичу! На всі поставлені Вами умови щодо концерту 2-го лютого, я цілком згоджуюсь.

Ціни, Вами показані, добрі будуть, і їх в афішах друкувати можна.

Афіши прошу якомога раніше, щоб вийшли. В афіші помістіть дві декларації по одному номеру в кожному відділі по Вашому вибору.

б/ і в/ ми ставили, маючи на увазі (нерозбірливо), а через те друкувати твори Вороного [1] і Грінченка [1] зовсім не треба.

Треба обзорні одкритки, продаж білетів, де вони завжди у вас продаються. Сповістіть, будь-ласка мене числа 30-го, чи є який-небудь продаж білетів, бо їхати на осліп, в надії чогось доброго, немає рації, коли співробітники гарантовані платнею.

Наш передовий д/обродій/ Сележинський, приїде у Чернігів трохи раніше од нас 31-го січня.

Дуже, дуже сердечно вдячний Вам за добрий (нерозбірливо), що це турбація буде задля Вас і родини Вашої.

Сердешно стискаю руку Вашу і шлю низький поклон Високоповажаній Вірі Юстимівні. Щиро відданий Ваш М.Лисенко.

#### **Примітки:**

1) Вороного – мова йде про Вороного Миколу Кіндратовича (1871-1942) – українського поета, театрознавця, перекладача.

1) Грінченка – мова йде про Грінченка Бориса Дмитровича (1863-1910) – українського письменника, ученого, громадського діяча.

#### **А - 1952**

#### **Візитна картка М.Лисенка**

Високоповажане Добродійство Віра Устиновна і Михайло Михайловичу! Здоровлю Вас з усією родиною з Новим Роком і Різдвяними святами. Дай, Боже, здоров'я, сили в просту (нерозбірливо) Ваших.

Вибачте, що я намагавсь за тими причандалами вертались Старицькі [1], мені не сказали й слова, що Ви їм казали, а я, не відаючи цього (нерозбірливо) з

телеграмою. З щирим поважанням.

**Примітки:**

- 1) Старицькі – мова йде про родину Старицького Михайла Петровича (1840-1904).

**А - 1953**

**Листівка М.Лисенка до М.Коцюбинського**

15 жовтня 1910 р. Київ

Шановний та любий земляче, Михайло Михайловичу! Не здивуйте, як одберете від мене посилку. Це моя ганьба. Від того часу, як я концертнував у Чернігові останнього разу і користувався (нерозбірливо) Вашою гостинністю, я ненароком завіз вашу сорочку мережану і з того часу, немов яка лиха сила перешкоджала переслати Вам її, аж, нарешті, таки вислав. Вибачте з ласки таку мою (нерозбірливо)

Гаряче стискаю Вашу руку, а шановній пані-добродійці низько кланяюсь!

Щирим серцем Ваш

М.Лисенко.



# ЗМІСТ

## ФІЛОЛОГІЯ

<b>Малахатько Л.Т.</b> Гіпотетичний автор “Слова о полку Ігоревім” .....	3
<b>Козлова І.М.</b> Язичницькі мотиви в “Слові о полку Ігоревім” .....	8
<b>Сидоренко Т.О.</b> Образ Ісуса Христа в поезії Івана Величковського.....	23
<b>Озерова Н.Г.</b> Обиходная речь персонажа как отражение его социального статуса (на матеріалі пьєсы Н.В.Гоголя “Женитьба”).....	28
<b>Разуменко Т.Н.</b> Гротеск в прозе М.А.Булгакова.....	32
<b>Бойко Н.І.</b> Лексичні та семантичні показники експресивності слова.....	36
<b>Самойленко Г.В.</b> Письменники Чернігівщини в роки Великої Вітчизняної війни.....	51

## ІСТОРІЯ

<b>Луняк Є.М.</b> Кирило-Мефодіївське товариство: історіографічний образ.....	67
<b>Самойленко О.Г.</b> Розвиток історичної думки в Ніжинському Історико-філологічному інституті.....	70
<b>Бойко О.Д.</b> Спроба прискорення: уроки перших кроків перебудови (на прикладі України).....	78

## ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ. МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

<b>Ситий І.М.</b> До історії книгодрукування у Новгород-Сіверському.....	86
<b>Самойленко С.Г.</b> Розвиток монументального, декоративно-ужиткового мистецтва в полкових містах XVII-XVIII ст. (на прикладі Ніжина).....	91
<b>Шапоренко В.В.</b> Портретні твори кріпосних художників XVIII ст. в художній колекції Галаганів.....	106

<b>Глушкова С.І.</b>	
Кобзарське мистецтво – джерело національної самосвідомості українського народу. Кобзарство на Полтавщині.....	109
<b>Акименко І.</b>	
Чернігівський Свято-Троїцько-Іллінський монастир: його минуле та сучасне.....	112
<b>Пономаревська О.І.</b>	
Народна ікона у контексті взаємодії релігії та національної культури	117
<b>Бердута М.З.</b>	
Український народний одяг Лівобережної та Слобідської України (XIX - поч. XX ст.).....	123
<b>Самойленко Г.В.</b>	
Актор і режисер Іван Бровченко.....	126
<b>Хімчак В.Б.</b>	
О.Довженко – митець-філософ.....	139
<b>Аніщук А.М.</b>	
Ніжинські натюрморти С.Ф. Шишка і їх місце у духовному житті народу.....	142
<b>Кафтанова С.В.</b>	
“Поетичний театр” і сучасна опера.....	147
<b>Гранатович Л.В.</b>	
К входу в світ книги “Библиотека С.П.Шевырёва. Русский фонд” в Нежине.....	152

### **АРХІВНІ МАТЕРІАЛИ І ЗНАХІДКИ**

<b>Старков В.</b>	
Народні ігри і розваги Чернігівщини другої пол. XIX ст. (з фонду Володимира Гнатюка відділу рукописних фондів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України).....	158
<b>Гулак А.М.</b>	
Весілля в селі Зруб на Чернігівщині.....	173
<b>Зеленська Л.І.</b>	
Микола Лисенко і Чернігівщина. Листи М. Лисенка до М. Коцюбинського	200