



# **НАШ УКРАЇНСЬКИЙ ДІМ**

Науково-популярний часопис  
для вчителів України та діаспори

№ 1

Ніжин – 2014



Науково-популярний часопис  
для вчителів України та  
діаспори  
"Наш український дім"  
№ 1, 2014 рік.

Свідоцтво про державну  
реєстрацію  
друкованого засобу масової  
інформації  
від 06.03.2007 р.

Рекомендовано до друку  
Вченою радою Ніжинського  
державного університету  
імені Миколи Гоголя.  
Протокол № 10 від 26.06.2014 р.

#### **Засновники:**

Центр гуманітарної співпраці з  
українською діаспорою  
Ніжинського державного  
університету  
імені Миколи Гоголя  
(Ніжин, Україна).

#### **Склад редакції:**

**Бойко О. Д.**,  
докт. політ. наук, проф. ;  
**Мельничук О. В.**,  
докт. фіз.-мат. наук, проф. ;  
**Астаф'єв О. Г.**,  
докт. філол. наук, проф. ;  
**Михед П. В.**,  
докт. філол. наук, проф. ;  
**Онищенко Н. П.**,  
член Нац. спілки журн. України;  
**Самойленко Г. В.**,  
докт. філол. наук, проф. ;  
**Сидоренко В. О.**,  
канд. філол. наук, доц. ;  
**Стребкова І. О.**,  
директор Центру;  
**Овдієнко О. І.**,  
фахівець Центру

#### **Верстка, макетування:**

**Овдієнко О. І.**,  
**Приходько Н. О.**

#### **Літературний редактор:**

**Конівненко А. М.**

#### **Коректор:**

**Конівненко А. М.**

## **Зміст**

### **Українознавство**

- Моціяка О.** Динаміка художніх проєкцій поета у творчості Т. Шевченка.....4  
**Томчук О.** Національні основи світоглядно-естетичної концепції Михайла Драй-Хмари.....15  
**Погорєлова А.** Ідеологічний код творчості поетів "Празької школи".....20  
**Горбач А.-Г.** Національне буття в дзеркалі української поезії (*Переклад А. Роліка*).....26

### **Наукові розвідки**

- Онищенко Н.** Тарас Шевченко і ніжинські греки.....28  
**Лебединська Т., Волова А.** Українці Канади та Санкт-Петербурга.....30  
**Лебединська Т., Тегза В.** Невідома адреса Феофана Прокоповича в Санкт-Петербурзі.....33  
**Райбедюк Г.** Мемуарний образ Василя Стуса.....35  
**Моціяка П.** Нелегальні Шевченківські святкування 1914 року в Інституті князя Безбородька.....40  
**Бєлкіна Н., Красновид М.** Оцінка М. Демковим педагогічної діяльності та творчості видатних зарубіжних і вітчизняних педагогів-мислителів.....44  
**Кулик В.** Справа академіка Сперанського.....48  
**Ніколаєнко А.** Музичний простір та його змістове наповнення (в контексті наукової проблеми "Музика і література").....49  
**Ніколаєнко А.** Музика в текст і музика як функція (Любка Дереш "Голова Якова").....58

### **Методичні матеріали**

- Левіна Л.** Тарас Шевченко – відомий і невідомий.....64

### **Літературний дебют**

- Коровченко С.** Потіки.....71  
Банка салату.....74



## Шановні добродіі!

*Часопис, який Ви тримаєте в руках, є науково-популярним виданням, що може бути цікавим не тільки учителям-практикам, а й усім, хто причетний до вивчення та викладання української мови, літератури, історії, культури в Україні та поза її межами.*

*На нашу думку, на сьогодні вже назріла потреба в такого типу періодичних виданнях, оскільки вони надають можливість обмінюватися думками, ділитися досвідом і фахівцям із діаспори, які довгий час були відірвані від України, проте завжди переймалися проблемами українознавства.*

*Публікації, які представлені в нашому часописі, охоплюють доволі цікаве коло питань, актуальних і водночас проблемних: наукові розвідки, методичні матеріали для шкільництва, поетичні, прозові та драматичні твори й переклади сучасних маловідомих авторів. Маємо надію, що в нашому журналі Ви знайдете відповіді на свої запитання та зможете використати його у своїй практичній діяльності, пропагуючи ідею українства.*

*Будемо щиро вдячні за співпрацю з нами, за надіслані матеріали для публікації, за висловлені побажання та пропозиції щодо роботи редакції.*

*З повагою, редакційна колегія*



Олена Моціяка

**ДИНАМІКА ХУДОЖНІХ ПРОЕКЦІЙ ПОЕТА У ТВОРЧОСТІ Т. ШЕВЧЕНКА**

Т. Шевченко посідає особливе місце в українській культурі. Він вже давно став символом української нації, української духовності. Саме тому в довгій історії наукової, популярної та культової рецепції Т. Шевченка переважав суспільно-функціональний, колективний ("громадський") підхід [1, с. 12]. У сприйнятті різних суспільних сил поет поставав у найрізноманітніших іпостасях: кобзар, національний пророк, батько нації, поет пролетаріату, народних мас, борець проти панів тощо.

А чи подав Т. Шевченко авторські проєкції себе як поета у своїй творчості? Шевченкознавці найчастіше вказували на символізм образу кобзаря (починаючи від М. Костомарова, П. Куліша до Ю. Івакіна, О. Забужко, О. Єременко та ін.) та пророка (Ом. Прицак, І. Дзюба, Є. Сверстюк та ін.).

Г. Грабович уперше наголосив, що у своїй поетичній творчості Т. Шевченко подає "символічну автобіографію" [2, с. 23], у якій існують системні взаємозв'язки між різними символічними проєкціями. Учений привернув увагу до таких символічних проєкцій, як зганьблена жінка-жертва, Христос, Марія, пророк, апостол; висловив важливу думку про постійну діалогічність, децентрування у творчості Т. Шевченка, тому символічні проєкції поета є контрастними і до них можна застосувати категорії юнгівської теорії протиставлення "персони" (ego), або зовнішньої ролі, суспільної функції митця, яку він обирає, і внутрішнього "я" ("самого себе"), поета самотнього, самозаглибленого.

Незважаючи на деякі цікаві підходи до з'ясування поставленої проблеми, на сьогодні ще не створено цілісного дослідження про художню динаміку найвизначніших символічних проєкцій образу поета в різні періоди творчості Т. Шевченка, про вплив цих символічних ототожнень на стиль, жанри, тематику, історіософію письменника, про складність та контрастність Шевченкових рефлексій про себе як митця. Саме це і є предметом нашої розвідки.

У ранній період творчості образ поета постає як контрастний: це і поет, який сприймає творчість як суспільну функцію, поет, що невіддільний від громади, народу і самотній поет, відчужений від колективу. Ці дві проєкції поета мають романтичне походження.

Усвідомлення нерозривного зв'язку з народом та особливої ролі в його долі Т. Шевченко закріплює за образом кобзаря. В уявленні романтиків саме народний співець (кобзар, бандурист, лірник) є виразником "національного духу". У передмові до "Запорожской старины" (1833) І. Срезневського подано романтичний образ сивовусого сліпого кобзаря, який виспівує козацьку славу. Українські романтики (М. Маркевич, І. Срезневський, Л. Боровиковський, А. Метлинський, М. Костомаров та ін.) вивершили культ народного барда. Цей фольклоризований образ є в них носієм сакральних з національної точки зору істин, будителем громадянських почуттів, національної свідомості.

Т. Шевченко виразно засвідчує безперервність цієї традиції. І творчість духовних наставників, учителів – І. Котляревського ("На вічну пам'ять Котляревському"), Г. Квітки-Основ'яненка ("До Основ'яненка") – він оцінює саме через призму національно-патріотичної тематики, що властива народним співцям. Новаторство Т. Шевченка полягало в тому, що він глибше суб'єктивізував цей образ, який постав не тільки як образ-персонаж, образ-оповідач ("Іван Підкова", "До Основ'яненка", кобзар Волох у "Гайдамаках" тощо), а і як образ самого Шевченка. Свою першу поетичну збірку Т. Шевченко назвав "Кобзар" (1840). Як фронтиспіс тут вміщено офорт В. Штернберга "Кобзар з поводитирем". Поетичні збірки 1844 і 1860 років теж містили цю назву. Крім того, 1847 р. Т. Шевченко підготував, але через арешт не видав ще одну поетичну збірку "Кобзар". Про цілеспрямоване символічне ототожнення себе з кобзарем протягом усього попереднього творчого життя свідчить лист Т. Шевченка до Я. Кухаренка від 10 квітня 1854 року: "Не зробив я, і не думав я, отамане, батьку мій, кому-небудь лихого, а терплю горе, і Бог знає за що? Така, мабуть, уже усім кобзарям погана доля, як і мені недотепному випала..." [3, т. VI, с. 76].

На думку О. Забужко, кобзар є образом архетипальним, який давав можливість цілісно, а не частково виразити українську душу, український космос [4, с. 96]. Саме цими можливостями поетичного слова О. Забужко пояснює доленосний вибір Шевченком на початку творчого шляху між



покликанням художника і поета на користь останнього: "... Шевченко вибирав не просто між літературою й малярством – він вибирав між міфом (цілістю) і "темою" (частковістю), тобто, в соціально-культурному вимірі – між своєкультурністю та "малоросійством", а в екзистенційному – між свободою ("кобзарем" – деміургом національного міфологічного космосу) і несвободою (модним художником імперської культури) в собі самому" [5, с. 97]. Образ кобзаря зумовив орієнтацію письменника на інші національні архетипи (матері, землі, долі, сліз, хати тощо), на міфологічно-фольклорну символіку (рослину та тваринну), фольклорну поетику, на утвердження нерозривного зв'язку людини і природи, орієнтацію на фольклорні жанри (передусім думу, історичну пісню з їх героїзацією історичного минулого, баладу з культом сильної, дисгармонійної, високодуховної особистості з народу, ліричну пісню з її поетизацією життя "серця") та народнописенну систему віршування. Занурена в глибини "національного духу", аж до колективного несвідомого, поезія Шевченка гармонійно резонувала із внутрішнім світом української людини, була для неї рідною, магнетично притягальною. Однак, незважаючи на сильний вплив фольклору, Т. Шевченко не став його сліпим стилізатором. Шевченкознавці одноставно наголошують на поєднанні в Шевченка фольклорного начала з індивідуально-неповторним стилем. М. Рильський у поетичній творчості Т. Шевченка виділяв дві хвилі фольклоризму: поезія раннього періоду та періоду заслання [6]. Протягом 1837–1843 років поет розробив авторські варіанти фольклорних жанрів думи ("Тарасова ніч", "Іван Підкова", "Гамалія") та балади ("Причинна", "Тополя", "Утоплена"). Т. Шевченко активно культивував жанр думки, поширений і в творчості попередників (Л. Боровиковський, А. Метлинський, М. Шашкевич). У цьому жанрі поєдналися ознаки народної журливої пісні та літературної медитації. До раннього періоду належать чотири "думки" Т. Шевченка: "Тече вода в синє море...", "Вітре буйний, вітре буйний!", "Тяжко-важко в світі жити...", "Нащо мені чорні брови...".

Перша поетична збірка Т. Шевченка відкривалася віршем "Думи мої, думи мої..." (1839), що була своєрідним духовним автопортретом поета кінця 30-х років XIX століття. У цій медитації важливою є усвідомлення національних джерел творчості (це історичне минуле України та жіноча доля), орієнтації на українського читача, серед якого автор сподівався знайти щире, "сердечну" реакцію, "А ще, може, й славу...". Шевченко цілком свідомо обирав роль поета національно пригнобленого народу. Про це також свідчить іронічно-саркастична відповідь уявному опоненту, котрий пропонує писати ради матеріального благополуччя та офіційної слави:

*Теплий кожух, тільки шкода –*

*Не на мене шитий... [3, т. I, с. 130]*

Водночас у ранній період у Шевченка формується відчуття унікальності власної особистості як наділеної від Бога даром поетичного натхнення та сакральності слова. Уже у вірші "Думи мої, думи мої..." у серії риторичних запитань-звернень до дум ("Нащо стали на папері сумними рядами?...", чому їх вітер не розвіяв, лихо не приспало, сльози не затопили, не винесли в море, не розмили в полі, чому поет проклинає долю, нудить світом; зрештою, навіщо ці думи, "Чи заплаче серце одно на всім світі, Як я з вами плакав?", "Де ж мені вас діти?"), констатації про наділений важкий талант дивитися "На людей душою" відчувається, що стан поетичного натхнення приходить незалежно від авторської волі, він іманентний, ще мало прояснений і для самого поета. Плоди творчості переживаються Шевченком контрастно – це і насолода (думи-"квіти"), і квінтесенція "я" (думи-"діти"), і згусток патріотичних відчуттів (ці думи – діти України), і відчуття ще не реалізованого потенціалу слова ("Тільки сльози за Україну... А слова – немає..."). Шевченко передчував, що його талант слова принесе не тільки, може, славу, а й страждання. Автор двічі повторює рядки "Думи мої, думи мої, Лихо мені з вами!". Про те, що Т. Шевченко усвідомлював поетичну творчість як покликання уже в 1839 році свідчить запис у "Щоденнику" від 1 липня 1857 року: "Странное, однако ж, это всемогущее призвание. Я хорошо знал. Что живопись – моя будущая профессия, мой насущный хлеб. И вместо того чтобы изучить ее глубокие таинства, и еще под руководством такого учителя, каков был бессмертный Брюллов, я сочинял стихи, за которые мне никто ни гроша не заплатил и которые, наконец, лишили меня свободы, и которые, несмотря на всемогущее бесчеловечное запрещение, я все-таки втихомолку кропаю. И даже подумываю иногда о тиснении... Право, странное это неугомонное призвание" [3, т. V, с. 36].

Відчуття обраності, покликання поета, культ поета-пророка є дуже поширеним у романтичній традиції. Він базується на твердженні, що поети в момент натхнення здатні духовно відриватись від земного буття, виходити у світ трансцендентний, космічний, спілкуватися з Богом і пізнавати його істини. Поет – це медіатор між землею і небом. Поетична творчість наділяється креативною силою. Це не просто духовна реальність, а сила, яка здатна перетворити світ на краще [7, с. 237–262]. Звичайно, Шевченко знав цей культ шеллінґіанського поета-генія, поета-самітника, якого не сприймає прагматичний бездуховний реальний світ, адже відвідував разом з Є. Гребінкою літературні салони, читав



тогочасну романтичну літературу. Тож настрої самотності, властиві раннім думкам Шевченка, живляться не тільки ностальгією за рідною батьківщиною, відчуттям соціального приниження і сирітством у чужому Петербурзі, а й пануючими у тогочасній літературі романтичними настроями. Однак конфлікт поета і натовпу набирає в Шевченка специфічних рис. Це конфлікт між поетом-Кобзарем, поетом-патріотом і поетом-Генієм, до якого народ духовно ще не доріс. Головний герой вірша "Перебендя" (1839) і належить до таких дисгармонійних поетів. Саме ім'я "Перебендя" означає химерна людина, дивак. Він переживає складний внутрішній конфлікт. З одного боку, усвідомлює необхідність, обов'язок бути народним поетом, кобзарем, задовольняти народні естетичні смаки (і це він з успіхом робить). А з іншого – прагне повністю реалізувати себе як особистість, наділена винятковим даром спілкуванням із Космосом, Богом. Простий народ ще далекий від поцінування геніальності митця, його слова як Божого одкровення. Саме тому Перебендя у момент найвищого творчого натхнення усамітнюється

*В степу на могилі, щоб ніхто не бачив,  
Щоб вітер по полю слова розмахав,  
Щоб люде не чули, бо то Боже слово,  
То серце по волі з Богом розмовля,  
То серце щебече Господню славу,  
А думка край світа на хмарі гуля* [3, т. I, с. 111].

Відчуження від народу важке, але це єдиний спосіб зберегти духовну висоту і не бути осміяним серед простих людей:

*Один він між ними, як сонце високе.  
Його знають люде, бо носить земля;  
А якби почули, що він, одинокий,  
Співа на могилі, з морем розмовля, –  
На Божеє слово вони б насміялись,  
Дурним би назвали, од себе б прогнали.  
"Нехай понад морем, – сказали б, – гуля!"* [3, т. I, с. 111–112].

Внутрішній конфлікт так і залишається невирішеним. Перебендя усвідомлює неможливість віддати перевагу одній із граней своєї творчості. Т. Шевченко емоційно ототожнюється з постаттю Перебенді, називає його "мій кобзарю", "мій голубе", "брате", "батьку". У повному розумінні у стражданнях Перебенді, безперечно, прочитується і власна готовність зберігати нерозривний зв'язок з народом, на показ не вивищуватись над ним, жертвуючи при цьому повнотою розкриття творчого потенціалу:

*Добре еси, мій кобзарю,  
Добре, батьку, робиш,  
Що співати, розмовляти  
На могилу ходиш!  
Ходи собі, мій голубе,  
Поки не заснуло  
Твоє серце, та виспівуй,  
Щоб люде не чули.  
А щоб тебе не цурались,  
Потурай їм, брате!  
Скачи, враже, як пан каже:  
На те він багатий* [3, т. I, с. 112].

Два останні рядки – народне прислів'я, яке наголошує на доцільності прийняти ситуацію такою, як вона є, і підлаштуватись під неї. Отже, у контексті цього твору цей народний вислів набуває такого значення: якщо народ ще не досяг бажаних для поета духовних висот, то все ж таки злочином є і відвернутись від нього, плекаючи винятково власну геніальність. Саме таку жертвону місію обирали для себе десятки українських письменників в умовах колоніального становища українського народу. Про це слушно сказала Ліна Костенко в лекції "Геній в умовах заблокованої культури".

Наступний період у житті Т. Шевченка, період "трьох літ" (1843–1847 рр.) теж був часом вибору, але вже не між покликанням художника і письменника, а в пошуках громадянської позиції. Вражений побаченням в Україні під час першої поїздки в Україну (1843–1844 рр.), Шевченко замислюється над вибором: бути разом з поневоленим народом чи відмежуватись від нього, "запечатати серце". У вірші "Чого мені тяжко, чого мені нудно..." (13 жовтня 1844 р.) поет пише:



*Засни, моє серце, навіки засни,  
Невкрите, розбите, – а люд навісний  
Нехай скаженіє... Закрий, серце, очі* [3, т. I, с. 282].

Однак уже через місяць у вірші "Заворожи мені, волхве..." (13 грудня 1844) цей вибір не видається поету остаточним. Звернення до М. Щепкіна передає сум'яття, невизначеність (у кінці вірша два знаки питання і знак оклику) і пристрасне прагнення правильно визначитись у суспільному житті:

*Стань же братом, хоч одури.  
Скажи, що робити:  
Чи молитись, чи журитись,  
Чи тім'я розбити??!* [3, т. I, с. 283]

І все ж Т. Шевченко віддає перевагу активній життєвій позиції, бо немає нічого страшнішого, ніж "гнилою колодою по світу валятись", а також

*"... спати, спати,  
І спати – на волі! –  
І заснути навік-віки,  
І сліду не кинуть  
Ніякого, однаково,  
Чи жив, чи загинув! ("Минають дні, минають ночі...")* [3, т. I, с. 367]

У поезії другого періоду формується образ нового ліричного героя, який переживає кризу попередньої романтичної позиції, "прозріває" і усвідомлює необхідність творення нового слова – слова-зброї, що кличе народ до боротьби проти поневолювачів. Уже в російськомовній поемі "Тризна" (1843) розроблено мотив жертвності патріота-інтелігента, який просить Бога:

*Благослови всесильным словом  
На подвиг новый и суровый,  
На искупление земли,  
Земли поруганной, забытой,  
Чистейшей кровию политой,  
Когда-то счастливой земли* [3, т. I, с. 245].

Процес внутрішніх змін поета найвиразніше в цей час виражено у вірші "Три літа" (1845). Твір наскрізь метафоричний. Центральним є образ серця, яке змінили "злії літа". Вони розбили його "о холодний камінь", опустошили і "запалили лихо".

*І тепер я розбитее  
Серце ядом гою,  
І не плачу, й не співаю.  
А вию совою* [3, т. I, с. 369].

"Вити совою", за народними віруваннями, – передвіщати нещастя, смерть. Очевидно, таку місію було покладено на слово стосовно існуючого експлуаторського, соціально і національно несправедливого суспільства. Криза романтичної позиції Шевченка виявилась у посиленні аналітичного, реалістичного змалювання сучасної поету дійсності, в переосмисленні історичного минулого українського народу. Шевченко відходить від суцільної глорифікації козаччини, починає розвивати мотив "національного сорому", прагне знайти не тільки зовнішні, але й внутрішні, суто українські причини, що привели до національної деградації України. Самоототожнення поета з кобзарем не відповідало поставленим новим завданням. Шевченко знаходить нову символічну, сакралізовану проекцію. Вона почерпнута із християнської культури. Нею насамперед стає постать староеврейського пророка Єремії [8]. Нова рукописна збірка Т. Шевченка "Три літа", яку він уклав у Переяславі в кінці 1845 – на початку 1846 років, закрена насамперед на християнській символіці. Показово, що на обкладинці цієї збірки була намальована постать старозавітного пророка. Епіграфом до збірки Т. Шевченко взяв цитату із "Плачу" Єремії, в якій змальована трагічна ситуація євреїв, котрі за гріхи батьків потрапили під зверхність чужинців. Колишні раби-асирійці тепер володіють євреями. Князі їх повішені, молодші забрані на примусові роботи, а обрані поети-пророки замовкли. Звичайно, біблійний сюжет Шевченко проектував на сучасне йому становище українців у Російській імперії після ліквідації Гетьманщини і Запорізької Січі.

Якщо Єремія плаче за Єрусалимом, то Шевченко – за Україною. Український поет здійснює архетипальний ритуальний плач за "Україною-мерцем". Вона спить, люди в ній оглухли, поміли. Україна "Бур'яном укрилась, цвіллю зацвіла, ... в дупло холодне гадюк напустила". Україна, наголошує Шевченко, – велика Руїна. Суть ритуального плачу-голосіння полягає в полегшенні переходу



покійника із земного буття в інше – вічне, духовне. Сльози омивають гріхи покійника. Шевченко зберігає цю символіку і у вірші "Чигрине, Чигрине..." наголошує на відроджувальній, очищувальній силі його слів-сліз:

*А на перелозі...  
Я посію мої сльози,  
Мої щирі сльози.  
Може, зійдуть, і виростуть  
Ножі обоюдні,  
Розпанахають погане,  
Гниле серце, трудне...  
І вицідять сукровату,  
І наллють живої  
Козацької тії крові,  
Чистої, святої !!! [3, т. I, с. 255].*

Отже, поетичне слово повинно вилікувати народну душу, оздоровити українську духовність, запліднити її визвольними козацькими традиціями. Місія поета унікальна, бо лише він один бачить процес розкладу, руйнації України і тому в очах пересічних людей постає диваком, "окайним", "юродивим":

*Тільки я, мов окайний,  
І день, і ніч плачу  
На розпуттях велелюдних,  
І ніхто не бачить,  
І не бачить, і не знає, –  
Оглухли, не чують;  
Кайданами міняються,  
Правдою торгують (І мертвим, і живим...) [3, т. I, с. 348].*

*А я, юродивий, на твоїх руїнах  
Марно сльози трачу, заснула Вкраїна... (Чигрине, Чигрине...) [3, т. I, с. 254]*

У християнській традиції юродивий – провісник, носій Божого слова. Юродивість – один із апостольських подвигів християнського благочестя. У християнстві юродство здійснюється ради Христа [3, т. I, с. 696–697]. Таким чином, ще одна символічна проекція поета як суспільної функції – це юродивий, і юродство це в ім'я України.

У збірці чітко проступає біблійний пратекст, творчо переосмислюються міфологеми Різдва, Голгофи, Воскресіння, Каїна та Авеля тощо. Поет творчо використовує біблійні жанри плачу, псалму, послання, використовує пророчі інтонації, церковнослов'янську лексику, актуалізує теми про єврейську неволю, опір насильству, майбутнє оновлення людства. На думку Є. Сверстюка, "мотиви козацької активності, чи, як їх називали, "революційні мотиви", у Шевченка дуже часто є варіацією на тему вигнання міняйлів з храму. Така активність входить у християнську етику навіть як обов'язок, бо вона впливає із діяльної любові" [9, с. 56]. Учений наголошує, що Шевченкова проповідь опору має характер "активного гуманізму, що діє за принципом природного самозахисту".

Наприклад, у поемі "Кавказ" автор закликає:

*Борітеся – поборете,  
Вам Бог помагає!  
За вас правда, за вас слава  
І воля святая! [3, т. I, с. 344]*

Шевченко бере до творів біблійні епіграфи з Книги Псалмів ("Великий льох", "Єретик"), Плачу Єремії ("Кавказ"), Послання Іоанна ("Сон (У всякого своя доля...)", "І мертвим, і живим..."), переспівує Давидові псалми. Саме звернення до авторитету біблійної мудрості, старозавітних пророків виводить актуальні теми соціального і національного життя XIX століття на рівень вічних, духовних тем.

Так, і сьогоднішня актуальність поеми Т. Шевченка "Сон (У всякого своя доля...)" (1844) полягає не в тому, що це перша сатира на царя і його оточення, а в думці про те, що будь-яке тиранічне суспільство не дає народу відчутти Божу істину – любов до ближнього, рівноправність усіх перед Богом. В епіграфі сказано: "Духъ истины, его же мір не можетъ пріяти, яко не видитъ его, ниже знаетъ его".





Поема "І мертвим, і живим..." (1845) має епіграф "Аще кто речеть, яко люблю Бога, а брата своего ненавидить, ложь есть". Саме він тему лицемірства українських ліберальних поміщиків та інтелігенції середини XIX століття переводить у вічну тему "про фарисейство на патріотичному ґрунті" [10, с. 58]. Не здолане і донині почуття сорому за "національні гріхи", які принижують в очах світу Україну, сконденсоване у біблійному епіграфі до поеми "Великий льох", в якому, зокрема написано: "Положилъ еси насъ въ притчу во языцѣхъ, покиванію главы въ людехъ". Поема "Кавказ" завдяки біблійному епіграфу стає твором не просто про загарбницьку війну на Кавказі, розв'язану Російською імперією, та про Шевченкового друга Якова де Бальмена, якому "Не за Україну, А за її ката довелось пролить Кров добру, не чорну". Це вболівання за безневинними жертвами у загарбницьких війнах: "Кто дастъ главѣ моѣй воду, И очесамъ моимъ источникъ слѣзъ, и плачуся и день и ночь о побѣдннхъ..."

У період "трьох літ" виняткове значення для Шевченка, на думку Є. Сверстюка, мало звернення до переспіву Давидових псалмів. Шевченко, як автор біблійних псалмів, "відчув себе покликаним читати народіві Божії глаголи", усвідомив вищу місію слова, "здатного з Божою допомогою змінити світ:

*Молюсь, Господи, внуши їм,  
Уст моїх глаголи*" [11, с. 92].

У десяти біблійних псалмах Шевченко знайшов мотиви, суголосні ситуації в українському суспільстві того часу. Саме тому вони набули пророчого характеру. Це мотиви відповідальності за гріхи предків і особисті вчинки; покарання ворога, який принижує слабого; переборення страху перед сильними світу цього; утвердження Божої справедливості, покарання винних тощо. Зразком справжнього патріотизму, вірності своїй землі ("Україні-Іерусалиму") навіть на чужині ("Петербурзі-Вавилоні") стає позиція ізраїльського царя і пророка Давида:

*І коли тебе забуду,  
Іерусалиме,  
Забвен буду, покинутий  
Рабом на чужині.  
І язык мій оніміє,  
Висохне, лукавий,  
Як забуту пом'янути  
Тебе, наша славо* (Переспів 136 Псалму) [3, т. I, с. 363].

Своєрідним епілогом до поезій 1843–1845 років, на думку Ю. Івакіна, є вірш "Як умру, то поховайте..." (1845). Цей твір – апофеоз єднання поета й народу. Відомо, що вірш був написаний у Переяславі в той час, як Шевченко був тяжко хворий. Твір побудований як передсмертне звертання до народу. Не випадково М. Костомаров у 1867 році дав йому назву "Заповіт". Остання ж воля людини, її прохання мають бути почуті живими і обов'язковими до виконання. Це прохання у Шевченка стверджує його як невід'ємну частинку народу. Навіть перейшовши у вічність, поет духовно хоче бути із славним минулим українського народу. Шевченко просить поховати його на козацькій могилі "Серед степу широкого На Вкраїні милій". Поет прагне розділити і страждання сучасників-земляків. Як віруюча людина, Шевченко готовий приректи свою душу на неймовірні страждання, не залишити землю до того часу, доки народ не здобуде волі:

*Як понесе з України  
У синєє море  
Кров ворожу... отойді я  
І лани, і гори –  
Все покину, і долину  
До самого Бога  
Молитися... а до того  
Я не знаю Бога* [3, т. I, с. 371].

І в щасливому майбутньому ("в сем'ї вольній, новій") автор скромно сподівається на пам'ять з боку нащадків, на їх "незле, тихе" слово.

У радянському шевченкознавстві існувала традиція розглядати "Заповіт" як заклик поета до збройної боротьби проти панів. Однак останнім часом у літературознавстві актуалізувалось тлумачення вірша через призму християнської символіки (Л. Рудницький, І. Мойсеїв, В. Яременко, О. Забужко). "Вража кров" у поезії Шевченка дослідники трактують синонімічно до епітетів "зла", "чорна", "сукровата".



Така кров є символом духовного осквернення народу, його духовного гріха. Вирази "Як понесе з України У синєє море Кров ворожу" та "І вражою злою кров'ю Волю окропіте" є словами про духовного очищення, оскільки в християнській традиції ритуал омовіння означає повернення до початкової чистоти, змиття гріхів [12, с. 141–148].

Важливою в осмисленні поета як захисника і знавця народних сподівань стала передмова до невиданого "Кобзаря" 1847 року. Т. Шевченко затаврував як зверхнє ставлення російських критиків до українського письменства, так і їх непомірне захвалювання відверто слабких творів. Поет рішуче відстоював національну самобутність української літератури та наголошував на великій відповідальності українського письменника. Для правдивого відтворення народної душі, її краси треба глибоко пізнати людей з народу: "Щоб знать людей, то треба пожить з ними. А щоб їх списувать, то треба самому стать чоловіком, а не марнотрателем чорнила і паперу". Джерело творчості справжнього українського письменника – у духовному багатстві українського народу: "... прочитайте ви думи, пісні, послушайте, як вони співають, як вони говорять меж собою шапок не скидаючи, або на дружньому бенкеті як вони згадують старовину і як вони плачуть, неначе справді в турецькій неволі або у польського магнатства кайдани волочать..." [3, т. V, с. 208]. Поет прагне пробудити почуття національної гордості в українських письменників, гідного заперечення і зневажання шовіністичних претензій: "А на москалів не вважайте, нехай собі пишуть по-своєму, а ми по-своєму. У їх народ і слово, і у нас народ і слово. А чие краще, нехай судять люди" [3, т. V, с. 208]. Т. Шевченко рекомендував перейняти досвід інших слов'ян у сміливому розкритті своєї національної своєрідності. Можна без перебільшення стверджувати, що носієм саме такої концепції поета-патріота був уже на той час сам Т. Шевченко.

Отже, у другий період творчості Т. Шевченко уникає образу самотнього поета, авторитет образу поета-патріота набуває біблійного сакрального профілю. У період заслання (1847–1857 рр.), як і в ранній період, у Шевченка знову поєднуються дві грані образу поета – частини колективу і самотника.

Своєрідною увертюрою до невольницької поезії став цикл "В казематі", створений 1847 року в Петропавлівській фортеці. Уже тут визначилась по-християнськи максималістська позиція поета: байдушність до власної долі і всепоглинаюча перейнятність долею України ("Мені однаково"). Мотив жертви поета-мученика – основний у поезії заслання. Як і в "Заповіті", у поезії періоду заслання Т. Шевченко знову наголошує на готовності принести безцінну для віруючої людини жертву – свою душу, оскільки в розпачі богохульствує:

*Я так її, я так люблю*

*Мою Україну убогу,*

*Що проклену святого Бога,*

*За неї душу погублю! (Сон (Гори мої високі...)) [3, т. II, с. 40]*

В образі поета все частіше проглядають риси Ісуса Христа:

*Хоч доведеться розп'ястись!*

*А я таки мережать буду*

*Тихенько білії листи (Лічу в неволі дні і ночі..., 1850) [3, т. II, с. 210].*

Т. Шевченко порушує царську заборону (не писати і не малювати) і пише чотири річні цикли в "захаяльні книжечки". Про незламність поета свідчить і показова деталь: цикл 1847 року він починає віршем "Думи мої, думи мої...". А саме такий початок і вірша, який відкривав "Кобзар" 1840 року. Девізом життя стають слова: "Караюсь, мучюсь, але не каюсь!" ("N. N. О думи мої! О славо злая!") Цю життєствердну позицію живила любов до України і надія на повернення до неї:

*І благає би я о смерті...*

*Так ти, і Україна,*

*І Дніпро крутоберегий,*

*І надія, брате,*

*Не дає мені Бога*

*О смерті благаті (А. О. Козачковському) [3, т. II, с. 61].*

У період заслання Т. Шевченко, крім соціальних, все частіше шукає і етичних причин панування зла у світі. І вони бачаться поетові в тому, що люди осквернили образ Божий, забули про християнські заповіді, насамперед любов до ближнього. Духовним каліцтвом уражені не тільки експлуататори (П. С., Марина, Варнак, Якби тобі довелось та ін.), а й люди з народу (П.С., Москалева криниця, Титарівна). Так, у поемі "Москалева криниця" (I-ша редакція, 1847 р.), у Максима

*До стебла все погоріло,*

*І діти згоріли,*

*А сусіди, і багаті*



*І вбогі, раділи,  
Багатії, бач, раділи,  
Що багатше стали,  
А вбогії тому раді,  
Що з ними зрівнялись!* [3, т. II, с. 64]

Вилікувати людську душу покликаний поет, який повинен піднести її на таку висоту, де нема зла, а є "любов безвічная" ("Росли укупочці, зросли...") Свою творчість Шевченко сприймає як апостольську місію поширення слова Божого. У поемі "Марина" (1848) автор просить:

*Мій Боже милий,  
Даруй словам святу силу –  
Людськеє серце пробивать,  
Людській слези проливать,  
Щоб милость душу осінила,  
Щоб спала тихая печаль  
На очі їх, щоб стало жаль  
Моїх дівчаток, щоб навчились  
Путями добрими ходити,  
Святого Господа любити  
І брата миловати...* [3, т. II, с. 103–104].

Вимушена розлука з батьківщиною, нестримне бажання повернутись на милі простори, відчуті українську стихію, "український космос" породжують другу хвилю фольклоризму в поезії Т. Шевченка, "кобзарський" репертуар поета. Він просто вибухає майстерними зразками рольової жіночої лірики, в якій через фольклорні образи обділених у коханні, спраглих кохання, нещасливих у подружньому житті жінок, покриток, сиріт виражає найрізноманітніші настрої. Г. Сидоренко налічує вісімнадцять таких своєрідних пісень ("Ой люлі, люлі, моя дитино...", "У перетику ходила...", "Якби мені черевики...", "Якби мені, мамо, намисто..." та ін.). Звичайно, це були не стилізації, а творча, індивідуально-неповторна обробка фольклорних жанрів. В. Шубравський наголошував: "За своїм духом вони нагадують народні (пісні – О. М.), однак вишукана строфічна побудова, незвичайна емоційна та змістова наповненість і разом з тим своєрідна простота переконують, що це оригінальні творіння поета..." [13, с. 236].

У цей час Т. Шевченко актуалізує і образ кобзаря. Він не настільки "впізнаваний" як у ранній творчості, однак проступає у патріотичній позиції оповідачів, які нагадують мудрих козацьких співців, та стилізованій під героїчний епос манері викладу в історичних творах "Заступила чорна хмара", "Чернець", "Іржавець", "У неділеньку у святу...", "У тієї Катерини...", в "Сон (гори мої високі...)". У період заслання історіософія Шевченка поєднала в собі як ідеалізацію козащини з її визвольними традиціями, так і різку критику тієї козацької старшини, яка продавала національні інтереси та сіяла національний розбрат. Звичайно, спектр таких настроїв не був властивий народним співцям, але цілком відповідав їх місії – будити національну свідомість, боротися за волю України.

Суспільна ізоляція Т. Шевченка сприяли також розробці образу самотнього поета, "самого себе". Поезія осмислюється в екзистенційних категоріях "життя" і "смерті". Поетична творчість – єдиний вибір поета (зроблений всупереч офіційному вироку), який забезпечував йому духовну свободу, самореалізацію. Така творчість – своєрідні "духовні ліки", які рівнозначні життю і не потребують соціальної оцінки:

*Не для людей, тієї слави,  
Мережані та кучеряві  
Оці вірші віршую я.  
Для себе, братія моя!* [3, т. II, с. 121]

Поет зізнається, що йому "легшає в неволі", коли він їх складає. Вони "раднують Одинокую душу Убогую".

"Анти-Заповітом" назвав Г. Грабович [14, с. 84–104] вірш "Хіба самому написати" (1849), у якому автор, обтяжений самотністю, дещо перебільшуючи, писав про брак читацької уваги до його творчості:

*Либонь, уже десяте літо,  
Як людям дав я "Кобзаря",  
А їм неначе рот зашито,  
Ніхто й не гавкне, не лайне,  
Неначе не було мене* [3, с. II, с. 199].



Г. Грабович твердить, що вірш є складним, оголеним діалогом поета із самим собою і складається із серії полярних тверджень. Зрештою, автор доходить висновку, що відповідь на все можна знайти тільки в собі самому. І вона полягає у самозосередженні ("В дулевину себе закуй"), у душевній гармонії ("Гарненько Богу помолися") та в байдужості до суспільних оцінок власної творчості ("А на громаду – хоч наплюй"). Байдужість до думки громади, яка так контрастує з ідеєю "Заповіту", – це свідчення повної свободи творчості Шевченка. Поетичні думки є істинними, незалежними від суспільної оцінки. Цей твір Шевченко називає "посланиєм до себе". Як відомо, у період "трьох літ" Шевченко поему "І мертвим, і живим..." теж назвав "посланиєм" ("моє дружнєє посланіє"). Жанр послання передбачає виголошення якихось винятково важливих істин. "І мертвим, і живим..." – це послання до українській нації, це роздуми над збереженням її як цілості, а вірш "Хіба самому написать" утверджує винятково важливі істини для самого Т. Шевченка. Поет не боїться бути оголеним у почуттях і думках ("Та все дочиста розказать, Усе, що треба, що й не треба"), відвертим, і навіть слабким. На відміну від раннього самотнього поета-генія, він не опускається великодушно до народних смаків і не жертвує собою, а, принижений байдужістю народу, шукає опору в самому собі, у своєму Слові. О. Забужко слушно пише, що цей "протоекзистенціалістський" пафос дуже близький навіть до богопокинутості. Саме вона віддунує у жанрі невільницької лірики, яку блискуче проаналізував ще в радянські часи Ю. Івакін. "Це – глибоко трагічна лірика, може, найтрагічніша в усій українській поезії" [15, с. 85]. Вірші насичені емоційною, трагічною лексикою: "пропадаю", "одурю", "жить не хочеться", "аж до погибелі дійшов", "треба б вмерти", "загину" тощо. Автор вдається до образів "горя", "лиха", "печалі", "нудьги", "плачу", "сліз", "самоти", "недолі", "неволі", "кайданів", "незамкнутої тюрми" та ін. Дуже часто повторюється мотив смерті на чужині: смерть його "На чужині зотне" ("Косар"), "Що не в Україні поховують" ("В неволі тяжко, хоча й волі"), "... може, крий Боже, Тут і загину" ("А. О. Козачковському"), "Мабуть, мені не вернутись Ніколи додому?" ("Заросли шляхи тернами"). "Наскрізний ліричний сюжет невільницької лірики – це боріння поета з самим собою, переборення власних слабкостей – настроїв відчаю і зневіри в майбутньому..." [16, с. 36]. Г. Грабович доводить, що оголеність душі Шевченка виявляється в цей час і в його малярстві (картина оголеного Шевченка, "Автопортрет. 1848–1849", уперше оприлюднена у роки Перебудови).

Однак розкіш "оголення" Шевченко міг дозволити собі лише на самоті. Поет розумів, що читач ще не готовий бачити його таким. Невипадково після заслання Шевченко не включив ці вірші до "Більшої книжки", яку komponував з "Малої", написаної в солдатській неволі.

В останній період творчості художнє мислення Т. Шевченка має значний біблійний потенціал. Дослідники це пояснюють прагненням поета через християнську символіку виразити роздуми глобального масштабу про майбутнє оновлення України у зв'язку з очікуваними соціальними реформами. До того ж поет замислюється і над перспективами розвитку людства, його етичного поступу. Масштаб таких рефлексій потребував адекватної символічної авторської проєкції. І ними в цей час стають постаті насамперед Ісуса Христа та апостола. А в декількох "подражаніях" оприявлені проєкції поета із старозавітним пророками ("Ісаія. Глава 35 (Подражаніє)", "Подражаніє Іезекіїлю". Глава 19", "Осія. Глава XIV. Подражаніє"). Вони корелюють з історіософською позицією Т. Шевченка цього періоду, яка великою мірою була спрямована на критику як російської влади, так і певної частини козацької старшини за її "гріхи синовні" перед Україною, а також на створення образу майбутнього справедливого суспільства.

Шевченко, як і новозавітний Бог, відчуває особисту відповідальність за збереження чистоти людських душ, яка не дасть підніматись у світі злу. У "Подражанії 11 Псалму" Шевченко наголошує:

*Я на сторожі коло їх рабів* [Божих рабів, людей – О.М.]

*Поставлю слово* [3, т. II, с. 281].

Коли ж душею

*Дрібніють люде на землі*

*Ростуть і висятья царі!* (Саул) [3, т. II, с. 358].

У вірші "Не нарікаю я на Бога" Шевченко використовує євангельський сюжет про сіяча, який посіяв зерно і край дороги, і на кам'янистому ґрунті, і в терні, і на добрій землі (Євангеліє від Матвія, гл. 13). Письменник насичує біблійний сюжет авторськими символами. Його сіяч прагне засіяти ниву словом, розумом, добром. Образ ниви – це символ українців, душі яких поет хоче збагатити вічними цінностями. Як і біблійний сіяч (Христос), поет розуміє, що багато в цій праці марного. Сіяч у біблійній притчі не діждався плоду ні край дороги, ні серед терну, ні на кам'янистому ґрунті. Так само і Шевченко не впевнений, що матиме "гарні жнива", тобто земляки проникнуть у зміст його слова. І все



ж поет продовжує жити світлими ілюзіями ("дурити себе"), вірити, що знайдеться і для його засіву "добрий ґрунт". Про зерно, що впало сюди, у Євангелії сказано: "А посіяне в добрій землі, – це той, хто слухає слово й його розуміє, і плід він приносить, і дає один у сто раз, другий у шістьдесят, а той утрицятятеро". "Добрий ґрунт" у контексті поезії Шевченка – ті свідомі українці, які глибоко зрозуміють зміст його поезії.

Шевченко також продовжує, заявлену в період заслання, традицію апостольства. У поемі "Неофіти" (1858) він благає Божу матір наснажити його слово світлом Божої істини:

*Пошли мені святее слово,  
Святої правди голос новий!  
І слово розумом святим  
І оживи, і просвіти!* [3, т. II, с. 245]

У творчості Т. Шевченка після заслання з'являється все більше роздумів "підсумкового" характеру, тобто про прожите життя, про роль у ньому поезії. Все це Шевченко вимірює народними ідеалами, народним авторитетом. У 1858 році Шевченко написав триптих "Доля. Муза. Слава". Основний підсумок життя – це те, що у поета з долею "нема зерна неправди за собою". Життя прожито чесно, без лукавства. Шевченко не приховує і бажання мати славу, але славу добру, чисту, народну. Персоніфікований образ творчості, Музи є центральним у цьому циклі. Поезія була для Шевченка і покликанням, і долею, і славою. Він називає поезію "молитвою до краю". Слово "молитва" зазвичай поєднується із словами "до Бога". Молитва – це пристрасне звернення про щось духовне, сокровенне. Це звернення, вимовлене з надією на його здійснення. Шевченко, звертаючись у поезії до свого народу, вірив в його високий духовний потенціал, сконденсований як у визвольних козацьких традиціях, так і в християнській любові до ближнього, заповідях творити добро і прощати навіть ворогу. Така підміна очікуваного слова у виразі "молитва до краю" яскраво розкриває місце України, рідної землі, краю на вітварі душі Шевченка.

Як і в ранній період, Шевченко відчуває себе покликаним до місії поета, що своїм словом служить народові. Т. Шевченко, за цікавими спостереженнями О. Забужко, символічно проектує себе в образі відьми. До такого ототожнення письменник вдається в поемі "Відьма" (1858) (головну героїню оповідач називає "матір'ю і сестрою") і у вірші "Якось-то йдучи уночі..." (1860). "Таке "відьмацтво" має значення, близьке до етимологічного, – передбачає не служіння злу, а от власне що *відання* його, *спізнання* його..." [17, с. 86]. Дар розпізнавати й прозрівати зло дуже тяжкий. Адже він обертається самотністю (інші цього не бачать), "юродивістю". Це дар бачити і викривати зло не тільки в теперішності (зокрема, рабську покірність людей – "... якби Не похилися раби... То не стояло б над Невою Оцих осквернених палат! Була б сестра! І був би брат"), але й передбачати там, де його ще ніхто не бачить, де щось ще "вагітне" злом: у красі юної дівчини, що колись може бути обезчещена ("І станом гнучим, і красою..."), у щасті молоді матері з дитям, від якої воно згодом відцурається ("У наших раї на землі..."), в ідилічному пейзажі, який приховує соціальне гноблення ("Якби ви знали, паничі...") [18, с. 90].

Прагнення нести слово в народ, бажання бути мучеником задля нього, біль через невизнання з боку земляків, а потім не очікуване для себе воскресіння в народній пам'яті Шевченко символічно змодельював в образі Богоматері Марії в однойменній поемі (1859). Марія "мусить загинути, забута й покинута, щоб потім відродитися – не в порфірі, не як офіційна ікона, а в людських серцях, у серцях малих і убогих. Її смерть має повторити Христову смерть, але без казенного тріумфалізму, що прилип до його постаті. В цій наново інтерпретованій долі Христа й Марії бачимо глибоку психоаналітичну правду Шевченка" [19, с. 65].

За десять днів до смерті Т. Шевченко написав останній вірш "Чи не покинуть нам, небого..." (1861). Поет відчував уже подих неземного буття і мисленно вписував себе у простір потойбіччя з його вічними річками Стіксом та Флегетоном, хоча тяжко хворому Шевченку ще неймовірно хотілося поїхати в Україну, знову відчути українську стихію. Однак Шевченко розумів, що на світі земному її вже не побачить. І лише у потойбічному світі Вічна, як дух, Муза буде надихати його на патріотичну творчість, на пісню, у якій буде і Дніпро, і Україна, і веселі селища в гаях та могили-гори по степах. В образі поета з Вічності прозирають риси того кобзаря, який постав у першій збірці 1840 року. Останній вірш звучить не надривно-трагічно, а спокійно, з ледь вловимою іронією [20, с. 344]. Цей внутрішній спокій живився не тільки світоглядом віруючої людини, а й відчуттям реалізованого поетичного покликання, національної місії. Поет мав право сказати: "Історія мого життя становить частину історії моєї батьківщини".

Отже, Т. Шевченко створив цілий ряд художніх проєкцій себе як поета. У пропонованій статті ми звернули увагу на деякі з них. Ці проєкції відображали складний, контрастний процес поетичної



самоідентифікації, зумовлений як естетичними чинниками, так і фактами особистого життя та суспільними умовами. Однак ця контрастність поета не є метанням "від одного погляду до другого, а складає якусь особливу, не-евклідову, динамічну, несталу гармонію і тому дає можливість говорити про філософію "Кобзаря" як щось цілісне, що ... містить постійне, інваріантне, суто шевченківське єдине Слово, яке не можна визначити окремими його "варіаціями" [21, с. 9–10].

Осмыслюючи свою роль як поета в житті народу та намагаючись надати їй авторитету, Т. Шевченко, як правило, вдавався до символічних проєкцій з постатями народної та християнської культури, в основі яких – міфологічне сприйняття світу. Цим самим поет відкривав шлях до міфологізації і своєї особистості в читацькій рецепції. У той же час художні проєкції его поета ("самого себе") мають символіку, що вписується в контекст доби романтизму та екзистенціалізму. Незважаючи на те, що Т. Шевченко звертався до скарбниці світової культури, він зумів створити образ поета з неповторним, унікальним, індивідуальним світом.

У романтичному, народницькому, ідеологічному радянському та діаспорному шевченкознавстві, народному сприйнятті постать українського поета поставала переважно через проєкцію Кобзаря. Але це лише одна з граней (хоча і дуже суттєва) різноманітних символічних самоотожнень Т. Г. Шевченка.

### Література

1. Грабович Григорій. Шевченко, якого не знаємо (З проблематики символічної автобіографії та сучасної рецепції поета) / Григорій Грабович. – К., 2000.
2. Грабович Григорій. Шевченко як міфотворець. Семантика символів у творчості поета / Григорій Грабович. – К., 1991.
3. Шевченко Тарас. Повне збір. тв. : у 12 / Тарас Шевченко. – К., 2001–2007. Далі, посилаючись на це видання у тексті, у дужках будемо зазначати том і сторінку.  
Т. 1–7. – 2001–2007.
4. Забужко Оксана. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу / Оксана Забужко. – К., 1997.
5. Там само.
6. Рильський М. "Жіноча" лірика Шевченка / М. Рильський // Збірник праць 10-ї наукової шевченківської конференції. – К., 1962.
7. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили / Д. С. Наливайко. – К., 1981.
8. Прицак Омелян. Шевченко-пророк / Омелян Прицак. – К., 1993.
9. Сверстюк Євген. Шевченко понад часом / Євген Сверстюк. – Луцьк ; Київ, 2011.
10. Там само.
11. Там само.
12. Яременко Василь. "Як понесе з України..." / Василь Яременко // Сучасність. – 2002. – № 6.
13. Шубравський В. Є. Жанри / В. Є. Шубравський // Творчий метод і поетика Т. Г. Шевченка. – К., 1980.
14. Грабович Григорій. Шевченко, якого не знаємо (З проблематики символічної автобіографії та сучасної рецепції поета) / Григорій Грабович. – К., 2000.
15. Івакін Ю. О. Поезія Шевченка періоду заслання / Ю. О. Івакін. – К., 1984.
16. Там само.
17. Забужко Оксана. Шевченків міф України. України. Спроба філософського аналізу / Оксана Забужко. – К., 1997.
18. Там само.
19. Грабович Григорій. Шевченко, якого не знаємо (З проблематики символічної автобіографії та сучасної рецепції поета) / Григорій Грабович. – К., 2000.
20. Шевченківський словник : у 2 т. – К., 1977.  
Т. 2. – 1977.
21. Плющ Л. "Причинна" і деякі проблеми філософії Шевченка / Л. Плющ // Сучасність. – 1979. – Ч. 3.



## НАЦІОНАЛЬНІ ОСНОВИ СВІТОГЛЯДНО-ЕСТЕТИЧНОЇ КОНЦЕПЦІЇ МИХАЙЛА ДРАЙ-ХМАРИ

Українська література завжди була "частиною життя свого суспільства, своєї нації [...]". Але ця її особливість недостатньо осмислюється нашими дослідниками, частіше помітна схильність до комплексування, мало не каяття. Тим часом такі риси, як громадянськість, патріотичність, високий гуманізм нашої літератури не мусять вважатись ані причиною, ані підставою для тверджень про нібито "другосортність" [16, с. 22]. Київським неокласикам (М. Зерову, М. Рильському, М. Драй-Хмарі, П. Филиповичу, О. Бургардту-Юрію Клену) на шляху долання комплексу національної "меншовартості" належить неспростовно важлива роль. Загальновідомо, що саме вони, виявивши потенційну здатність до багатьох видів діяльності, сублімувавши потужну національну та загальнолюдську енергію у сферу літератури та науки, суттєво означили її істинне обличчя. Це й забезпечило їм літературне життя поза часом і простором. Неокласики твердо усвідомлювали свій національний ґрунт, прагнули "рельєф культурний рідної землі спізнати" (М. Зеров). Ігноруючи комплекси "меншовартості", вони працювали на теренах самоутвердження національної культури, органічно вводячи її у світовий культурний простір.

Неокласики у 20-х роках ХХ століття органічно влилися в український ідеологічно-літературний рух, який "дивився на українців як на модерну націю, а не як на етнографічний матеріал, націю, що має всю культуру європейських джерел у своїй крові" [20, с. 165]. У їхній багатогранній діяльності (художній творчості, перекладацтві, науковій праці) активізувався модерністський проект національної культури, започаткований бароковою добою. Це була модель синтезу й водночас деструкції попередньої літературної традиції, пов'язаної з народницьким дискурсом та сентиментальними інтонаціями, означеними П. Филиповичем як "нещасна традиція українських поетів" [19, с. 233]. Неокласики "інтегрували художній досвід світового та вітчизняного мистецтва – від античності до модернізму, не обмежуючись тим чи тим стилем, переосмисливши його у своїй культурологічній концепції" [13]. Ця концепція працювала "на новітню культуру, була могутньою підмогою для розвитку національної самосвідомості мас, для прилучення їх до культуротворчих і – ширше – історієтворчих змагань ХХ століття" [3, с. 45].

За М. Драй-Хмарою, як і рештою репрезентантів "грона п'ятірного" (так традиційно називають неокласичне угруповання), як відомо, міцно закріпилося місце "архетипального європейста" (С. Павличко). Заперечувати цей факт означає "грішити" супроти істини. Однак таке одноплосинне сприйняття феномена поета, перекладача й ученого значно звужує уявлення (а відтак і об'єктивну оцінку) про цілісність та естетичну вивершеність багатогранної спадщини, а також про національну самототожність митця. У когорті київських неокласиків саме М. Драй-Хмара вирізнявся "чітким національним профілем" [14, с. 226]. Всю його багатогранну діяльність можемо вважати складовою національної культури в тому сенсі, в якому її свого часу потрактував відомий еміграційний дослідник В. Державин, який вважав національною ту літературу (культуру), котра "формує націю духово, тривало позначаючись на її ментальності" [5, с. 599].

За останнє десятиліття помітно активізувалось наукове осмислення творчого доробку М. Драй-Хмари, поживавилось перевидання та оприлюднення недрукованих раніше матеріалів, пов'язаних як із самими текстами поета й ученого, так і всім контекстом довкола нього. Наукова інтерпретація його спадщини сьогодні представлена вельми плідно у найрізноманітніших наукових жанрах – від ґрунтовних наукових розвідок таких відомих учених, як О. Ашер, І. Дзюба, М. Жулинський, В. Іванисенко, Г. Костюк, Е. Райс, та ін., до локальних праць, присвячених окремим проблемам естетики й поетики митця (І. Родіонова, І. Складаний, В. Чобанюк та ін.). Останнім часом з'являються і публікації методичного характеру, в яких розкриваються проблеми шкільного та вишівського вивчення творчості усіх репрезентантів неокласичного "грона", де вагоме місце відводиться й М. Драй-Хмарі (наприклад, стаття С. Привалової "П'ятеро з "Парнасу"; навчальні посібники Г. Райбедюк і О. Томчука "Неокласики: естетична система та персоналії" та "Вивчення творчості київських неокласиків"). Ведеться робота й по виданню (перевиданню) доробку М. Драй-Хмари. Візитівкою його найповнішої репрезентації літературознавчої діяльності стала книга "Михайло Драй-Хмара: Літературно-наукова спадщина" (К., 2002), впорядкована С. Гальченком, А. Ріпенко й О. Томчуком. Автори більшості дотеперішніх публікацій, надмірно акцентуючи увагу на європейськості письменника, гадаємо, дещо гіпертрофують



його європейські пріоритети. У зв'язку з цим виникає потреба зосередження уваги на багатьох аспектах національного світогляду М. Драй-Хмари, не заперечуючи його загальносвітових орієнтирів. Позицію неокласика щодо синтезу імпульсів національного та загальнолюдського можна окреслити, послуговуючись засадничо ідеєю естетичної системи всього неокласичного грона, що передбачала "тлумачення українського письменства як повноцінної європейської літератури, розуміння її як відкритої динамічної системи, в якій глибока національна традиція синтезується з культурним досвідом людства" [15, с. 862].

Свою багатогранною діяльністю М. Драй-Хмара відповів на вимогу І. Франка вrostати "якомога глибше і міцніше в свій рідний національний ґрунт"; отже, його доробок слід розглядати в органічному зв'язку з "тим ґрунтом, із якого він виріс" [4]. Ідеться про національну самототожність письменника, яка становить собою поліструктурний комплекс етнокультурних, історико-літературних, психолінгвістичних (І. Фізер) та багатьох інших координат, котрі утворюють складну систему взаємопереплетень і виконують важливу функцію "генерування естетичної енергії" (Г. Клочек). Національна іманентність його тексту означається наявністю таких стійких складових, як "органічний зв'язок з історичною долею народу, з народною творчістю, що визначає не лише поетичний, а й моральний образ літератури" [22, с. 38].

На сьогодні зібрано недостатньо матеріалу про плідну діяльність М. Драй-Хмари на теренах самоутвердження національної культури, а відтак і входження її в європейський духовний простір. Саме цим можемо пояснити актуальність порушеної нами проблеми. Метою статті є узагальнення та аналіз маловідомого матеріалу про різні сфери діяльності М. Драй-Хмари, які увиразнюють його свідоме намагання підняти рівень національної культури. В методологічному плані наше дослідження базується на основних положеннях філософії національної ідеї, що її, вслід за І. Франком, О. Забужко трактує як "всі форми філософської рефлексії над національною ідеєю – від академічного пуризму логіко-понятійного дискурсу через маргінальні, популяризаторські жанри есеїстики та публіцистики до художньої літератури включно, тобто всі види словесної культури, в яких національна самосвідомість ставить собі питання смисложиттєві чи, за визначенням того-таки М. Бубера, "реальні", такі, що зачіпають не лише інтелект, а цілу людську істоту, отже є насущними для буття національної спільноти в усій його ціннісно сприйнятій людиною конкретності" [8, с. 9].

Відомий дослідник української ментальності М. Шлемкевич визначив загальне спрямування національної духовності таким чином: "В осередку українського світовідчування і далі – світогляду, здавна і нині, стоять історичні і соціологічні проблеми. Це особливо яскраво виявляється у свідомості української нації XIX і XX сторіч. Не навколо гносеологічних і не навколо природознавчих проблем, як це було в мисленні Західної Європи, але навколо питань історичної долі і правди кружляла українська духовність минулого і нашого сторіч" [21, с. 5]. Ці розлогі міркування філософа великою мірою "накладаються" на життєву й творчу біографію М. Драй-Хмари, котрий став незаперечним творцем і виразником національного світогляду. В умовах зневіри у наслідках "революційної весни" і тотальної руйнації духовної культури національне самоусвідомлення поета особливо загостило трагізм його світовідчування (про це довідуємось із його листів, щоденника).

Ідея національно-культурного розвитку, віра в нього стали для творчості М. Драй-Хмари визначальними. Про це він сам неодноразово говорив відкрито й ствердно, навіть під час слідства заявляв, що свідомо "поставив себе в ряди активних прибічників українського національного контрреволюційного руху на Україні" [6, с. 498]. О. Ашер (донька поета) переконує, що "поглиблення національної свідомості свого народу – мета, якій він [М. Драй-Хмара] присвятив усе своє життя" [1, с. 280]. В душі М. Драй-Хмари, поета й громадянина, жив "романтичний ген" політичного українця" (М. Кодак). Тож закономірно, що після революції 1917 року він залишає Петроград, незважаючи на те, що там на нього чекала блискуча наукова кар'єра, повертається в Україну й доволі активно вливається в національно-державне відродження. З 1918 року він інтенсивно працює в різноманітних освітньо-наукових сферах (спершу – в Кам'янець-Подільському університеті, а згодом, з переїздом до Києва – у різноманітних науково-освітніх закладах). Як зазначає В. Іванисенко, "в цій колосальній праці вченого надихала велика мета – розвиток молоді радянської науки на Україні, підготовка національної творчої інтелігенції" [11, с. 240]. О цій порі він віддає багато сил та енергії читанню популярних лекцій для вчителів і робітників у різних містах України (зокрема, на Донбасі, в Запоріжжі, на Дніпрельстані та ін.) з "метою поширення української культури і піднесення національної свідомості" [10, с. 98].

Переобтяженість педагогічною та громадською діяльністю не стояла на заваді активній творчій праці М. Драй-Хмари (поетичній та перекладацькій). Для нього відданість українській національній





справі та відданість мистецтву слова означало одне й те ж саме. З цього приводу можна вести мову про певний "фанатизм" (М. Микулович) поета, його діяльну участь у сфері розвитку української культури. Тож абсолютно справедливими видаються слова О. Ашер: "Його [Драй-Хмари] найсильнішим почуттям була любов до України" [2, с. 24]. Романтичні образи нової держави, нового життя зримо постають у багатьох віршах ("Під блакиттю весняною...", "Я полюбив тебе на п'яту...", "Вона жива і нежива...", "Молода весна", "Хмеліють хмари, хвилюють в трансі"), в яких можна "добачувати відгуки нашої визвольної боротьби" [17, с. 43]. За ідейно-художній орієнтир правив поетові оптимістичний "хміль національної романтики" (Л. Новиченко) "Золотого гомону" П. Тичини, романтичний, майже космічний пафос його символістських, велично-натхненних образів ("Одвічний Дух", "невгасимий Огонь Прекрасний"). Художній світ митця (не тільки початку 20-х років), його поетичні уявлення концентруються довкола ідеї міцної України-держави, яку він у вірші "Я полюбив тебе на п'яту..." романтично називає "орлицею", що "на бій летіла", а в "Шехерезаді" (II) – "молодою гонницею", котра "із бур пролила своє дання".

У творчій спадщині митця особіне місце належить поемі "Поворот", яка стала "пристрасним монологом любові до України, в ній біль і тривога за неї" [12, с. 331]. Піддавшись первісно спокусі славлення "священних орифламів революційної весни", поет у процесі роботи над твором (поема писалася упродовж п'яти років) усе чіткіше й виразніше усвідомлював межу між початково глоріальними намірами та правдою дійсності. Він вносив відповідні корективи й доповнення, про що свідчить чимало епізодів твору, в яких революційні ідеали поставлено під сумнів. (Можна припустити, що й назва поеми зумовлена відповідним "поворотом" світогляду самого М. Драй-Хмари).

У "Повороті" поет виступив з позицій послідовного гуманізму в художньому осмисленні трагічної історії українського народу. Могутній архетипний образ України-страдниці на перехрестях трагічної історії – одна із стрижневих ідейних доміант твору. Автор розгортає цілісну картину трагічної вселенської містерії, сягаючи великої емоційної сили зображення ("скроплена святою кров'ю земля", "занедбаний убогий край" і под.). Україна в поемі – поняття не географічне, навіть не ментальне. Вона межує з вічними істинами ("життя" – "смерть", "добро" – "зло") і функціонує на пружі світобудови. Тема України, що звучить у творі "трагічно і благословляюче" (В. Іванисенко), художньо реалізована в образах різної семантичної насаженості – від чуттєво-конкретних до символічно-абстрактних. Художній простір поеми не просто знакує конкретні локуси простору реального ("шлях перехресний"; "стеги без краю"; "могила страшна"; "жовта глина усуміш з мерзлим грудками" й под.), а співвідноситься з важливою референтною зоною – субстанційним духом нації.

Сюжет поеми розмонтовано на своєрідні фрагменти, що нагадують собою кінематографічні уривки-оповіді про людське горе ("тільки смерті чорний, полоз / в очі тихо зазирає"), страшний голод ("тепер усі тут голодують"). Окремі картини (в поемі це розділи) людських страждань створюють образ тотальної руйни; вони фактурні, сенсорні у своїй пронизливій і ясній чуттєвості, виповнені суворо інтонованого трагічного пафосу, породженого провіденційним баченням покаліченої реальності: "Глянув – безодня, / трупи кругом, / ворон безокий / плеще крилом" [7, с. 152]. Уже перші рядки поеми налаштовують на трагічний лад ("Ніколи туги повінь / не розливалась так, / як нині" [7, с. 148]). Специфіка метричної архітектоніки твору, його версифікаційні особливості (білий вірш, що чергується зі стилізованими уснопетичними текстами) дають можливість авторові розгорнути свою оповідь у пластично-епічну панораму всенародного горя. Тож закономірно, що поема – від початку й до кінця – нагадує народнопоетичні речитативи фольклорного мелосу. Своєрідною призмою авторського бачення трагічного світу виступає символічний образ туги (виразна народнопісенна традиція) у найрізноманітніших словозв'язках, переважно просторових ("крила туги", "туги повінь", "така туга" та ін.).

Поза сумнівом, поему "Поворот", як і тематично близькі вірші М. Драй-Хмари, не можна розглядати як простий відгук на навислу над нацією катастрофу. Поет порушує значно загальнішу проблему. В умовах нівеляції особистості й нищення "шафірових берегів мрії" він свідомо й послідовно обстоював ідею абсолютної цінності людського життя.

Розмірковуючи про національні основи художньої свідомості, Н. Шумило підкреслювала, що її сутність "особливо яскраво виявляється в народній творчості, яка обертається навколо основних архетипів, сталих емоційно-динамічних моделей, повільно видозмінюючи та розширюючи їх" [22, с. 13]. Національна іманентність текстів М. Драй-Хмари значною мірою кодифікується її фольклорною закоріненістю. Творче репродукування народнопоетичних джерел становить сутнісну якість стилю митця. З них він черпав багату образність і формував власний художній світ, способи вислову, афористичність, барвисту тропіку, колоритну (нерідко раритетну) лексику, урочисто-ритуальний пафос тощо. Поет активно засвоював фольклорну традицію не лише на рівні творчої стилізації чи



привнесення у тексти тих чи тих образів або прийомів із відповідних фольклорних джерел. Фольклоризм оприявнює спосіб його світобачення, важливу якість естетики, "національної логіки" (Г. Гачев), сприйняття й відображення світу за законами народного світогляду.

М. Драй-Хмара асоціював динаміку національної мистецької традиції, трансформовану в авторський текст, із фольклорним первнем, структурованим національними типом світовідчуття. Для його творчої практики характерне оригінальне "перетікання" літературного тексту у фольклорний і навпаки. Ця співдія виявилась у таких шляхах абсорбування фольклорного силового поля, як безпосереднє засвоєння фольклорного коду на рівні символу ("туга", "серце", "степ", "руїна", "шлях"), уведення в "план будови" (Ю. Лотман) тексту уснопоетичного художнього мовлення, свідомо стилізованого під фольклор ("І синявою молодою сповняється ущерть душа..."), "експлуатація" фольклорних жанрів ("Зимова казка"), використання фольклорних текстів як важливого джерела формування власних (напр., поема "Ведмідь-гора" є художньою версією народної легенди). Про тяжіння його поезії до фольклору свідчить закоріненість у кордоцентричну філософію ("з серця в серце наллю я пісень"), найдавніші архетипи українців, пов'язані з культом небесних світил і трансформовані у літературний текст за законами фольклорної поетики ("круторогий молодик"). Художній світ митця функціонує переважно у макрокосмі природних явищ. Ця ознака, з одного боку, засвідчує апеляцію до фольклорних джерел, а з другого – оприявнює здобутки індивідуальної поетики митця ("метелиця розгонисто гула").

У контексті мови про національну самототожність М. Драй-Хмари неабиякий інтерес становлять його лесезнавчі праці, в яких, попри суто естетичний аналіз творчості поетеси, порушуються проблеми національно-духовного розвитку. 1926 року він звернувся до полеміки між І. Франком і Лесею Українкою, що відбулася 1897 року. На сторінках журналу "Життя й революція" (1926, № 5) М. Драй-Хмара видрукував статтю "Ів. Франко і Л. Українка: 3 полеміки 90-х років", широко висвітливши її хід та вузлові проблеми. Йому особливо імпонувала думка Лесі Українки, що в Україні "перш усього треба здобувати собі інтелігенцію, вернути нації її "мозок", – аби не було так, що є над чим робити, та нема кому" [18, с. 22].

У з'ясуванні основних питань полеміки ключовою бачилась М. Драй-Хмарі проблема принципового "розкодження, ідеологічної диференціації, характерної для української інтелігенції кінця ХІХ століття" [6, с. 220]. Ймовірно, що звернення до полеміки 90-х років не випадкове і свідчить про його увагу до провідних тенденцій розвою української культури у 20-х роках ХХ століття. Симптоматично, що стаття "Ів. Франко і Л. Українка" вийшла поза межі аналізу конкретної полеміки. У ній фактично поставлено питання про роль української інтелігенції в національно-духовному відродженні, яке М. Драй-Хмару хвилювало особливо гостро. Цю позицію він утверджував і в науково-творчій діяльності, й у житті, жодною мірою не приховуючи своїх переконань, відкрито говорив про загострене "почуття українського націоналіста". З кримінальної справи М. Драй-Хмари довідуємось про те, що його звинувачували саме у нібито ворожому до радянської влади націоналізмі. Сам він жодного разу не заперечив своєї національної зорієнтованості, відкрито й безбоязно свідчив про те, що "був активним прибічником націоналістичного руху в Україні", а в "петлюрівському уряді вбачав владу українського народу, яка відображала національні ідеали українських мас, у першу чергу українських дрібнобуржуазних мас і інтелігенції". Усе це, за його ж словами, "знаходило відображення в літературній діяльності" [6, с. 490].

З огляду на означену проблему характерна вступна стаття до поеми "Бояриня" Лесі Українки. Звернення до цієї драматичної поеми, думаємо, також закономірне. Настроєм М. Драй-Хмари імпонувало ставлення поетеси до тієї частини "продажної української інтелігенції, яка заради "панства великого, лакомства нещасного" зрадила українські традиції і, помосковщившись, добровільно впряглася в чужинецьке ярмо" [52, с. 211]. Проблема активності національної інтелігенції в умовах обільшовичення України бачилась М. Драй-Хмарі, як і свого часу Лесі Українці, в найтрагічніших вимірах. Тож не дивно, що він зосереджується в основному на одному з провідних мотивів поеми "Бояриня" – мотиві пасивної зради Степана. Саме цей образ символізує, на його думку, "продажну", "помосковщену" частину освіченої нації. Леся Українка своєю поемою заявила, що "всьяке угодовство, яке веде в остаточному до національної зради, є злочинним" [9, с. 120]. Варто, мабуть, згадати, що в кримінальній справі М. Драй-Хмари саме літературознавчі праці фігурували як націоналістичні. Прикро, що навіть неокласики свідчили проти М. Драй-Хмари, апелюючи до його студій. Ось рядки із заяви М. Зерова: "В Києві Драй-Хмара взяв участь у роботі Істор[ико]-літературного товариства УАН. В літературознавчих своїх працях був націоналістом, якому чужі були завдання класового тлумачення фактів. Консервативний у своїй методології, він характеризував письменників по-сфремовськи,



зображуючи їх носіями національного духу, урізноманітнюючи свій виклад тільки суб'єктивно статистичними коментарями (праці про Лесю Українку)" [6, с. 513].

М. Драй-Хмару непокоїв суспільний хаос, який спричинив культурний занепад країни. Його дедалі більше турбували симптоми, котрі "провіщали майбутні аномалії в практичному розв'язанні національного питання" [11, с. 250]. Він був серйозно стривожений проблемою майбутнього української мови, національної культури. Проаналізувавши зміст його виступів та публікацій, щоденникових записів другої половини 20-х років, зауважуємо, що він послідовно й пристрасно дебатував саме означене коло питань. Яскравим підтвердженням сказаного може бути засудження ним заяви М. Горького про те, що українці "стремятся сделать наречие "языком". М. Драй-Хмара категорично й однозначно застерігає українців від зречення "і своєї мови, і своєї культури, що їх створив 40-мільйонний народ протягом тисячоліття" [6, с. 380]. Це стосується навіть тих виступів, які лише опосередковано торкалися літературно-культурних тем. Так, наприклад, у доповіді "Чому донбаському пролетареві треба українізуватися?" (доповідь була оприлюднена на шпальтах макіївської газети "Домна") йдеться про те, що пролетаріат повинен "якнайширше розгорнути культурно-національне будівництво на Україні". Знаменно, що свою доповідь автор завершує словами, які доволі чітко підтверджують один із стрижневих принципів його естетики – утвердження синтезу питомого національного художнього досвіду з європейським культурним набутком. За переконаннями автора, українську культуру потрібно розбудовувати, "вплітаючи" її в "прекрасний, багатобарвний, запашний вінок світової, міжнародної, вселюдської культури" [6, с. 332].

У філософсько-естетичній системі М. Драй-Хмари вагоме місце належить глибинному усвідомленню єдності національного та загальнолюдського, дослідження якої, гадаємо, належить найближчому майбутньому. Він продуктивно й результативно працював над самоствердженням української культури як рівнорядної із загальноновизнаними культурами світу у багатьох сферах своєї діяльності (поезія, перекладацтво, наука). Ідейно-естетичне підґрунтя художньої творчості (оригінальної і перекладної) та наукової методології М. Драй-Хмари становила ідея засвоєння загальноєвропейського художнього досвіду в органічному зв'язку з національною мистецькою традицією. Творча практика неокласика засвідчила вміння вести паритетний діалог із майстрами слова світового рівня, залишаючись при цьому митцем із "чітким національним профілем" (Ю. Лавріненко).

### Література

1. Ашер О. М. Біографічний нарис / О. М. Ашер // Драй-Хмара М. Поезії. – Нью-Йорк, 1964. – С. 275–286.
2. Ашер О. М. До 100-річчя з дня народження Михайла Драй-Хмари / О. М. Ашер // Сучасність. – 1989. – № 10 (342). – С. 19–25.
3. Гречанюк С. С. У гроні п'ятірним – перший / С. С. Гречанюк // Урок української. – 2003. – № 3. – С. 44–50.
4. Гром'як Р. Т. Проблеми естетичного сприйняття в літературній критиці І. Франка / Р. Т. Гром'як // Українське літературознавство. – 1966. – Вип. 1. – С. 33–38.
5. Державин В. М. Національна література як мистецтво : мистецька мета і метода національної літератури / В. М. Державин // Українське слово : хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : у 4 кн. – К. : Рось, 1994. – С. 597–608.
6. Драй-Хмара М. П. Літературно-наукова спадщина / М. П. Драй-Хмара ; упоряд. С. А. Гальченка, А. В. Ріпенко, О. Ф. Томчука. – К. : Наукова думка, 2002. – 592 с.
7. Драй-Хмара М. П. Вибране / М. П. Драй-Хмара ; упоряд. Д. Паламарчука, Г. Кочура ; передм. І. Дзюби ; приміт. Г. Кочура. – К. : Дніпро, 1989. – 542 с.
8. Забужко О. С. Філософія української ідеї та європейський контекст / О. С. Забужко. – К. : Основи, 1993. – 126 с.
9. Задеснянський Р. Творчість Лесі Українки : критичні нариси / Р. Задеснянський. – Мюнхен, 1963. – 174 с.
10. Заславський І. Я. 3 етюдів про неокласиків / І. Я. Заславський // Сучасність. – 1997. – № 7–8. – С. 87–103.
11. Іванисенко В. П. Михайло Драй-Хмара / В. П. Іванисенко // Письменники Радянської України : 20–30 роки. – К. : Радянський письменник, 1989. – С. 235–263.
12. Історія української літератури ХХ століття : у 2 кн. : підручник / за ред. В. Г. Дончика. – К. : Либідь, 1993.  
Кн. 1 (1910–1930-ті роки). – 1993. – 734 с.



13. Ковалів Ю. І. Українська поезія першої половини ХХ ст. / Ю. І. Ковалів // Українська мова та література. – 2000. – Ч. 12 (172).
14. Лавріненко Ю. А. Розстріляне відродження : антологія : 1917–1933: Поезія – проза – драма – есей / Ю. А. Лавріненко. – К. : Просвіта, 2001. – 794 с.
15. Мельник С. Є. До питання про становлення неокласичної концепції в розвитку української літератури / С. Є. Мельник // Визвольний шлях (Лондон). – 1994. – № 7 (556). – С. 857–862.
16. Мороз Л. З. Триєдиність як основа універсалізму (національне – загальнолюдське – духове) / Л. З. Мороз // Слово і Час. – 2002. – № 3. – С. 22–32.
17. Славутич Я. Розстріляна муза : мартиролог [нариси про поетів] / Яр Славутич. – К. : Либідь, 1992. – 183 с.
18. Українка Леся. "Не так тії вороги, як добрії люди" / Леся Українка // Українка Леся. Збір. творів : у 12 т. – К. : Наукова думка, 1977. Т. 8. – 1977. – С. 19–25.
19. Филипович П. П. Молода українська поезія / П. П. Филипович // Филипович П. П. Літературно-критичні статті. – К. : Дніпро, 1991. – С. 231–237.
20. Шерех Ю. В. Стилї сучасної української літератури на еміграції / Ю. В. Шерех // Шерех Ю. В. Пороги і Запоріжжя : Література. Мистецтво. Ідеології : у 3 т. – Харків : Фоліо, 1998. Т. 1. – 1998. – С. 161–195.
21. Шлемкевич М. І. Передмова / М. І. Шлемкевич // Холмський І. Історія України. – Нью-Йорк ; Мюнхен, 1949. – С. 5–6.
22. Шумило Н. М. Під знаком національної самобутності / Н. М. Шумило. – К. : Задруга, 2003. – 354 с.

**Алла Погорєлова**

## **ІДЕОЛОГІЧНИЙ КОД ТВОРЧОСТІ ПОЕТІВ "ПРАЗЬКОЇ ШКОЛИ"**

Індивідуальну художню модель світу кожного письменника визначають такі дефініції, як "бачення світу", "розуміння речей і подій", "ідеологія", "художні уявлення" тощо [22, с. 118]. Серед названих категорій останніми роками в новій методологічній ситуації саме "ідеологія" "омінається увагою, коли йдеться про теоретичну рефлексію культури" [18, с. 428]. Тим часом вести мову про істинну сутність феномену того чи того письменника фактично неможливо, так само, як позбутися ідеологічного впливу "неможливо в принципі" (Я. Поліщук). Особливим чином це стосується тих авторів, творчість яких виразно ангажована суспільно-громадською проблематикою. До них, поза сумнівом, належать репрезентанти "Празької школи" (Є. Маланюк, Ю. Дараган, О. Ольжич, О. Теліга, Ю. Липа та ін.). Попри значний корпус ґрунтовних розвідок і локальних публікацій про означене коло митців (О. Баган, М. Ільницький, І. Качуровський, Г. Клочек, Ю. Ковалів, Л. Куценко, Т. Салига, Г. Сивокін та ін.), актуальною й досі залишається проблема реінтерпретації їх творчості як синтетичного ідейно-мистецького явища, зродженого ідеологією українського націоналізму. І якщо постаті Є. Маланюка, О. Ольжича та О. Теліги в цьому ракурсі досліджено вельми повно, то ідеологічний код поезики Ю. Липи в системі його ідейно-естетичних координат ще недостатньо "прописаний" сучасним літературознавством, що й зумовлює актуальність порушеної наукової проблеми.

Відомо, що Юрій Липа (1900–1944) належить до тих українських письменників, котрим довелось торувати дорогу до сучасного читача крізь фальсифікації та недоброзичливу упередженість. В умовах радянського тоталітарного простору він був не лише забороненим і вилученим із літературного процесу, але кваліфікувався "як лютий ворог свого ж народу" [9, с. 87]. Його ім'я в історико-літературних оглядах згадувалось принагідно, до того ж у негативних контекстах. В академічній восьмитомній "Історії української літератури" про нього говориться лише як про "члена" нібито "націоналістично-фашистської" варшавської літературно-мистецької групи "Танк" [7, с. 449].

Тим часом місце і роль Ю. Липи в історії національної культури вельми значущі й нині загально визнані. Його спадщина стоїть високо в ієрархії художньо-мистецьких та наукових цінностей українського народу. Вона "складає один з найоригінальніших і найзначущіших пластів української літератури" [2, с. 23] і репрезентує, за словами В. Соболь, "чільного ідеолога новітнього всеукраїнського світогляду міжвоєнного десятиліття" [21, с. 9]. І цей світогляд ґрунтується на оригінальній історіософсько-релігійній концепції, сутність якої поки що до кінця не з'ясована.

Виявлення світоглядних засад художнього мислення того чи іншого митця, за справедливим твердженням Л. Голомб, "набуває наукової результативності передусім у тих випадках, коли певні



орієнтири філософської думки накладають свій відбиток на його стиль і образність, лягають в основу його творчості як цілісної системи" [4, с. 215]. Щодо Ю. Липи, як, власне, й усіх "пражан", то має цілковиту рацію О. Янчук, який з цього приводу зазначає: "В основі стильових ознак поезії Ю. Липи лежать його світовідчуття й усвідомлення своєї місії на землі, свого призначення. Здійснені письменником історико-психологічні дослідження української минувшини і сучасності стали джерелами його героїчного світогляду, який є внутрішнім стрижнем не лише Липиної поезії, але й характерною особливістю поетики всієї "Празької поетичної школи" і "вісниківської квадриги". Це мало вияв не тільки в героїчній тематиці, але й, подібно до Євгена Маланюка й Олега Ольжича, становило психічну доміную поетичної творчості" [27, с. 124]. Тому, віддаючи данину сучасним тенденціям літературознавства, усе ж не варто оминати питання ідеологічного простору художніх творів письменників загалом і "пражан" зокрібно. Сталося так, що "про ідеологію говорили, головним чином, учені марксистської орієнтації. Натомість постмодерні теорії виявили виразну нехитість щодо цієї проблематики, через що вона опинилася на маргінесі наукової рефлексії [...] Проте така позиція загалом неслухна, бо нагадує втечу від невідгдної проблеми – замість повернутися обличчям до її вирішення" [18, с. 430].

Свідомо не вдаємось до дефініювання поняття "ідеологія", оскільки в гуманітарному дискурсі сьогодення таких дефініцій існує безліч. (До слова, сучасний британський неомарксист Тері Іглтон наводить 16 визначень ідеології). Використовуємо поняття "ідеологія" в загальноновживаному значенні, тобто розуміємо його як "сукупність ідей та поглядів у політиці, філософії, праві, віровченні тощо, систему теоретичних принципів, що відображає одну з форм суспільного буття" [14, с. 403]. У контексті мови про ідеологічний код "пражан", надто коли йдеться про вісниківців, то світоглядні засади їхньої творчості, незалежно від індивідуальних модусів мистецької самопрезентації, значною мірою сформовані ідеологемами націоналізму Т. Шевченка. Маються на увазі такі ідеологічні постулати, як "національна містика, культ нації і її традиції ("Немає другого Дніпра...", "Прочитайте знову / Ту ю славу..." і под.), культ воїнства і шляхетності ("постійне апелювання до "козацької слави"), настрої національного оптимізму і активності ("Встане Україна. / І розвіє тьму неволі, / Світ правди засвітить..."), категоричного заперечення усілякого відступництва і невиразності ("Німії, подлії раби...", прокляття на душі всіх колишніх і ще не народжених малоросів у містерії "Великий льох" і под.), проповідь національної дисципліни і змобілізованості ("Без гвалту і крику" і т. д.) [1, с. 12].

Ідеологія кожного письменника, як і людини загалом, формується "як набір поглядів, котрі становлять його застиглий, символічний відбиток світу, тобто відображають дійсність з допомогою певної стереотипної моделі" [18, с. 429]. У формуванні ідеологічних пріоритетів "пражан", поза сумнівом, велику роль таких "стереотипних моделей" зіграли в різних "пропорціях" (подекуди й полемічних перехрестях) ідеологічні доктрини Т. Шевченка та Д. Донцова. Щодо Ю. Липи, то специфічно індивідуальним чинником формування ідеологічного коду його творчості став національний простір родинного оточення. В загальному підсумку всі названі фактори й стимулювали симбіоз національно-патріотичних та релігійних пріоритетів, що склали підмурівок художньо-філософської системи поета, визначили її ідеологічні домінуюти.

З багатьох відомих сьогодні джерел біографії Ю. Липи достеменно відомо, що у формуванні його світоглядно-естетичних настанов важливу роль зіграла родинна атмосфера. Майбутній поет виховувався в умовах домінування гуманістичних християнських цінностей та національного духу. Він народився і зростав у сім'ї відомого "тарасівця" Івана Липи – одного з "бардів, що творили мрію про самостійну суверенну державу українську, що будили приспаний лихоліттями український нарід від трьохвічного сну й натхненням своїм підносили його дух, кликали до боротьби за визволення рідного краю"; він був космофілом, але постійним стрижнем його дум, прагнень і дій була константа: "... ми повинні бути націоналами [...] Ми повинні віддати усі свої сили на те, щоб визволити свою націю з того гніту, в якому вона зараз перебуває, і дати задля користі людськості ще одну вільну духом одиницю" [8]. Великий симпатик УНР, міністр віросповідань УНР (1919), член Центральної Ради і Трудового Конгресу, один із засновників українського товариства "Просвіта", військовий комендант Одеси, член ЦК Соціалістів-Самостійників, Іван Липа безпосередньо діяльністю задавав тон визначальним ідеям світогляду та конкретним діям Юрія, в яких домінувало національно-патріотичне начало. Він став духовним натхненником майбутнього письменника, вимогливим критиком перших кроків у літературі. Цікавим у цьому сенсі видається такий факт. Відчувши в синові літературний хист, Іван Липа "наказав йому зібрати написане і повіз сина до Володимира Самійленка. Той уважно переглянув принесене і благословив: "Талант є. Пиши". Щоб остаточно у цьому пересвідчитись, батько ще звозив сина у Коломию до Івана Франка – сивий метр також підтримав юного письменника. Двоє класиків стали хрещеними батьками Юрія Липи в літературі" [17]. Ідеологічна доктрина Каменяра неодноразово відгукнеться у



творчості Ю. Липи – і в поезії, й у публіцистиці. Він, як і І. Франко, констатуватиме, що світоглядно людина без національної складової неминуче робиться "неповною", "уломною". "Все, що йде поза рамки нації, се або фарисейство людей, що інтернаціональними ідеями раді би прикрити свої змагання до панування одної нації над другою, або хоробливий сентименталізм фантастів, що раді би широкими "вселюдськими" фразами покрити своє духовне відчуження від рідної нації" [23, с. 484].

Незгасний інтерес до історії рідного народу, її минулого та майбутнього, до духовного досвіду, проявлений ще в дитячі роки, закріпиться згодом в активній громадській діяльності, а також у творчості як одному із способів вияву світовідчуття та світорозуміння. В заснованому батьком видавництві "Народний стяг" (воно містилось у помешканні родини) Ю. Липа друкує свої поетичні твори ("Побідний марш"), публіцистичні брошури, в яких чітко прокреслюються основні ідеї майбутньої державницької доктрини, що буде трансформована в різножанрових художніх творах. Концептуально тут бачиться його рання публіцистична праця "Союз Визволення України" про створену у Відні 1914 року Д. Донцовим, В. Дорошенком, А. Жуком та О. Скоропис-Йолтуховським українську самостійницьку місію з метою пропаганди ідеї української державності в Європі.

За часів УНР Ю. Липа – козак Одеської Січі, згодом – заступник командира Одеської "Січі" В. Янова, що постала з місцевого союзу української молоді, організатор першої студентської сотні з членів української корпорації, редактор українського часопису, співробітник таких видань: "Нове життя" (Одеса), "Нова рада" (Київ), "Вільне життя" (Одеса). Активна участь у політичному житті, зумовлена міцними підвалинами національно-патріотичного світогляду, вплинули на перші намагання спробувати своє перо й у художній літературі, яка в подальшому займе вагому частину його доробку.

Під впливом названих біографічних чинників сформувалась державотворча концепція Ю. Липи, наріжною гранню якої стала віра в національне самоствердження українства. Згодом він сформулює її у праці "Призначення України", в якій категорично заперечуватиме панівні на ту пору "пораженські" ідеї, стверджуватиме, що жодна ідея не викликає "понуриших" наслідків, як "ідея обниження" українства". Віра у власні сили народу в боротьбі за національне самоствердження визначить стрижневу ідеологему в тематичному спектрі творчості поета. Одним із її іманентних смислових центрів стане ідея відродження і становлення духовної України-держави: "Вперед, Україно! В тебе тяжкі стопи, / Пожари хат димлять з-під них: / Ні Росії, ні Європі / Не зрозуміти синів Твоїх!" [13, с. 45].

Упродовж своєї багатогранної діяльності Ю. Липа – письменник, публіцист, політик – прагнув досягнути основні закономірності буття української нації, її проблеми. "Національна ідентичність, честь нації, єдність народу, віра і мова – це той діапазон проблем, навколо яких пульсувала мисленнєва енергія Юрія Липи" [26, с. 92]. В. Качкан говорить про його "значний внесок у теорію державного будівництва" [9, с. 99]. Як учений і письменник він не тільки розбудовував теорію державності, але й творив прагматичну систему конкретних завдань та дій. Тож закономірно, що принцип служіння мистецтва національній ідеї усвідомлювався ним як важливий критерій художності. Проблеми ж історіософського змісту пов'язувались письменником із усім комплексом націєтворчих питань. Це великою мірою визначило художню структуру його творів – змістових чинників і формальних проявників тексту.

Ю. Липа був переконаний, що зусилля та безпосередня діяльність письменника вельми важливі та необхідні нації в процесі її духовного розвою, а його роль в "організації почуття раси", створенні її духовного обличчя рівні ролі філософів і політиків-державотворців. У статті "Провідництво письменства" він з цього приводу писав: "Література може утримувати єдність і енергію раси так само, як і інші шляхи її духовної організації" [11, с. 320]. Врешті-решт він приходив "до окреслення письменника як факту в житті духовім" [11, с. 206]. Погляди на художню творчість, її роль у духовному житті народу Ю. Липа втілює у книзі літературознавчих есе "Бій за українську літературу", в якій "від підстав почуття, від інстинктів, від стихійності" синтетично вивів власне розуміння характеру українського мистецтва та літератури" [28, с. 47]. У "Листі до літераторів" він називає першою і найбільшою заповіддю сучасної української літератури "марш державності": "До стягу Благодетивої Віри поривала українська література свій край, потім до стягу Визволення Принижених, тепер палаючий стяг Державності розвиває над українцями їх література" [11, с. 39]. Рівнозначно важливими у світоглядно-естетичній парадигмі письменника виступають нація і духовність. Відводячи вагому роль суто естетичним завданням літератури, він підпорядковує її найважливішій меті – утверджувати "націю дужу і вічну, як Бог" (О. Ольжич).

Стильове ядро поезії Ю. Липи формували його життєва позиція й політичні переконання, котрі, безсумнівно, ініціювали україноцентричність художніх і науково-публіцистичних творів, наснажених соборницьким пафосом. Він утверджував стоїчний трагізм, джерелом якого була релігійність, глибока віра в добро, злагоду, любов, тобто у християнські добродієвності. Тривку основу його світобачення визначила глибока релігійність. Поет усвідомлював свою місію як "наказ Божого провидіння" (Л. Черне-



ватенко) реалізовувати його в житті й творчості. Він був переконаний, що "віра звияжить ненависть, любов перемаже страх, а надія подолає безнадію. Так Липа жив і так він писав" [24]: "І я почув, мов армія в поході, / І в небі блиснув знак, був напис в небозводі: / Каже кров: – З'єднаю! / Каже любов: – Пробачу! / Каже віра: – Веду!" [13, с. 56].

Ю. Липа кваліфікує свою працю як Божу допомогу нації загалом і кожній людині зокрема. Він підтверджує цю ідею багатьма своїми віршами, ліричний герой у яких формулює філософсько-естетичне самоозначення в такий спосіб: "Благослови меча взяти...". Навіть у підкреслено громадянських рефлексіях поет виводить на площину одного тексту проблему "Бог – Нація", увиразнюючи індивідуально-авторське розуміння естетики духу нації. Він подає образ Творця "як найвищої сутності й Абсолюту, що до нього постійно має устремлятися людина опосередковано, через служіння нації" [27, с. 138].

Ретельний аналіз смислоємності різножанрових творів Ю. Липи дає достатньо підстав для висновку про те, що в них наскрізно проходить ідея служіння національним інтересам. Про це свідчать домінуючі в його творчості мотиви особистого призначення (чину) й призначення України. Ця закономірність простежується навіть у назвах (наприклад, праця "Призначення України" – вірш "Призначення").

Ідеологічні коди художньої системи Ю. Липи, його історіософія та культурологія виростає на Шевченковому ідейно-смисловому полі, тому має з ним чимало перетинів і спільних точок. Т. Салига подає такі основні тези, які увиразнюють Липині погляди на феномен Кобзаря, творчо реалізовані ним у публіцистичних працях та художній творчості: "Він завжди пам'ятав, що є внуком гайдамаки. Він був гордий з своєї селянської династії. За ніщо в світі він не признає нижчості своєї крові в порівнянні хоч би з найбільшим аристократом. Був віруючим християнином. Його почування власного духовного багатства було велике, а його простодушна гідність ставила Івана Підкову і залізний Чигирин нарівні з Брутом і залізним Римом. Хто хоче бути сильним в Україні, без нього – не буде. Він є той, хто дасть ґрунт" [26, с. 18].

Міцним "ґрунтом" для Ю. Липи стала історіософія Т. Шевченка. Як і Т. Шевченко, ставить у центр аксіології тривогу за долю України, гордиться за неї, критично оцінює її історію, прагне досягнути його ідеї, спроектувати їх на свою епоху. Максимально відсторонюючись від псевдопацифістських маніфестацій та риторичної схоластики, що часто побутували в тодішній громадсько-політичній та літературній практиці, він максимально наблизився до розуміння Шевченка-державника, що його озвучив сучасний відомий дослідник Г. Ключок: "Творчість поета наділена винятковою здатністю виховувати державне мислення. Вона дає розуміння і відчуття національної ідентичності, формує правдивий погляд на українську історію, виявляє національні хвороби, насажує вірою у краще майбутнє нашого народу. А головне – виховує національну свідомість як надзвичайно важливий системотвірний чинник державного мислення" [10, с. 237]. Осягнення діалогу художніх свідомостей, а відтак ідеологічних кодів обох поетів рідко проста. В кожному прояві інтертекстуальності, крім типологічних збігів (скажімо, подібні жанрові моделі, пряма чи прихована контактність системи мотивів, образів, поетичних ідей тощо), існує і вагомий аспект протиставлення, внутрішньої полеміки, подекуди й свідомо загостреної контрверсійності, що увиразнює буття "старого" у нових формах. Однак, попри всі відмінності сповідуваної історіософської та естетичної доктрини, Ю. Липа, як і Т. Шевченко, твердо ступив на шлях свідомої боротьби й творчості, де національне має безумовну перевагу над особистим, а духовне – над усім приземним.

Простір ідеологічного впливу Т. Шевченка на Ю. Липу виразно виявився у репрезентації ним базових концептів історіософської доктрини. Ю. Барабаш відстежує в історіософії Т. Шевченка кілька найбільш функціональних проблем: націософський первень, національна міфологія, національна самокритика, національна історія, національна держава. Власне історіософію поета маніфестує цілий корпус художніх творів – від "Гайдамаків" до поеми-містерії "Великий льох", а також пізніших казematних ("За байраком байрак"), засланих ("Іржавець") та післязасланих ("Якби-то ти, Богдане п'яний...") поезій. Погляди Кобзаря на історію та політичне майбутнє України, безумовно, змінювались, модифікувались, а тому зреалізовані творчо не в одній, а в багатьох художніх моделях ("утопічний соціалізм", "козацька республіка", "золотий вік" та ін.) [3]. З усіх історіософських ідей Т. Шевченка Ю. Липі найбільш прийнятною стала ідея духовної України-держави, яку він обґрунтував у публіцистичних працях ("Призначення України", "Чорноморська доктрина", "Розподіл Росії") та художніх текстах (роман "Козаки в Московії"; поетичні збірки "Суворість" і "Вірую"). У творчості поета, на думку М. Ільницького, "мотив призначення України розгорнувся в історіософську концепцію, хай і виглядає вона радше романтичною візією, аніж науковою теорією" [6, с. 4].

Національно-державницька модель Ю. Липи, як і Т. Шевченка, має чітку щодо імперської національно-державницької доктрини модель. У поемі "Великий льох" показано "варварську політику



царату" (В. Пахаренко). У вірші "Вперед, Україно", звертаючись до нації, Ю. Липа заявляє, що Росії "не зрозуміти синів твоїх...". Поет гостро викриває антидержавницькі ідеї М. Костомарова (нездатність українців до будівництва власної держави), А. Метлинського (вмирання української нації). А в поглядах П. Куліша вбачає початки теорії "національного поразенства"; Кулішеве ж "народе без пуття, без честі і поваги" розцінює як деструктивний заклик до зречення державності на користь "північного сусіда". Він утверджує ідею самозахисту нації (напр., вірш "Зайди"), подібно до О. Стефановича та Ю. Клена заходиться "лікувати" зневірений дух нації "мечем молитви" (Є. Маланюк).

Ю. Липа, відмінно від багатьох тогочасних письменників і теоретиків державницької доктрини, "намагався не через приниження почуття гідності власного народу впливати на його політичну активність, а, подібно до Шевченка ("...звеличу рабів отих німих..."), через усвідомлення власного внеску у скарбницю світової культури, через усвідомлення свого місця і призначення в історії людства" [29, с. 7]. У праці "Призначення України" він переконував, що з волонтаризму чи негачії не може народитися конструктивний проект буття нації: "Ніяка ідея не викликала понуріших наслідків, ніякий ворожий похід проти України та її земель не дав таких спустошень, як ідея обниження українства, підложжя поразенства" [12, с. 170]. У своєму ставленні до нації Ю. Липа не прийняв різкої (почасти – й образливої) дошкульності П. Куліша й гостроти І. Франка. Деяко пом'якшував він і гіркі докори Т. Шевченка на адресу "байдужих онуків". У цьому сенсі його попередник значно категоричніший у критичних оцінках національної історії. Відомо, що в поемі "Великий льох" він доволі різко говорив про "переступ українського народу стосовно своєї національної державності, розкрив причини й сутність такого гріхопадіння" [16, с. 17].

Ідеї попередників та багатьох сучасників, котрі нерідко розгорталися в річищі "національного поразенства", для Ю. Липи були неприйнятними. Своїми працями та художніми творами він намагався довести, що вони "підточують кореневу систему нації, ведуть до відходу від історичних традицій" [6, с. 5]. Мотиви величі української держави та героїчної боротьби за її соборність у творчості поета постають на засадах високої духовності. Історіософське тлумачення проблем буття української нації на християнських засадах типологічно зближує Ю. Липу саме із Т. Шевченком. Це виявилось на рівні поетичних ідей у тих творах, котрі становлять собою символіко-алегоричні структури (наприклад, поеми "Неофіти", "Марія" Т. Шевченка – більшість поезій збірки "Вірую" Ю. Липи). Ю. Липа, як і Т. Шевченко, протиставляв донцовському націоналізмові ідеологію гуманного націоналізму. Він типологічно близький до О. Ольжича превалюванням у поезії "атрибутів християнсько-ідеалістичного світогляду в поєднанні з героїкою, величию Духа, що спираються на національно-ментальну основу" [25, с. 32].

Зауважимо, що художня історіософія усіх "пражан" є органічною для української літературної традиції. Як підкреслює І. Руснак, "так уже склалося історично, що головною рисою української історіософської традиції впродовж тривалого часу було тяжіння до художньої, ірраціонально-інтуїтивної виразності" [20, с. 7]. Це й зумовило синтез націєтворчого та релігіософського начал художньої системи багатьох українських письменників, у якій міцним світоглядним підґрунтям був християнський провіденціалізм.

Світоглядно-естетичні пріоритети Ю. Липи формувались і "під безпосереднім впливом сучасної йому епохи, її культурними та літературними смаками й уподобаннями" [27, с. 125]. Поет, як відомо, розпочав активну літературно-публіцистичну творчість як представник "покоління приречених". Його репрезентували молоді національно свідомі діячі, котрим довелося залишити рідну землю і започаткувати в екзильних умовах новий етап боротьби за національну ідею, витягувати "національний дух із т.зв. баговиння квієтизму й непротивлення лихові" [19, с. 502]. Наприкінці 20-х – на початку 30-х років активно спрямовував громадську думку та літературний процес Д. Донцов, насамперед як редактор "Літературно-наукового вісника" (з 1933 року – "Вісника"). Він абсолютизував героїчний дух і віру народу, виправдовуючи при цьому фанатизм і "творче насилля". Д. Донцов, прийнявши ідею В. Липинського про потребу державності, проголосив ідею волонтаризму. Її суть полягала в тому, що українству для віднайдення свого втілення в конкретних обставинах часу "потрібен активний змаг за реалізацію найвищої форми існування нації, якою є самостійна соборна держава" [26, с. 366]. Звідси – вимога Д. Донцова внести в художні твори "твердість, упертість, завзяття". У праці "Трагічні оптимісти" він гостро ставить питання про потребу "сильного і відважного авангарду нового мистецтва" [5, с. 284]. Це була доба, коли О. Ольжич кволює й пасивності нації протиставляв "неугнутість волі" й "віри граніт", коли О. Теліга закликала "вдарить твердо там, де треба вдарить", а Є. Маланюк кинув клич – побороти "ніч бездержавності", "ніч зневаги, гвалту", виточити із себе кров "сліпу і рабську", знищити в собі ген "малоросійства". Д. Донцов ставив перед сучасниками "проблему перевиховання, переміни самої ментальності українства, формування у ньому нового типу людини і нового характеру" [1, с. 13]. М. Неврлий, міркуючи про ідеологічний вплив Д. Донцова на творче покоління в еміграції писав: "В якійсь мірі він був каталізатором суспільної думки, впливав на





виховання цільної, свідомої своєї мети, активної й діяльної української людини, яка була запереченням традиційного українського лірично-розслабленого романтика, селяха й тюття в різних його вимірах. Вперті пошуки історичних коренів української духовності й динамічний стиль його публіцистики збуджували багатьох його сучасників і дальші покоління" [15, с. 4].

Перебуваючи в "празькому" оточенні, Ю. Липа гостро полемізував із Д. Донцовим, протиставляючи його волонтаристській доктрині ідеологію гуманного націоналізму. Сам Д. Донцов неодноразово говорив про ці розходження. Так, у листі до Ю. Клена він писав: "Лише на Ю. Л. я інакше дивлюся, ніж Ви і Маланюк. Його статті я містив, але не уважав їх за цікаві" [19]. На рубежі 30–40-х років не тільки Ю. Липа, але й деякі інші "празжани" відмежовувались від ортодоксальних ідей Д. Донцова, зокрема від пропагованого ним волонтаризму та войовничості, що уже не сприймалися ними як "сатисфакція за поразку у національно-визвольній боротьбі" (В. Просалова). Всебічне вивчення усіх складових ідеологічного простору "празького" тексту становить одну з магістральних ліній реінтерпретації ідейно-естетичних кодів цієї неоднозначної, проте вельми цікавої сторінки української літератури міжвоєнної доби ХХ століття.

### Література

1. Баган О. Р. Вісниківство як понадчасовий феномен : ідеологія, естетика, настроєність / О. Р. Баган // Вісниківство : літературна традиція та ідеї : збірник наукових праць, присвячений пам'яті Василя Іванишина. – Дрогобич : Коло, 2009. – С. 6–48.
2. Баган О. Р. Юрій Липа : людина і мислитель / О. Р. Баган. – К. : Видання Конгресу Українських Націоналістів, 1994. – 39 с.
3. Барабаш Ю. Я. Історіософія Тараса Шевченка / Ю. Я. Барабаш // Слово і Час. – 2004. – № 3. – С. 15–37.
4. Голомб Л. Г. Із спостережень над українською поезією ХІХ–ХХ століть : збірник статей / Л. Г. Голомб. – Ужгород : Гражда, 2005. – 380 с.
5. Донцов Д. І. Трагічні оптимісти / Д. І. Донцов // Донцов Д. І. Дві літератури нашої доби. – Торонто : Гомін України, 1958. – С. 279–285.
6. Ільницький М. М. Не зрікатися своєї душі : концепція України в творчості Юрія Липи / М. М. Ільницький // Дивослово. – 1994. – № 4. – С. 3–8.
7. Історія української літератури : у 8 т. / відп. ред. С. А. Крижанівський. – К. : Наукова думка, 1970. Т. 6. – 1970. – 515 с.
8. Качкан В. А. Посланник на ниву слова : Іван Липа в нових історичних джерелах та матеріалах / В. А. Качкан // Українська мова та література. – 2001. – Ч. 46 (254).
9. Качкан В. А. Юрій Липа у світлі нових матеріалів і джерел / В. А. Качкан // Вісник : літературознавчі студії. – К., 2001. – С. 87–109.
10. Ключек Г. Д. Поезія Тараса Шевченка : сучасна інтерпретація : навчально-методичний посібник / Г. Д. Ключек. – К. : Освіта, 1998. – 237 с.
11. Липа Ю. І. Призначення України / Ю. І. Липа. – К. : Фондація ім. Ольжича, 1997. – 268 с.
12. Липа Ю. І. Бій за українську літературу / Ю. І. Липа. – К. : Дніпро, 2004. – 352 с.
13. Липа Ю. І. Твори : в 10 т. / Ю. І. Липа. – Львів : Каменярь, 2005. Т. 1: Поезія. – 2005. – 543 с.
14. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ "Академія", 2007. Т. 1 : А (аба) – Л (лямент). – 2007. – 608 с.
15. Неврлий М. Празька поетична школа / Микулаш Неврлий ; упорядкування, стаття і примітки М. Неврлого // Муза любові й боротьби : українська поезія празької школи. – К. : Український письменник, 1995. – С. 3–19.
16. Пахаренко В. І. "Великий льох" : національна ідея, історіософія, метафізичний контекст / В. І. Пахаренко // Слово і Час. – 2001. – № 3. – С. 16–23.
17. Перегінчук Г. та ін. "Господь міцним мене створив і душу дав нерозділиму..." : методичні рекомендації до вивчення творчості Юрія Липи / Г. Перегінчук // Українська мова та література. – 2001. – Ч. 46 (254).
18. Поліщук Я. О. Простір ідеологічного впливу. До природи репрезентації / Я. О. Поліщук // Український історичний збірник. – Краків, 2008. – Вип. ІІ. – С. 428–443.
19. Рахманний Р. Д. Дмитро Донцов і Юрій Клен : 1933–1939 / Р. Д. Рахманний // Україна атомного віку : есеї і статті. – Торонто : Гомін України, 1988.



- Т. 2. – 1988. – 616 с.
20. Руснак І. Є. "Я був повний Україною..." : художня історіософія Уласа Самчука : монографія / І. Є. Руснак. – Вінниця : ДП ДКФ, 2005. – 406 с.
21. Соболев В. О. Не будьмо тіннями зникомими : навч.-метод. посіб. / В. О. Соболев. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2006. – 256 с.
22. Уфимцева А. А. Роль лексики в познанні человеком действительности и в формировании языковой картины мира / А. А. Уфимцева // Роль человеческого фактора в языке : язык и картина мира. – М. : Наука, 1988. – С. 108–140.
23. Франко І. Я. Поза межами можливого / І. Я. Франко // Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 т. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. 45. – С. 276–285.
24. Череватенко Л. І. "І встану я на дні нові" / Л. І. Череватенко // Літературна Україна. – 2000. – 7 грудня.
25. Чернявська Л. В. Філософсько-естетичні засади поезії Олега Ольжича / Л. В. Чернявська // Слово і час. – 1999. – № 11. – С. 29–32.
26. Юрій Липа : голос доби і приклад чину : збірник наукових праць, присвячених 100-річчю від дня народження Юрія Липи. – Львів : Львівський національний університет ім. І. Франка, 2001. – 374 с.
27. Янчук О. І. Жанрові та стильові особливості поезії Юрія Липи / О. І. Янчук // Треті Липівські читання : збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Одеса : Друк, 2007. – С. 124–138.
28. Янчук О. І. Критерій провідництва – відповідальність : митець, література і суспільство в ідейно-світоглядній системі Юрія Липи / О. І. Янчук // Урок української. – 2000. – № 9. – С. 45–47.
29. Янчук О. І. Поет нескореного духу : штрихи до поетичного портрета Юрія Липи : матеріали громадського лекторію / О. І. Янчук. – Одеса, 1999. – 24 с.

*Анна-Галія Горбач*

## НАЦІОНАЛЬНЕ БУТТЯ В ДЗЕРКАЛІ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ

Центральне місце у творчості українських поетів займали і продовжують займати найрізноманітніші аспекти національного буття українського народу. Це є цілком зрозумілим з огляду на колишню політичну ситуацію в різних регіонах населених українцями, які майже два століття належали до різних імперій, Російської та Австро-Угорської. В цій ситуації літературі відводилась не тільки розважальна чи естетична функція, вона повинна була також пробуджувати, виховувати, застерігати та мобілізувати сили для національного відродження, відновлення державної єдності.

Провідну роль у процесі національної консолідації українців відіграє поет Тарас Шевченко. Його позначені романтизмом ранні твори, такі як поетична збірка "Кобзар" (1840) та драматична поема "Гайдамаки" (1841), яка зображує соціально-релігійне повстання проти польської шляхти у другій половині XVIII ст. на Правобережній Україні, опираються на історичний матеріал, який він почерпнув з "Історії Русів" та записів пісень і легенд козацької України, як приміром у вірші про козацького ватажка Івана Підкову:

"Було колись в Україні –  
Ревіли гармати,  
Було колись – запорожці  
Вміли панувати.  
Панували, добували  
І славу і волю –  
Минулося: осталися  
Могили по полю."

Після закінчення Петербурзької Академії мистецтв Тарас Шевченко приїздить до Києва, де він приєднується до активного кола національно свідомих творчих особистостей, яке починає розробляти суспільно-політичну ідею українства.

Це була програма Кирило-Мефодіївського товариства, яка повинна була вплинути на загальний розвиток української еліти. Товариство ставило за мету рівноправну федерацію всіх слов'янських народів з підкреслено демократичним спрямуванням. Шевченко втілював ці ідеї у свою літературну творчість і зберігав вірність ідеалам рівноправних слов'янських зв'язків протягом усього свого життя.



У Києві, де українська національна проблема відчувалася найгостріше, де перетиналися український, польський та офіційний російський вплив, у період 1845 року формуються найголовніші риси демократичного федералізму, які визначали розвиток української літератури аж до ХХ століття.

1847 року царський режим розправляється з Товариством, його керівники потрапляють у в'язницю чи у заслання. Найсуворіше покарання отримав сам Шевченко, який був засуджений до 10-річної служби солдатом із забороною писати й малювати. Попри все це, він залишається вірним ідеям демократії та політичному радикалізму.

Починаючи вже із середини 40-х років, у його поезії з'являються дуже критичні мотиви тогочасної сучасності. Критика Шевченка спрямована не тільки проти тиранічного, корумпованого царського режиму, який перетворив Україну в "сплюндровану могилу", вона звернена також супроти тих земляків, які відмовляються від своєї рідної мови, стали запроданцями і разом з ворогом "здирають з тіла матері (мається на увазі Україна) останню рвану сорочку".

Окрім цього, Шевченко позитивно змальовує ті історичні постаті козаччини, які виступали за незалежну політику козацької України, як, приміром, гетьмани Петро Дорошенко та Іван Мазепа. Богдана Хмельницького, який уклав сумнозвісний союз із російським царем, він називає "п'яним Богданом". Цього Богдана мати Україна мала б задушити в колисці, якби вона знала, що він віддасть Україну на поталу царю. Вірші подібного змісту, як, наприклад, "Розрита могила", протягом десятиріч були заборонені і в Радянській Україні.

Сергій Єфремов, автор однієї з книг про історію літератури України, який перебуваючи на посаді віце-президента Української академії наук, 1930 року разом з іншими інтелектуалами на показовому процесі в Харкові був звинувачений в антирадянській змові і помер у в'язниці, так говорить в ній про Шевченка: "Значення Шевченка для України виходить за межі, які зазвичай відведені великим письменникам у їхній країні: він приніс своєму народу той день, коли той став великою культурною нацією; його поезія стала найсильнішим проявом національної свідомості України, а його власна доля символізує долю українського народу" (Історія українського письменства, т. 2, с. 29).

У той час, коли українські попередники Шевченка з їхньою лояльністю до монархії і байдужістю до політичних і соціальних питань, на відміну від Шевченка, були неспроможні дати знак національного пробудження, йому це більше вдається, ще й завдяки тому, що він, як колишній кріпак, дуже добре знає нужду і страждання селян. Він стає рупором свого поневоленого народу, перш за все закріпаченого селянства, чиє звільнення, як наслідок демократичних домагань, не примусило на себе довго чекати. Після сентиментальних наслідувань народної творчості поетами-романтиками Харківського гуртка, Шевченко створює цілком нову поетичну традицію, яка, хоч і опирається на мову і образність народної поезії, проте ставить абсолютно нові акценти.

У своїй історичній поемі "Великий льох" Шевченко висвітлює трагічну історію козацької України від об'єднання з московським царем 1654 року до програної битви під Полтавою 1709 року, що мало наслідком ліквідацію всіх особливостей республіканської традиції. В цій поемі, а також у сатиричному вірші "Сон", найяскравіше лунає його ненависть до царського режиму.

Як переконаний республіканець Шевченко розпізнав негативну роль імперських петербурзьких кіл у поневоленні України. З іншого боку, у своєму посланні "І мертвим, і живим, і ненародженим..." він звертається до освічених українських поміщиків, які тоді визначали культурне життя в Україні, із попередженням не применшувати небезпеку соціального неспокою який наближався, а навпаки, закликає пануючі кола "Обніміте ж, брати мої, найменшого брата".

Попри весь революційний гнів, цей заклик демонструє готовність до прощення, характерну для утопічного соціалізму, який відстоював можливість вирішення соціальних конфліктів мирними засобами. Шевченко також звертається до своїх земляків із засторогою не забувати свою власну культурну спадщину, перш за все мову:

"Учітесь, читайте,  
І чужому научайтесь,  
Й свого не цурайтесь.  
Бо хто матір забуває,  
Того бог карає,  
Того діти цураються  
В хату не пускають".

Перекладено з німецької А. Поліком за виданням: Anna-Halja Horbatsch. Die Ukraine im Spiegel ihrer Literatur. Dichtung als Überlebensweg eines Volkes. Brodina Verlag, Reichelsheim, 1997. – S. 56–60.



## НАУКОВІ РОЗВІДКИ

Надія Онищенко

## ТАРАС ШЕВЧЕНКО І НІЖИНСЬКІ ГРЕКИ



Пам'ятник Тарасу Шевченку в Ніжині.  
Скульптор – Олександр Скобликов

*“В городе Нежине квартировал армейский пехотный полк NN. В этот полк был переведен мой приятель и поселился в белой хатке с садиком и цветничком, как раз против греческого кладбища. В первый же день он заметил в цветнике такой цветок, что у него и слюнки потекли. Этот очаровательный цветок была красавица на самой заре жизни и одно-единственное добро беднейшего вдового старика мещанина Макухи. Продолжение и конец повести вам известен, терпеливые читатели. И я не намерен утруждать вас повторением тысячи и одной, к несчастью не вымышленной, повести или поэмы в этом плачевном роде, начиная с “Оды” Баратынского и кончая “Катериной” Шевченка и “Сердечной Оксаной” Основьяненка. Продолжение и конец решительно один и тот же. С тою только разницею, что приятеля моего чуть было не заставили жениться – на мещанке Якилыне, дочери Макухи. Спасибо доброму старику, полковому командиру: он вступился за своего офицера. А то бы как раз перевенчали офицера с мещанкою. Но и добрый старик, полковой командир, лучше ничего не мог придумать, как подать ему немедленно в перевод, и концы в воду. Он на завтра же подал в перевод. Он навещал Якилыну, едва движущуюся, и уверял старика, что он с каждой почтой ждет родительского благословения. Пришел перевод. И он для такой радости зашел в так называемую кондитерскую Неминая, и порядком кутнул перед выездом, и начал рассказывать какому-то тоже нетрезвому, но богатому Попандопуло свое*

*рыцарское похождение с Якилыной. И так увлекательно рассказывал, что богатый эллин не вытерпел и захал ему всей пятерней в благородный портрет, а он эллина, а эллин опять его, и пошла потеха. Но как эллин был постарше летами и силами послабее, то он и изнемог. А к тому времени подоспел блюститель в виде городничего и повелел борющихся взять под арест. Завязалось дело. Богатого торгаша эллина оправдали, а благородного немущего офицера оженили на мещанке Якилыне и перевели в астраханский баталион”.*

Цей епізод з повісті Тараса Шевченка “Близнецы” міг бути описаним лише очевидцем. Автор, як і в інших повістях вказує на історичні деталі, а саме кондитерську Неминая, яку в багатьох джерелах часом називають готелем. А в будиночку з квітником навпроти грецького кладовища, цілком вірогідно, мешкав художник, викладач Ніжинського повітового училища Іван Максимович Сошенко.

Шевченко зустрічався з ним у Ніжині 1846 року, подорожуючи Україною. Ось як описує цей епізод Олександр Кониський:

“Була саме масниця, коли наші подорожні приїхали до Ніжина. Ніжин – місто невеличке. На той час воно було осередком освіти задля Чернігівщини і для північно-західної Полтавщини. Тут



пишався тоді Безбородьків ліцей. Хоч рука царя Миколи і приголомшила ліцей, а проте все ж він притягував до себе лівобережну молодіж і надавав Ніжину значної ваги. Окрім ліцея, у Ніжині була гімназія, дві чотирикласових і кілька однокласових шкіл. Се вже робило Ніжин містечком інтелігентним. До того ж за Ніжином була добра минувшина історична, найпаче крамарська, через що серед людності його було доволі людей з достатками: між ніжинськими греками були багатирі, навіть мільйонники.

Коли Шевченко і Чужбинський (останній до того ж і годованець Ніжинського ліцею) приїхали в Ніжин, дак про приїзд їх зараз залунала чутка по місту і "двері нашої квартири, – розповідає Чужбинський, – не зачиналися найпаче від студентів: між ними тоді ще був і відомий потім перекладник творів Шекспіра, Шіллера, Гете, Шевченка – Микола Гербель". В четвер на масниці у ніжинському клубі (казино) був баль. Тарас і Чужбинський пішли на баль. Один з старшини клубної, побачивши, що у Шевченка на голові шапочка, і не відаючи, хто він такий, чю голову вкриває та шапочка, не хотів пустити його на баль. Але ж суворому старшині зараз з'ясовали, що шапочка вкриває голову генія України і в якому в убранні не був Шевченко, він, зайшовши до клубу, робить останньому честь і шанобу. Звісно, поетові й на думку не стало гніватися на таку пригоду; він вельми сміявся з неї. Вітали Шевченка ніжинці дуже добре найпаче молодіж під проводом Гербеля. Гербелеві він написав тоді в альбом оці вірші.

*За думою дума роєм вилітає,  
Одна давить душу, друга роздирає,  
А третя тихо, тихесенько плаче  
У самому серці, може й Бог не бачить.*

Не забув Шевченко побачитись, хоч на коротенький час з своїм добродієм Сошенком, що учителював тоді в Ніжині. Сошенко висловив йому дорікання за його поему мовою російською "Тризна".

Благородну роль у житті Шевченка відіграв художник Олексій Венеціанов, за походженням ніжинський грек. В автобіографічній повісті "Художник" Тарас Шевченко згадує "старика Венеціанова", який "в добром деле сыграл роль усердного и благородного маклера", завдячуючи чому поет отримав вольну від свого поміщика.

Матеріали Ніжинського грецького братства та магістрату, які зберігаються в Чернігівському облдержархіві, свідчать про те, що прапрадід Венеціанова Іван Прока, прадід Федір, дід Георгій – вихідці з Греції, Емпірської провінції з містечка Богдарії від тамошнього почесного дворянського роду, з яких дід Георгій (Юрій) Федоров Венеціанов, користуючись від Російського самодержця привілеями, дарованими Ніжинському Грецькому Братству, прибув на проживання в місто Ніжин... Тож саме Юрію Федоровичу Венеціанову та його сину Гаврилу Юрійовичу, вправним грецьким купцям, ми завдячуємо тим, що поєднали вони наше місто з ім'ям великого Венеціанова. Це були 1730–1740-і роки.

Михайло Венеціанов, рідний дядько художника, володів хутором Веприк, що на Ніжинщині, до середини 20-х років XIX ст., де за даними перепису 1782 року, налічувалося 70 душ селян. Після його смерті дружина Катерина продала успадкований від чоловіка хутір.

Батько ж художника, Гаврило Юрійович, з Ніжина виїхав до Москви ще в кінці XVIII ст. (1760–1770 рр.). У сповідальних книгах Московської церкви "Воскресіння Христова" він довго іменується "ніжинським купцем, греком", потім "московським купцем, греком", а з 1785 року – уже просто – "московським купцем". У такому купецькому домі 7(18) лютого 1780 року народився Олексій Венеціанов – майбутній художник.

В "Автобіографічній записці О. Г. Венеціанова", яка зберігається в Архіві інституту російської літератури АН Росії, художник писав: "У 1819 році залишив службу для того, щоб повніше присвятити себе живопису з оригіналів природи, для чого поїхав в своє село, там зайнявся безумовною увагою природи"... Разом з дружиною Марфою Панасівною Азар'євою О. Г. Венеціанов придбав невеличкий масток "Трениха-Сафонково", що на березі річки Ворожба, за 77 верств від міста Вишній Волочок Тверської губернії. Кріпаків у нього не було, а лише 12 душ дворових.

"Щоб затвердитися на шляху, який вибрав тоді для себе, Венеціанов (художник говорить про себе в третій особі – **Авт.**) почав брати до себе на своє утримання бідних хлопчаків і навчати їх живопису за прийнятою ним методикою, яка полягала в тому, щоб не давати копіювати, а прямо починати розглядати природу.

Всіх учнів у Венеціанова було в різний час більше 70 чоловік... З них 7 були кріпосними людьми і опікою його відкуплені"..."



У 1830 році митець мав 14 тисяч боргів і в Опікунській раді заклав маєток дружини. Але він все ж втратив засоби на утримання школи, і його учні тепер просто приходили до нього.

Дружні особисті стосунки зв'язували Тараса Шевченка з мариупольським греком Феокистом Хартахаєм. Будучи студентом Київського, а потім Петербурзького університетів, він близько познайомився з поетом, який подарував йому "Кобзар" з автографом. Саме Хартахаю українське студентство в Петербурзі доручило виступити на похороні поета. Феокист Хартахай промовив чистою українською мовою схвильовані прощальні слова: "Україно, мати наша! Де твоя утіха, де витає і що тепер робить? Зомліли ніженьки, що по світу носили, зложились рученьки, що тобі служили, закрились карі очі, що на тебе любуючи і сумуючи гляділи, минулися думи й пісні! Перестав твій Тарас сльози лити, стомився, заснути схотів. Матінко наша, Україна, степи наші, могили, Дніпр широкий, небо наше синє! Хто вам пісню заспіває і про вас згадає? Хто вас так щиро любитиме і за вас душу положить? Тарас Григорович – у труні, споряджений на той світ! Затих і замовк наш соловейко на віки! Україно! Де твій син вірний? Мово українська! Де твій батько, що тебе так шанував, що через його і тебе ще більше поважати стали?!"

У 1999 році нащадки ніжинських греків об'єдналися в міське товариство імені братів Зосима. З 2000-го – вони члени Федерації грецьких товариств України. Як і в XVII-XVIII століттях розвивають культурне життя в місті, яке прихистило їхніх предків у часи вигнання. Не тільки вихідці з еллінських родин, а й українські діти вивчають грецьку мову в одній з міських гімназій. І тепер читають Тараса Шевченка українською і грецькою мовами.

**Тетяна Лебединська,  
Анна Волова**

## УКРАЇНЦІ КАНАДИ ТА САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

Взаємозв'язки центру та багаточисельних діаспор досліджуються давно. Паралельно повинна вивчатися взаємодія окремих існуючих громад, різноманітні контакти між ними. Це самостійний напрям наукового аналізу. Взаємовплив діаспор збагачує одне одного і, в цілому, українську культуру, мистецтво, науку. Розвиток громад тоді здійснюється швидше й багатогранніше, ніж якби кожна жила ізолювано. Зокрема, ми спостерігали і на основі спостережень зробили такі висновки, з одного боку, за діаспорами Канади та США, з іншого – Італії та Бразилії.

Хотілося б зупинитися на традиційних взаємозв'язках діаспор Канади й Санкт-Петербурга. Санкт-Петербург приваблював українців метрополії вільним способом життя, більшою доступністю преси, своїми учбовими закладами. Українська діаспора з'явилася на берегах Неви майже одночасно із заснуванням міста. На широкомасштабних будівельних роботах примусово використовувались козаки, завезені для цього із Запорозької Січі, насильно завербовані селяни. Приїздили також поміщики, міщани, купці. Десятки років жили й працювали відомі представники української культури й науки, громадські діячі: П. Полуботок, П. Дорошенко, Д. Апостол, К. Розумовський, В. Кочубей, А. Безбородько, Г. Сковорода, І. Котляревський. Українська молодь постійно рвалася на береги Неви, щоб одержати освіту.

Українці Санкт-Петербурга поділяються на чотири групи. Такі, що осіли в місті назавжди (Т. Г. Шевченко, М. П. Гребінка); примусово-добровільно (С. Гулак-Артемівський, М. Костомаров, В. Боровиковський, Д. Левицький); викладачі та випускники Києво-Могилянської академії. Такі, що повернулись в Україну (Г. Сковорода, Є. Гребінка, І. Сошенко, П. Чужбинський, брати Лазоревські, сестри Лесі Українки, М. Грушевський та ін.). Такі, котрі поїхали в інші країни і влилися в місцеві діаспори (С. Петлюра, С. та М. Мазуренки, В. Садовський, І. Мацкевич, М. Гавриленко та ін.). Такі, котрі народилися в Санкт-Петербурзі (діти Розумовських, Безбородьків, Кочубеїв, І. Мазепи, Хмельницьких, Скоропадських, О. Теліги, Ю. Русів та ін.).

Із Санкт-Петербургом пов'язані роки навчання та початок революційної діяльності Д. І. Дорошенка. Він приїхав у місто в січні 1902 року, підготувався і вступив до Петербурзького університету. Майбутній історик, публіцист, політичний і державний діяч походив із старовинного українського роду, був родичем О. С. Пушкіна (дружина поета Наталія Пушкіна, уроджена Гончарова, – праправнучка гетьмана Дорошенка).

Восени 1902 року Дмитра Івановича прийняли до Української студентської громади. Він залишив документальний детальний опис діяльності прогресивних студентів, методів збору грошових



засобів через концерти, публічні виступи; дав яскраві, що добре запам'ятовуються, характеристики головних членів громади. Так, він повідомив, що Шевченківські вечори, коли перед публікою виступали М. Заньковецька, М. Кропивницький, М. Садовський, О. Саксаганський та інші корифеї українського театру, приносили в касу по декілька тисяч карбованців.

Надто колоритно він описав сімейство Русових, які приїхали в Петербург восени 1902 року і проживали під наглядом поліції. Пані С. Ф. Русова дотримувалась радикального політичного напрямку й тричі вже сиділа у в'язниці. Там народився її син Юрій (згодом доцент університету в Монреалі). Чоловік О. О. Русов був творцем так званої земської статистики.

1903 року Д. Дорошенко став на чолі Української студентської громади із 1906 року – секретарем "Українського вісника", познайомився з С. Петлюрою, О. Лотоцьким, Д. Мордовцевим, Т. Стебницьким, І. Шрагом.

По закінченні Другої світової війни Д. Дорошенко приїхав до Канади. У 1947–1950 роки він працював професором Колегії Святого Андрія в Вінніпезі, зробив декілька публікацій, пов'язаних із спогадами про Петербург. Він гадав, що для українця Петербург був повний історичних спогадів. "Он по тім боці Неві, насупроти Зимового царського паляцу, Петропавлівська фортеця, де сконав гетьман Полуботок і де сиділи пізніше корило-мефодіївські братчики: Шевченко, Костомаров, Куліш (Д. Дорошенко зробив неточність: братчики сиділи в III відділенні власної його імператорської Величності канцелярії: Фонтанка б.16 – примітка Т.Л. і А.В.)... Он далі Академія Мистецтва, де жив і помер Шевченко... Ця столиця, побудована на кістках кріпаків, була тісно зв'язана з долею українського національного руху, тут вийшла 1798 року "Енеїда" Котляревського, а 1840 року Шевченків "Кобзар"; тут друкував у 1850-х роках у спеціально заснованій українській друкарні свої "Записки о Южной Руси", "Чорну Раду" та інші видання Пантелеймон Куліш; тут виходила в 1861–1862 роках "Основа"; звідси керувала за тих голів петербурзька громада українським рухом, аж поки той рух перенісся до свого природного осередку, до Києва. Тут кувалася доля величезної імперії, в тім числі й України, і звідти йшли царські накази й міністерські циркуляри, які мали своєю метою спинити розвиток українського національного життя..."

У Петербурзі народилася відома українська художниця Галина Мазепа. Згідно з її книгою "Спогади", це сталося 1910 року в університетській лікарні. Батьки приїхали в місто на Неві для навчання. Відразу ж активно включилися в діяльність українського студентського товариства. Батько Ісаак Мазепа згодом став великим політичним діячем, мати Н. Сінгалевич тоді навчалася у Петербурзькому медичному інституті.

Нам пощастило знайти спогади Ісаака Мазепа цього періоду. "Основне ядро Петербурзької групи УСД складалося (в 1906 р.) з людей старшого віку, таких як Л. Бич, Д. Лаврентіс, Л. Мацієвич, А. Шабленко, К. Арабажін. Із студентської молоді до групи належали: В.Мазуренко, М. Шадлук, І. Личко, Н. Шулицька, М. Дулбін, О. Назаріїв та інші. Трохи пізніше до групи вступили: Беліч, М. Петрова, Н. Сінгалевич, Н. Калинович, з Києва приїхали Д. І. Донцов і А. Чайковська (1906), восени 1909 року – В. Садовський, І. Мазепа".

Про те, що собою представляло українське студентське товариство, видно зі спогадів Д. І. Дорошенка. "Українська молодь у час мого приїзду до Петербурга почала вже помалу визволятись з-під гіпнозу всеросійських ідей і приходила до думки, що українці мають свої власні цілі й завдання, а тому повинні йти своїм окремим шляхом, хоча й в константі з загальноросійським визвольним рухом. Але ще не в усіх викристалізувалася свідомість потреби не оглядатись на росіян, а робити своє діло. Тому немало українців якщо не співпрацювало безпосередньо з російськими революційними організаціями, то в тій чи іншій мірі допомагало їм".

Ісаак Мазепа 1905 року вступив до УРСДРП, пізніше став одним із її лідерів.

З Канадою пов'язана значна частина творчого життя Галини Мазепа. Тут добре знають її картини "Гуцули", "Бандурист", "Лісова Мавка", "Жінки", та ін.; багато творів знаходиться у приватних українських колекціях. У Торонто відбулася художня виставка Г. Мазепа. Книгу "Спогади", про яку ми згадували, видала в Торонто 1993 року Організація Українок Канади.

Роки навчання і початок літературної діяльності Євгена Бачинського також пов'язані з Санкт-Петербургом. Навчався він (1902–1904 рр.) в Артилерійській Академії святого Михаїла. 1904 року був арештований і десять місяців пробув в одиночній камері петербурзької в'язниці "Хрести". Часи арешту він використав так, як, мабуть, ніхто інший: детально вивчив в'язничну бібліотеку. З'ясував, що у відділі художньої літератури з 1089 книжок, що були в наявності, лише три українські, а саме: В. Стефаник. Оповідання в перекладі російською мовою М. В. Козиненко з передмовою Алексинського, СПб., 1907; І. Франко "В поті чола". Переклад російською мовою; Т. Шевченко "Кобзар", 1907 (той, що я подарував!).



У відділі природознавства налічувалося 142 книги. За змістом три з них стосувались України, написані були російською мовою. А. Єфіменко. Південна Русь. А. Василевський. Сучасна Галіція. Більше книжок про Україну в бібліотеці не було. Далі Бачинський пише: "Питаю себе тепер, як то в ті часи українська мова не була визнана? Мені дозволяли мати українські видання. Хто їх міг цензурувати і затверджувати як легальні? Хоч декотрі друкувалися за кордоном. А ще більше дивуюсь, що були тоді в С.-Петербурзі земляки, котрі даремно давали і, головно, довіряли, невідомому студенту-українцю, та ще у тюрмі, свої, певно, нелегко добуті книжки?".

З січня 1905 року Бачинський – редактор військового журналу "Михайловец" в Петербурзі, де була опублікована його перша друкована стаття "Про запорізький собор у Самарі – в Новомосковську біля Катеринослава". 1907 року – організатор нелегальної Всеросійської спілки офіцерів. 1908 року втікає за кордон. Подальша значна частина його життя пов'язана з Канадою. Він став видатним релігійним діячем. З 1955 року – єпископ Української автокефальної (соборноправної) церкви, автор багатьох спогадів про Санкт-Петербург.

Треба згадати Павла Крата (народився 1882 р. на Лубенщині, помер 1952 року в Торонто). Про час і мету його перебування в Петербурзі ми, на жаль, даних не маємо. Пощастило лише розшукати спогади Д. Донцова, де П. Крат згадується серед прізвищ інших членів української студентської громади міста на Неві. Відомо, що з 1907 року він жив у Канаді; з 1918 – пастор і діяч української євангельської церкви; з 1922 року – видавець і редактор журналу "Віра і знання" в Торонто. Опублікував багато праць на релігійні та громадські теми.

Андрій Жук (народився 1880 р.) залишив нам надзвичайно унікальний документ з поіменним переліком усіх членів Української студентської громади Петербурга за 1902–1905 роки. Восени 1902 року громада нараховувала 40 осіб, всі вони при вступі склали іспити з історії, літератури й української мови. Потому А. Жук називає прізвища студентів, котрих зарахували в члени громади в 1903 і 1904 роках. Поряд із прізвищами зазначаються головні обов'язки студента, а в деяких – місто, звідки він приїхав і де навчається.

Кілька українських канадців науково вивчають Петербург. Це неначе зворотній зв'язок, подальший розвиток взаємовідносин у науці. Передусім треба згадати сімейство Антоновичів, різні представники якого були тісно пов'язані з Петербургом. Володимир Боніфатійович – історик, археолог, етнограф, з 1901 року член-кореспондент Петербурзької академії наук.

Михайло Дмитрович (онук Володимира Боніфатійовича), 1909 року народження опублікував дуже цінну наукову працю про Українське Петербурзьке товариство кінця 1850-х початку 1960-х років; дав розгорнутий аналіз його діяльності, послідовності розвитку, навів невідомі факти, дав їм ґрунтовну оцінку.

Одним із найцінніших "тимчасових" петербуржців періоду ССРСР, які осіли потому в Канаді, є Лео Мол, котрий активно співпрацював з діаспорами США, Італії, Німеччини, Росії.

Безперечно зацікавлення в акценті, що нами розглядається викликає маловідомий у нас учений Володимир Шелест. Ми маємо на увазі його публікацію про ідеологічну боротьбу між Москвою і Санкт-Петербургом-Ленінградом з відображенням цієї боротьби в художній і науковій літературі (передмова професора Наталії Полонської-Василенко). Це дослідження дозволяє зрозуміти нову сторінку у віковичному суперництві двох російських столиць. Воно спирається на ретельно підібрані матеріали, дає можливість проаналізувати проблему у висвітленні її не лише російськими, але й українськими авторами.

Петербург слід розглядати як традиційний центр, звідки здійснюються переїзди української інтелігенції в країни Америки й Європи, Австралії, Африки, Азії. Він і тепер у зв'язку з шевченківськими місцями і святами лишається Меккою для українців метрополії та діаспор, насамперед Канади і США. Нам здається корисним створити в місті на Неві науково-дослідний мініцентр (2 особи) під егідою Академії наук України, відповідних установ Канади і США. Це потребує не стільки матеріальних засобів, скільки сумісних організаторських зусиль. Реальний науковий вихід унаслідок найбагатших малодосліджених українських архівів міста забезпечений. Можлива підготовка наукових кадрів (збирання матеріалів для дисертацій), підвищення кваліфікації проведення самостійних робіт для написання монографій. Можливий розвиток наукового (і взагалі українського) туризму (можливий показ шевченківських місць), проведення конференцій, симпозіумів, а в перспективі відновлення петербурзького журналу "Основи" або хоча б "Українського вісника".

Ці нотатки складено за даними архівів Оттави, Торонто (Канада), а також Іллінойського університету (США). Вони не претендують на якісь завершальні наукові результати, це – лише регламенти. Дослідження попереду.





## НЕВІДОМА АДРЕСА ФЕОФАНА ПРОКОПОВИЧА В САНКТ-ПЕТЕРБУРЗІ

Видатний український мислитель і філософ Феофан Прокопович посідає своє незамінне місце у світовій та вітчизняній філософії. Волею обставин він став сподвижником Петра I, здійснивши великий вплив на громадсько-політичне, церковне життя Росії. Монархіст за ідейними переконаннями, Феофан Прокопович зіграв неоднозначну роль в історії України.

Важливим джерелом бібліографічних даних Феофана Прокоповича є його життєпис, складений другом мислителя, відомим орієнталістом, академіком наук Т. Г. Байєром, а також дослідження Д. С. Дамаскіна-Руднева. Обидва автори стверджують, що народився майбутній філософ у Києві, в сім'ї купця, проте дату народження кожен подає свою: Т. Г. Байєр – 17 червня 1677 року, Д. С. Дамаскін-Руднев – 9 червня 1681 року. Є й третя думка – Олександра Яблоновського – 1684 рік. Загальноновизнаним є 1677 рік. Новонародженого охрестили Єнісеєм. Батьки невдовзі померли і хлопчик потрапив під опіку дядька – ректора Києво-Могилянської академії. Навчався він у початковій школі при Києво-Братському монастирі, згодом у Києво-Могилянській академії. 1698 року його відправили для продовження освіти в Рим. Через три роки повернувся до Києва (1704 р.). Був пострижений у ченці, а 1705 року став професором Києво-Могилянської академії.

1711 року Прокопович зближується з Петром I, котрий бере його з собою в Пруський похід. 1712 року стає ректором Києво-Могилянської академії, а 1716 року на виклик царя приїздить у Санкт-Петербург.

Так розпочався петербурзький період життя й діяльності владика. У столиці Феофан Прокопович не застав імператора, бо той перебував у закордонній подорожі. До повернення монарха владичі було доручено написати три звернення: перше – від особи новонародженого сина царя Петра Петровича, друге – від царівен Анни та Єлизавети, третє – від російського народу.

Повернувшись на береги Неви, Петро I того ж дня пішов глянути на свого первістка. Перше звернення до імператора виголосив князь Олексій Меньшиков, друге – старша царівна, а третє – Прокопович.

Жив владика на річці Карповці в Новгородській садибі, котру облаштував сам, придбавши місце й будинок у родичів першого петербурзького коменданта Р. Брюса. Будинок був одноповерховий з високим дахом, великими, видовженими вгору вікнами та парадним входом, до якого вели дев'ять сходинок. За будинком знаходилися інші споруди. Навколо стояв ліс. Тут він заклав сад, власноруч посадив дерева, бо дуже любив садівництво.

Більшу частину року Прокопович проводив на Карповці. На річці була пристань, стояли човни для прогулянки. Хоча Карповка не дуже глибока, і кататися не завжди зручно. В хорошу погоду владика виїжджав на баркасі чи яхті в Синод, у Невський монастир, на затоку, аж до своєї приморської кам'яної дачі, що розташована була між Петергофом і Оранієнбаумом, де знаходилась Семінарія. 1732 року він отримав на Аптекарському острові 440 сажень землі як пасовища для коней і худоби.

Жив Прокопович на широку ногу. Грошові доходи та інші збори з новгородських сіл та сілець були значними, лише селян, закріплених за його монастирями, нараховувалось 41599 душ. Відомо, що 1733 року в Санкт-Петербурзькій конторі новгородського архієрейського дому було оприбутковано 11,109 крб, 1734 – 10,153 крб., 1735-го – 9,814 крб. Окрім грошей, двір отримував значну кількість припасів. Протягом року на кухню надійшло 1500 лососів, копчених і в'ялених сичів – 21000, ікри – 11 пудів, відбірної риби – 11 діжок; крім того, в Санкт-Петербург привозили 20000 пудів сіна. Пиво, виготовлене з новгородського солоду, куштувала вся петербурзька знать.

У Карповку приїздили видатні на той час особи, котрі відвідували столицю. В архієрейському домі гостювали китайські послы, гданські депутати, письменники й поети. В садибі часто бував письменник Я. Маркович, у щоденнику якого зберігся такий запис: "Сей день святкували в компанії... до ночі". Частими відвідувачами були члени "Вченої дружини" – першого російського літературного товариства, куди входили князь Д. Голіцин, А. Кантемир, В. Гатищев. Ф. Прокопович був "геніально дотепний". Жадібно прислухалися гості до його слів, запам'ятовували жарти, вислови, притчі.

Певне значення для відвідувачів мала в будинку на Карповці велика бібліотека. Вона, за свідченням данського мандрівника фон Гавена, "... виросла до 30 тисяч томів кращих видань. Користуючись своїми скарбами сам, він охоче давав книги й іншим, і своїми знаннями – наслідком



уважного читання та спостережливості, він охоче ділився з іншими вченими людьми, котрих часто запрошував до себе на обід або на вечерю, коли після всіх денних справ можна було спокійно зітхнути... Це були в деякій мірі аттичні вечори, з яких кожен виносив щось розумне". Фон Гавен, який бачив Феофана Прокоповича в останній рік його життя, пише, що "за знаннями в нього мало або майже немає рівних, особливо поміж російськими духовними особами. Окрім історії, богослів'я та філософії, він має глибокі знання з математики і надзвичайно захоплюється цією наукою. Він знає багато європейських мов, з яких двома розмовляє, хоча в Росії вживає тільки російську й лише в крайньому випадку спілкується латиною, знанням якої не поступається будь-якому академіку. Грецьку та європейську також добре розуміє і в глибокій старості охоче працює над ними, віддаючи люб'язно перевагу тим, хто знайомий з цими мовами". Прокопович мав величезний нахил до будівництва, проектування й спорудження будівель. "У нього, – писав фон Гавен, – сильна пристрасть до споруд, які хоча й спустошують його казну, але дуже доречні в Петербурзі, де так багато не забудованих місць. Ще за кілька днів перед смертю він показував одній особі проект і креслення будинку, що думав будувати, і просив зробити певні зауваження, побажання".

1721 року в будинку на Карповці владика відкрив школу для сиріт. Це була найкраща школа на той час і за обладнанням, і за системою навчання. В ній викладали хороше мистецтво, вокал, інструментальну музику. Працював також театр. Учителями були данець Адам Селлей, професор Академії наук Т. С. Байєр і Г. Ф. Федорович. Старші вихованці навчали молодших учнів, отримуючи за це невелику платню. Протягом п'ятнадцятирічного існування школу закінчили 160 юнаків. Для подальшого навчання кращих учнів рекомендували в гімназію при Академії наук. Із числа вихованців відомі М. Багданов – упорядник опису Петербурга, Г. Теплов визначний сановник епохи Катерини II, А. Протасов, І. С. Котельников – дійсні члени Російської академії. Після смерті Прокоповича школа його перейшла в розпорядження імператорського кабінету.

Помер Феофан Прокопович 8 вересня (19 вересня) 1736 року на 55-му році життя. Стверджують, що він підніс до лоба вказівний палець і вимовив останні слова: "О голово, голово! Розуму упившись, куди її прихилиш?"

Церемонія поховання відповідала високому рангу померлого. На неї прийшло все столичне духовенство. Після літї домовину поставили на похоронну колісницю і в супроводі священиків і вихованців семінарії відвезли до Неви. Сто гренадерів від різноманітних канцелярій і синодальні приказні служителі несли воскові свічки.

Біля Синодського причалу домовину поставили на похоронну баржу і переправили на протилежний бік Неви до Мануфактурного причалу. Потім провезли повз Літійний двір, по Перспективній вулиці до Триумфальних воріт, де похоронну процесію зустрів троїцький архімандрит Варлаам з придворним духовенством. Біля Невського монастиря до похорону приєднався архімандрит із братією. Після панахиди в Благовіщенській церкві домовину поставили в чорний футляр і винесли на траурне судно, що стояло біля пристані Чорної річки. Тіло привезли в Новгород на берег Волхова в Антоніїв монастир і урочисто похоронили на південному боці Софіївського собору.

Ще одна цікава деталь. Фон Гавен констатує, що Прокопович "... ніколи не дозволяв зняти з себе портрет. Але після його смерті імператриця Анна наказала художнику змалювати лице владика і вирізати на міді".

Після смерті Феофана Прокоповича його приморська дача на березі фінської затоки, яка була оцінена в 5000 крб., перейшла у володіння великої княжни Єлизавети Петрівни. Майбутня імператриця ще за життя архієрея часто відвідувала замиський притулок владика і не один раз висловлювала бажання придбати його. Дім на Карповці був оцінений в 9500 крб., 149 картин, писаних олійними фарбами – 500 крб., четверо сонячних годинників – у 100 крб., два глобуси – 50 крб., бібліотека – в 4500 крб. Через чотири роки після смерті Феофана Прокоповича (у квітні 1741 року) все майно продали, гроші передали спадкоємцям.

1830 року на місці садиби розпочалася підготовка до будівництва міської Петропавлівської лікарні. Проект розробив архітектор А. Штауберт 1831 року. Спостереження за будівельними роботами вів архітектор Міллер, трохи змінивши первісний проект. Петропавлівська лікарня була розрахована на 250 місць. Тепер вона носить ім'я Ф. Ф. Ерісмана (набережна річки Карповки, 4).



## МЕМУАРНИЙ ОБРАЗ ВАСИЛЯ СТУСА

В Україні за два останні десятиліття побачила світ значна частина художньої спадщини Василя Стуса, що донедавна перебувала під сімома замками спецслужб або ж була свого часу видрукувана за кордоном. Його творчість дедалі активніше потрапляє в поле зору науковців, про що свідчать ґрунтовні літературознавчі розвідки й локальні публікації таких відомих учених, як І. Дзюба, М. Жулинський, Н. Зборовська, М. Кодак, М. Коцюбинська, К. Москалець, М. Павлишин, Е. Соловей та ін. Незважаючи на те, що мистецьку поставу В. Стуса більшою чи меншою мірою відкрито й канонізовано, навіть найглибші дослідники спадщини поета "свідомо чи неусвідомлено обмежують себе окремими аспектами Стусового життя, творчості чи міту" [19, с. 52]. У передмові до "Вибраних творів" (К., 2012) Дмитро Стус зауважує, що й сьогодні робиться все можливе, аби образ В. Стуса не лише "відірвати" від Стуса-людини, Стуса-поета і Стуса-громадянина, а й узагалі назавжди витіснити всю інформацію про реальну постать поета з активної матриці сучасності" [16, с. 10].

Внутрішня готовність до життєвих випробувань є однією з найбільших загадок особистості В. Стуса. Це та й досі нерозкрита таємниця "кшталтування" (К. Москалець) характеру – неординарного, сильного, вольового, здатного витримувати понадлюдські страждання, котрі творили містерію його життя, яке він не мислив поза свободою особистості й поза рідною землею. В. Стус упродовж усього свого життя "різьбив лице – образ гідності і стоїцизму" (Є. Сверстюк). Він "владно зайняв високу нішу, яка чорніла в самоті: нішу великої вільної справжньої поезії" [14, с. 301]. І ця висота – в просвітленій любові до людини, висота, де написано: "Блажен муж, котрий не стає на путь нечестивих" (Псалом 1, 1).

Для того, щоб сприйняти В. Стуса як "живу" людину, реальну особистість, варто, гадаємо, надати слово його близькому оточенню, друзям-однодумцям, знайомим, критикам, рецензентам творів. Яким він був у повсякденному житті, у взаєминах з іншими людьми? Як формувались його філософсько-естетичні пріоритети й етична позиція? Які моральні цінності сповідував упродовж життя? Відповідь на ці та багато інших питань можна відшукати у відомих на сьогодні мемуарних матеріалах, зокрема, в надзвичайно важливому, власне, першому документальному джерелі – книзі "Василь Стус у житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників" (Балтимор; Торонто, 1987), упорядкованій та зредагованій О. Зінкевичем і М. Француженком. Не менш цікавим у цьому плані є підготовлене О. Орачем літературно-художнє видання "Не відлюбив свою тривогу ранню... Василь Стус – поет і людина: спогади, статті, листи, поезії" (К., 1993), до якого увійшли спогади друзів поета, товаришів по ув'язненню, фрагменти листів, окремі вірші та фотодокументи. Неабиякий інтерес становить і презентоване тернопільським видавництвом "Підручники і посібники" науково-публіцистичне видання "Нецензурний Стус" (2002; 2003), зі сторінок якого "вимальовується трохи інший образ поета, ніж твориться зараз у масовій свідомості" [10, с. 2], а також фільм "Просвітлої дороги свічка чорна", створений режисером С. Чернілевським та оператором Б. Підгірним на основі відеоматеріалів, зібраних під час перепоховання В. Стуса, О. Тихого та Ю. Литвина. Останнім часом активізувалось оприявлення достовірної інформації про поета, що періодично з'являється на сайті Гуманітарного центру Василя Стуса (<http://stus.kiev.ua/>). В цьому контексті заслуговує на увагу й недавня книжка "І в смерті з рідним краєм поріднюсь: Василь Стус і Вінниччина" (2011), в якій Н. Гнатюк і Т. Ковальський на основі ретельно зібраного документального матеріалу здійснюють спробу дослідити й розкрити витоки таланту поета й становлення його індивідуальності.

Особливими тональностями в характеристиках постаті В. Стуса перейняті його листи, котрі явили класичний приклад епістолярного "автопортрета зі свічкою". За словами М. Коцюбинської, "в комплексі, як явище, усі вони становлять воістину неоціненний для розуміння епохи, людини, мистецтва матеріал, об'єктивний у своїй суб'єктивності, навіть подекуди "сповідальності", зумовлений історично й психологічно. Тут і життєва позиція письменника, його погляд на світ, картина його середовища, свідомо – й підсвідомо! – самооцінка. Своєрідний автопортрет письменника..." [6, с. 163].

Задумуючи фільм про поета, Р. Корогодський писав: "На основі сімейного архіву Василя Стуса, його віршів, листування з друзями, спогадами, ми хочемо розповісти про Людину, що була приреченою від народження – вона могла жити лише в злагоді із своїм сумлінням. Він прагнув всім пояснити істини, від яких багато хто просто відвертався, не хотів знати, чути. Можливо, через інстинкт самозбереження" [5]. Є. Сверстюк стверджує, що перед нами унікальна людина "рідкісної моральної обдарованості, голос



сумління у світі розхитаних і розмитих понять честі, правди, порядності. Він зберіг свій стиль до кінця. І це було основою його трагедії. Він ніс даровану йому іскру Божу з гідністю і лицарською одвагою, не згинаючись і не обминаючи..." [16, с. 733]. Він був наділений "небуденною" силою волі. "Небагатослівний, дуже чоловічий, без скарг і нарікань. Стриманий. Біль, турбота – не про себе, а про те спільне, що нас гнітило..." – згадувала близька до нього М. Коцюбинська [6, с. 303]. Водночас мав надзвичайно вразливу й тонку душу. "Як дитина, міг розстроїтись на якомусь рівному місці, відчути якусь прикрість..." [11, с. 82]. Сестра Марія в розповідях про брата говорить про його рідкісно серйозне ставлення до життя. Наведемо фрагмент її спогадів, аби простежити витoki формування "суворої тверді" (Я. Славутич) характеру поета: "Взагалі, за що б він не брався, все в нього виходило, бо до всього – і до навчання, і до захоплень ставився серйозно, з чуттям відповідальності і заінтересованості. Він наче відчував, що життя його коротке, марно часу не губив, завжди був у роботі" [9, с. 12].

Оглядаючи архів письменника, "дбайливо, до найменшого аркушика збережений його дружиною і сином", К. Москалець був буквально вражений "несамовитий працездатності цього викинутого на соціальне узбіччя чоловіка" [8, с. 10]. Про "патологічну" працездатність В. Стуса, його дивовижну спрагу до "самособоюнаповнення" ("квітування") згадують друзі поета по Сталінському педінституту. Так, однокурсниця З. Кононученко свідчить, що він читав багато філософської літератури, "самотужки вивчив латинську мову [...] Добре знав німецьку [...] А відповідав тільки українською мовою [...] Ніколи не козиряв своїми знаннями, не принижував нас, хоча ми порівняно з ним багато чого не знали. І з викладачами завжди був дуже чемний, поважав їх, навіть коли сам знав більше..." [9, с. 13]. О. Орач у спогадах вирізняє ті якості характеру свого студентського товариша, котрі згодом визначають домінанти літературно-критичних виступів В. Стуса: "Він аналізував прискіпливо, детально, доказово, вимогливо, лишаючись при тому, сказати б, у межах делікатної доброзичливості" [9, с. 44]. Цю рису відзначає і його пізніше київське коло. Так, І. Дзюба стверджує, що "моральна наелектризованість" В. Стуса була б вельми обтяжливою для оточення [...] якби не його бездоганний внутрішній такт і делікатність" [3, с. 7].

За природою свого характеру В. Стус був надзвичайно імпульсивний, навіть непримиренний у відстоюванні власних поглядів на ті чи ті питання, але мав вроджену здатність "дослуховуватись до інших і проявляти надзвичайну терпимість" [11, с. 82]. Був різкий, однак завжди справедливий у ставленні до людей. "Коли чесні люди сидять у в'язниці, місце справедливих людей також у в'язниці", – писав американський мислитель і поет Генрі Торо. В. Стус пішов до в'язниці не як політик – він не політик! – але як справедлива людина..." [16, с. 633]. М. Хейфец згадує про його "побожне", критичне й водночас неупереджене ставлення до справжнього мистецького таланту. (М. Хейфец – лєнінградський історик і філолог, ув'язнений за написання передмови до збірки поезій Й. Бродського; одночасно із В. Стусом відбував покарання у мордовських таборах; автор книги "Українські силуети", в якій уміщено розділ про В. Стуса "В українській поезії тепер більшого нема..."). Наведемо фрагмент зі спогадів М. Хейфеца: "... він (В. Стус. – Г. Р.) з глибокою повагою цитував мені нові рядки Вінграновського, хоч Вінграновський, тим часом, діставав ласощі з кремлівської таці, а Василь сьорбав табірну січку без олії. Дзюбу він назвав "величезним талантом у літературознавстві", а говорилося ж це вже після ренегатства, після того, як Дзюба зрікся друзів, одностудентів [...] Бо він радів кожному талантові, що працював в українському письменстві, кожному, кого Бог послав зберігати українську культуру" [16, с. 634].

Окремо слід сказати про В. Стуса як про "європейськи освіченого інтелігента". Так його охарактеризував відомий правозахисник С. Глузман, який після слідства та суду 1972 року кілька тижнів перебував разом із поетом в одній камері слідчого ізолятора Київського КДБ [16]. А. Шум у передмові до збірки "Зимові дерева" писала, що В. Стус – "людина високої освіти і великої культури" [16, с. 606]. Спрага до інтелектуальної праці, до освоєння нових знань, нових світів супроводжувала поета упродовж його життя. В дитинстві, як згадує сестра, "найулюбленишим заняттям його було читання книг" [9, с. 12]. У студентські роки, за спогадами знайомих і друзів, він виявляв особливий інтерес до "інтелектуального товариства" [9, с. 14]. Однокурсники свідчать, що "Василь найпершим з'являвся в аудиторії № 38, сідав за першу парту і відкривав якийсь підручник. У нього в портфелі завжди було що читати: Кант, Ніцше, Монтень, Фейєрбах..." [9, с. 13]. Перебуваючи вже в Києві, "товаришував або конструктивно співпрацював з людьми різних поглядів (крім непорядних, звісно) і поколінь. У нього були друзі і серед художників, скульпторів, музик, театралів, і серед молодих учених, філософів, "технарів" – друзі не до застілля, а до інтелектуального спілкування" [3, с. 8]. "Багато читав, готувався до захисту дисертації, студіював європейські літератури і твори провідних теоретиків доби" [16, с. 6].

В. Стус був наділений вродженою спрагою до знань, до осягнення незвіданого. О. Орач згадує, що він вирізнявся з-поміж студентів, оскільки був "більш начитаний, більш підготовлений академічно, вчився ж винятково на "відмінно" [...] трохи менше приділяв часу шахам і футболу, а більше сидів у



бібліотеці, студіюючи класику [...]. Вже й тоді було видно, що цей працьовитий хлопець виробиться неодмінно на достойного науковця" [9, с. 44]. Ця невичерпна спрага до нових знань не покидала В. Стуса й у ситуації "вертикальної труни": і в слідчому ізоляторі, де інтенсивно перекладав Гете й писав збірку "Час творчості", і в лєнінградській лікарні, коли після тяжкої операції вивчав англійську мову, намагався працювати над перекладами з Рільке, і в кучинському таборі, де вивчав французьку мову, освоював для перекладацтва твори Малярме, Верлена, читав надзвичайно багато художньої та філософської літератури. В цьому сенсі неоціненне інформативне значення має Стусова епістолярна спадщина, що є незаперечним свідченням "широкого кола інтересів, свого роду "енциклопедизму", не притлумленого, а то й загостреного вкрай несприятливими умовами" [6, с. 182]. У листі до батьків від 14.02.1982 р. поет писав: "Живу, як студент. Кожен день минає так, щоб була од нього користь, щоб я щось пізнавав, про щось думав, чимось збагачував свою душу" [17, с. 417]. Коло лектури в'язня, безумовно, було обмеженим. Проте диву даєшся, коли читаєш його листи до різних адресатів із роздумами з приводу прочитаного. Це і художні тексти, й наукові джерела (наприклад, монографія з історії німецької мови, монографія "Ранній Камю"), й доступні періодичні видання. (На прохання поета друзі надсилали йому чимало цікавого із різних сфер науки й культури). Міркуючи про нові тенденції у світовій літературі, зокрема про абстрактні метафори, В. Стус називає таких репрезентантів цих мистецьких віянь, як Борхес, Гарсія Маркес, Варгас Льоса, Фуентес, Роа Бастос, Астуріас, Онеті [17, с. 478]. Навіть перелік самих імен буквально вражає. Судження ж про кожного з письменників, про яких писав у віршах, роздумував наодинці, ділився з іншими, були настільки неординарними, що "мимохіть напрошується вписування його імені в контекст тих імен епохи" [14, с. 311].

Формально В. Стусові не заборонялось, як Т. Шевченкові, "писати й малювати", однак фактично змоги працювати не давали, переслідували, конфісковували, знищували. Поет у листах часто зізнавався, що його творчість – то Сізіфова праця, і щоразу треба все починати спочатку. Однак він використовував кожну мить, найменшу можливість для читання й писання віршів, здійснення перекладів, оскільки поза цією працею себе не мислив. Це був шлях його духовного самоздійснення, а відтак самовираження. Він, як справедливо зауважує М. Кодак, "вочевидь сприйняв формулу Заблоцького: "Душа об'язана трудиться" [4, с. 175].

В. Стус не належав до людей, легких у спілкуванні. "Небалакучий, але напружений не лише в слові, а й у мовчанні, він не надавався ані до беззмістовних розваг, ані до патріотичної риторики та й усілякої необов'язковості взагалі" [3, с. 7]. Проте щоразу при зустрічі з ним душа спалахувала якимось дивним сьайвом – "від самої можливості причаститися таїнства справжньої Людини. Знати, що на все зустрінеш дуже точну людську реакцію – нормальної, внутрішньо розкутої, не поточеної страхом людини" [6, с. 304]. В. Овсієнко свідчить, що в зоні "з особливою шанобою говорили про В. Стуса" [12, с. 4]. (В. Овсієнко – відомий правозахисник, громадський діяч; відбував покарання разом із В. Стусом спершу в мордовських, а згодом – у пермських таборах, один із найактивніших популяризаторів його творчості). Поетове "Я", безумовно, було націєцентричним. Однак він завжди був толерантним у поводженні з в'язнями інших національностей (вірменів, ізраїльтян, литовців тощо), які відповідали йому взаємною прихильністю. З особливим пієтетом ставились до нього прибалти – з якоюсь "підкресленою увагою: навіть найстарший і найповажніший, як-от литовський богослов і дипломат Пятрас Павляйтіс чи капітан естонської армії, а відтак юрист із Тартуського університету Теодор Райнголдт..." [16, с. 637]. Табірне недолуге начальство ніяк не могло збагнути, за що так глибоко шанують поета в'язні, чому ставляться до нього з майже "релігійним пієтетом". Хіба хотіли (та й чи могли?) усвідомити "напівосвічені слуги ночі – від Кремля до Колими", що перед ними висока постать, яка піднялася "над мілинами часу" (Є. Сверстюк). Це була, за словами І. Дзюби, людина "морального абсолюту".

У нелюдських умовах В. Стус зумів уберегти в собі гідність (особистісну й національну), не розгубити первісної чистоти високих помислів. В одному з листів до сина він писав: "Ідеал є один – добра і справедливості, чесності і любові [...] Ще додаю – ідеал Краси" [17, с. 446]. М. Хейфец називає В. Стуса "блискучою людиною" і згадує у зв'язку з цим такий епізод. У таборовому госпіталі помер старий в'язень – литовець Клеманскіс. І на вечірній перевірці в'язнів, незважаючи на різку протидію начальства, В. Стус вийшов наперед шеренги в'язнів і сказав: "Немає нашого товариша. Його позбавлено останньої втіхи: щоб у останню путь його провели ті, хто ділив із ним життя, хліб і сіль [...] давайте зробимо для нього те, що можемо: скинемо на згадку про нього шапки [...] всі, навіть "сучня", покидали шапки, вся шеренга...". В. Стус дістав за це шість місяців строгого тюремного утримання [16, с. 637]. Слава поета як незвичайної людини "впліталася" в табірні містерії. Є. Сверстюк згадує, як 1977 року в пермській зоні до нього підійшов молодий вірменський хлопець: "Я Размик Маркосян – я був в Мордовии вместе с Василем Стусом!" З його інтонації я відчув, що Стус ще приятель, але для багатьох – вже апостол!" [14, с. 345].



Донецький науковець-краєзнавець В. Романько пише, що поет "вирізнявся серед знайомих та малознайомих людей не тільки зовнішністю, характером, а й винятковою чесністю (про нього говорили як про "патологічно чесного"), сміливістю. Можемо додати й такі суто людські його якості, як доброта, порядність, висока інтелігентність, любов до рідних, за долю яких Василь неабияк уболівав..." [13]. Гортаючи його листи, щоденникові записи, спогади друзів бачимо в ньому надзвичайно тонку душу, люблячого батька й чоловіка, прекрасного, дбайливого сина, який до останніх днів болісно переживав завдане рідним невимовне горе. Очевидці згадують, що В. Стус "любив свою сім'ю зворушливо ніжною любов'ю і мучився тим, що найдорожчі люди не зазнали від нього ніяких радощів" [14, с. 333]. Ті, хто знав поета зблизька, твердять, що "ніхто з ув'язнених не писав таких зворушливих слів дружині, синові, батькові, матері, сестрі – ніхто так не побивався, як Василь Стус. Його любов до рідні була такою ж великою, як любов до свого скривдженого народу, якому він готував своє життя в офіру" [14, с. 342].

Особлива проникливість характеризує листи В. Стуса до сина Дмитра. Вони "обіймають величезну часову відстань. Після арешту залишив вдома п'ятирічного малюка, а незадовго до смерті довідався, що в нього народився внук [...] І весь цей час (якщо не рахувати болісного восьмимісячного *intermezzo* в Києві між двома термінами) був відірваний від сина. Усе, що міг і хотів сказати, виливав на папері" [6, с. 179]. М. Коцюбинська абсолютно справедливо назвала ці епістоли "унікальним людським документом, своєрідною педагогічною поемою". Щоб у цьому переконались, достатньо навести кілька афористично сформульованих батьківських порад: "За своєю душею треба стежити так само, як за тілом..." [17, с. 419]; "Живи по-своєму, нікого не беручи за взірці..." [17, с. 446]; "Намагайся старанно всотати в себе прочитане" [17, с. 447]; "Бери од кожної пори свого життя те, що вона тобі пропонує" [17, с. 446]; "Не гріши, сину [...] Ні перед ким – ні перед людьми (байдуже – добрими чи злими), ні перед деревом, ні перед птахою. І тоді будеш, як Бог..." [17, с. 429]. Хотів бачити у синові насамперед хорошу людину, радив "дбати про душу", мати "чисте безгрішне серце", "свій хребет, свій центр, свою основу, свою гравітацію..." [17, с. 453]. Ключовим словом у зверненнях В. Стуса до сина було слово "раджу" ("радив би", "хотів би зарадити" й под.), від чого його настанови (щодо поведінки, навчання, читання книг, заняття спортом, вибору професії тощо), набували довірливо-інтимних інтонацій. Поет у розлуці надзвичайно сумував за сином. "Обіймаю, друже мій, синку мій [...] Шкода, що ми не разом [...] А так – коли Тобі тяжко з чимось буває – радься з мамою. Я цілком покладаюся на її добру раду", – писав у листі від 10.10.1982 р. [17, с. 429]. У своїх "усе-далеких" стосунках із Дмитром В. Стус намагався виховати в ньому особистість, тому настійно радив "думати над собою, шукати себе, зрозуміти себе, робити, творити себе" [17, с. 439].

Оберегом поетової душі впродовж усього життя був найдорожчий його серцю образ матері. Їй він присвятив немало віршів ("Дай руку, мамо", "О руки матері", "Усе забувається", "Возвелич мене, мамо..." тощо). До цієї сакральної теми В. Стус звертався в ранній період творчості. Вже тут образ матері символізує найвищі духовні якості людини, найтривкіші моральні цінності ("Усе забувається. / Усе зникає. / Окрім матері"). До трагічних випробувань долі ще далеко. Але й тепер для молодого митця найрідніша людина визнається надійним опертям, джерелом снаги. "Пресвята мати в "картатій грубій хустці" супроводжуватиме поета все життя, наказуючи: "... лишень не зрадь" [7, с. 67]. З віршів В. Стуса, присвячених матері, а також із його листів до різних адресатів видно, що вона була для нього уособленням найважливіших гуманістичних цінностей, найвищим мірилом моральності ("Лиш мати – вміє жити, / аби світитися, немов зоря"). Саме тому в пору особливо тяжких випробувань він переживав гостру потребу спілкуватися з нею, бачити її "усміх сумний" над "всім пережуреним миром". Мати стає його сповідницею, "даром піднебесним", "незагоєною раною". Він неодноразово писав у листах до друзів, що відчуває величезну провину перед матір'ю. М. Коцюбинська підкреслює, що у віршах В. Стуса впадає у вічі "піднесення її (Матері), освячення як уособлення чистоти й добра, як втілення білого світла Абсолюту (в цьому контексті мимоволі виникають аналогії зі Стефаниковим побожним ставленням до матері). "Великі очі мамині ... на мене йшли ... Світили очі і мене тримали" ("Мені наснилась мати у сльозах") [6, с. 150]. Ці взаємини оприявнювали до певної міри містичний, "сакральний зв'язок і місце теофанії" (К. Москалець).

У кожному листі з неволі – безмір болю, співчуття та неспокутної вини перед матір'ю. Згадки про матір, переживання за неї наявні в більшості листів до різних адресатів. Поет просив прощення й благов повірити, що нікого не зраджував і ніколи й нікому не чинив зла. Намагався щораз заспокоїти, про свої недуги й випробування не писав: "Мамо, слава моя, зичу Тобі здоров'я, хочу швидше побачити Тебе. Бо ти мені дорожча за все на світі [...] В мене прекрасне життя. Я ним дуже задоволений – що така доля..." [17, с. 351]. А коли відчув, що, вимордований хворобами, голодом і тяжкою працею уже не в змозі боротися за життя, то просив увесь світ заступитися за найріднішу людину. В щоденниковому записі (№ 12, 1982) читаємо: "Прошу не покинути напризволяще мою маму,



Стус Олену Яківну з 1900 року народження. Її адреса: 340026 Донецьк-26, Чуваська, 19 [...] Потребує мама головне моральної підтримки, виплакуючи очі за сином. Люди добрі, пишть їй, хай не буде вона самотньою в своєму горі – підтримайте її дух" [15, с. 393].

В. Стус надзвичайно гостро переживав розлуку з дружиною, глибоко їй співчував, розуміючи, що "в умовах "великої зони" (так називали між собою в'язні світ, що лишився поза ґратами) визначитися так чітко і однозначно, як у таборі, неможливо, неминучі великі й малі компроміси, недомовки. Не вимагав від дружини героїчних супервчинків, не кликав її на барикади... " [6, с. 166]. Він намагався підтримати її дух, розрадити в невимовному горі. Відчуття вини перед дружиною завжди балансувало на межі "свята високого болю" та "врочистості розлук".

У листах В. Стуса прочитується побожне ставлення до дружини. Вони є свідченням "чистої подружньої любові, для якої не існує відстаней і завад, любові вірності-поваги". Він "находить свої, ніде не позичені слова у звертаннях до дружини, слова, що просто-таки фізично випромінюють ніжність, співпереживання [...] Якись ліро-епічні "гомерівські" складені епітети "сумнолиця моя", "білораменна", "тонкоголоса", вигадливі й зворушливі словотвори – "Дмитрородице", "Дмитроматере" [6, с. 181]. Крізь листи, адресовані дружині, проходить лейтмотив вини й спокути, що в тексті передається через частотні лексеми "біль" та "прости". Поет сакралізує, ошляхетнює не лише почуття, але й побутові реалії, знаходячи для цього не спрофановані слова, що надають його текстам первісної чистоти й оприсутнюють непідробні, щирі переживання й емоції. Для підтвердження наведемо одну з багатьох можливих ілюстрацій, зокрема, фрагмент його листа до дружини від 01.09.1978 р., суголосний з багатьма віршами: "Я хотів би бути найкращим, наймужнішим, наймудрішим, найдужчим, найдобрішим – заради Тебе, любя. Хотів діждати часу, коли б міг наставити до Тебе, сонної, всі квіти землі, аби вони були довкруги Тебе – свіжі, росяні, незаймані. Аби Ти, прокинувшись, милувалася ними [...] Я стою на високій сопці, на Всевітрі [...] і простягаю до Тебе руки. Мені на очі навертаються сльози – і я не встидаюся їх, любя моя. Навпаки: я вдячний Тобі, що знову знаю, що таке сльози. Сльози радості, бо душа відмерзлася трохи, розтопилася, не така здубіла. Цілую краєчок Твоєї сукні, безсмертна моя [...] Прихилию до тебе неба: воно Твоє тло правдиве..." [17, с. 320].

У процесі естетизації високого почуття кохання тема любові в індивідуально-творчому баченні В. Стуса переходить у тему самої людини, формуючи так звану "метафізичну любов", яку він трактує як субстанцію позачасову й позапросторову. Кохана виступає "екстрактом" (І. Дзюба) сакральності буття ("мене до неба вознесла"). Слово про знайдений інтимний ідеал, яким була для поета дружина ("ця зірка – це ти..."), стає "поетичним судом над світом і собою", переростає у "питання світового болю" [2, с. 28]. Сучасники В. Стуса переконують, що він зумів зі свого болю, "зі своєї недолі створити поетичну симфонію людського, загальнолюдського болю. Бо всі його переживання, по суті, виходять за межі особистого" [14, с. 338]. Ніколи не був байдужим до всього, що відбувалось довкруг нього. Як людина, громадянин, він завжди вивищувався над своїм оточенням. У листі до А. Малишка (1962 р.) зізнавався, що хотів би мати своїм credo рядки Д. Павличка: "Иди і правду людям говори! / Не жди ніколи слушної пори – / Твоє мовчання може стать ганьбою!" [18, с. 373]. У пояснювальній записці керівництву Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка щодо своєї участі у відомій акції протесту проти арештів української інтелігенції (1965 р.) В. Стус (тоді – аспірант цього наукового закладу) писав: "Чисто психологічно, чисто громадянськи – я не міг стриматися. Я вважаю, що в таких умовах мовчанка є злочином" [16, с. 54]. Його органічна відраза до "політично-бюрократичного маскараду" (І. Дзюба), його "пряmostояння" в утвердженні моральних принципів життя під тиском долі рівне стоїцизму І. Світличного з його "Себе зіграйте! Свій хребет! / Зіграйте випростано, струнко...". Саме ця, доволі рано усвідомлена потреба віднайдення "тоненької кладочки між раціональністю поступу й ірраціональним прагненням жити і бути", за словами Д. Стуса, "значною мірою пояснює й вмотивовує дорогу (якщо, звісно, відкинути ілюзію, що людина може все життя лише "боротися", вбачаючи в цьому екзистенційний сенс існування), обрану Василем Стусом" [15, с. 6].

Про намагання зберегти образ поета правдивим, поза політичною демагогією, ідеологічною риторикою та літературознавчими міфами свідчить одне з найостанніших документальних видань – упорядкована В. Овсієнком книга спогадів та роздумів "Василь Стус: Поет і Громадянин" (К., 2013), яка включає публікації 74 авторів, переважно друкованих, проте сьогодні малодоступних. Їх цінність не лише в інформативності, але й у достовірності, оскільки, як свідчить упорядник, до уваги брались переважно "виправлені й доповнені авторами варіанти" [1, с. 6]. Застерігаючись від стереотипної "героїзації" постаті В. Стуса, В. Овсієнко пише: "... коли Поет каже про себе: "Залізний, із пластику, шкла і бетону", то насправді ми знаємо, що в нього так само боліло і мерзло тіло, як болить і мерзне у кожного, йому так само хотілось поживи, тепла й ласкавого слова, як кожному з нас. І не гартував



Господь його в огненній печі – вийшов він із тієї ж життєвої дійсності, що й усі ми. А витримував такі випробування, такі навантаження, які не під силу більшості з нас. Бо він ставив перед собою вищі цілі й неухильно піднімався до них. Власне, то і є його заповіт" [1, с. 7].

### Література

1. Василь Стус : Поет і Громадянин. Книга спогадів та роздумів. – К. : ТОВ "Видавництво "КЛІО", 2013. – 684 с.
2. Дзюба І. М. "Секс", "секс" ... і трохи "антисексу" : жіночий ідеал у поезії / І. М. Дзюба // Слово і час. – 1991. – № 8. – С. 26–33.
3. Дзюба І. М. Різьбяр власного духу / І. М. Дзюба // Стус В. Під тягарем хреста. – Львів : Каменяр, 1991. – С. 3–20.
4. Кодак М. П. Поет – орудна іпостась життя : читаючи "Час творчості" Василя Стуса / М. П. Кодак // Київ. – 2006. – № 5. – С. 175–185.
5. Корогодський Р. М. Шістдесятники поза пафосом : частина друга / Р. М. Корогодський // Українська мова та література. – 2003. – Ч. 39–40 (343–344).
6. Коцюбинська М. Х. Мої обрії : в 2 т. / М. Х. Коцюбинська. – К. : Дух і літера, 2004. Т. 2. – 2004. – 386 с.
7. Макарчук В. "Від юних літ до юного змужніння" : рання лірика Василя Стуса / В. Макарчук // Слово і час. – 1992. – № 8. – С. 64–69.
8. Москалець К. В. Василь Стус : незавершений проект К. В. Москалець // Стус В. Зібрання творів : у 12 т. – К. : Київська Русь, Факт, 2007. Т. 1. – 2007. – С. 7–38.
9. Не відлюбив свою тривогу ранню... Василь Стус – поет і Людина : спогади, статті, листи, поезії. – К. : Український письменник, 1993. – 400 с.
10. Нецензурний Стус : у 2 ч. / упоряд. Б. Підгірного. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2002. – Ч. 1. – 336 с.
11. Нецензурний Стус : у 2 ч. / упоряд. Б. Підгірного. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2003. – Ч. 2. – 320 с.
12. Овсієнко В. В. Світло людей : спогади-нарис про Василя Стуса, Юрія Литвина, Оксану Мешко / В. В. Овсієнко. – К., 1996. – 108 с.
13. Романько В. І. "Вам адресую свій перший зойк..." : роздуми після прочитання листа Василя Стуса Андрієві Малишку від 12.12.1962 / В. І. Романько // Літературна Україна. – 2011. – 6 січня.
14. Сверстюк Є. О. Не мир, а меч : есеї / Є. О. Сверстюк. – Луцьк : ВМА "Терен", 2009. – 500 с.
15. Стус В. С. Таборовий зошит : вибрані твори / В. С. Стус. – К. : Факт, 2008. – 452 с.
16. Стус В. С. Вибрані твори / В. С. Стус ; упоряд. Д. Стус. – К. : Смолоскип, 2012. – 872 с.
17. Стус В. С. Твори : у 6 т., 9 кн. / В. С. Стус. – Львів : Просвіта, 1997. Т. 6 (додатковий). – Кн. 1. – 1997. – 495 с.
18. Стус В. С. Твори : у 6 т., 9 кн. / В. С. Стус. – Львів : Просвіта, 1994. Т. 4. – 1994. – 545 с.
19. Стус Д. В. Василь Стус : життя як творчість / Д. В. Стус. – К. : Факт, 2005. – 368 с.

**Петро Моціяка**

## НЕЛЕГАЛЬНІ ШЕВЧЕНКІВСЬКІ СВЯТКУВАННЯ 1914 РОКУ В ІНСТИТУТІ КНЯЗЯ БЕЗБОРОДЬКА

У Російській імперії ім'я Тараса Шевченка асоціювалося з найбільшими ворогами самодержавства. Заборонялося не тільки його слово, але й навіть панахиди по Шевченку, щоб витравити в народі пам'ять про пророка. Так, наприклад, коли єлизаветградські селяни попрохали дозволу на таку панахиду в одеського архієпископа Назарія, той відповів їм: "О хулители пречистой Божией Матери Тарасе Шевченко молитесь усердно нужно, но по совести, чтобы Бог ему простил гнусные писания его; но панахиды пригласите служить у себя на дому, а не в церкви" [1].

І за життя, і після смерті Тараса Шевченка видання його творів цензурувалися, вилучалися з продажу і заборонялися. Починаючи з 1905 року, прогресивна громадськість робила неодноразові спроби розірвати це зачароване коло замовчування і демонізації Шевченка з боку імперських властей.





Дещо вдалося зробити стосовно публікацій деяких заборонених творів поета. Крім того, ще 1904 р. з ініціативи земського зібрання міста Золотоноша при Київській міській думі було створено комітет зі спорудження пам'ятника Т. Шевченку в Києві, а 1906 р., з височайшого дозволу, розпочався збір пожертв. Комітет очолив київський міський голова, а членами його стали гласні міської думи [2]. До комітету допускалися особи та установи, які вносили від 1 тис. рублів і більше. Але справа затягувалася через незадоволення результатами конкурсів проектів пам'ятника, через дискусії щодо місця його встановлення та інше.

Нове дихання в роботу громадськості з увічнення пам'яті надали плани відзначення в 1911 р. 50-річчя від дня смерті Кобзаря. Підготовка до цього з самого початку проходила під знаком пошанування Тараса Шевченка як натхненника українського національно-політичного руху. В українській пресі поета називали "винятковим явищем в історії всіх часів і народів" та "організатором української нації" [3]. Проведення урочистостей брав на себе київський Український клуб на чолі з головою клубу композитором Миколою Лисенком.

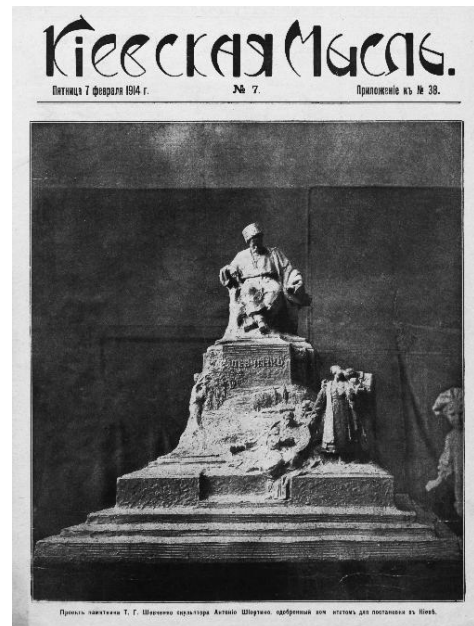
Майбутні урочистості готувалися по всій Україні. Не залишився осторонь цього і ніжинський Історико-філологічний інститут князя Безбородька. Так, зокрема, на засіданні історико-філологічного товариства інституту 6-го грудня 1910 р. його секретар Петро Заболотський запропонував відзначити урочистими засіданнями 50-річчя визволення селян і 50-річчя від дня смерті "вдохновенного певца Украйны и ее народного горя Т. Г. Шевченка". Товариство підтримало цю пропозицію і ухвалило розпочати підготовку [4]. Проте і цього разу влада унеможливила як урочистості (у тому числі і в Ніжині), так і відкриття пам'ятника в Києві.

Ще більші пристрасті розпочалися на початку 1914 р., коли було зроблено спробу відзначити 100-річчя від дня народження Тараса Шевченка. Справу підготовки урочистостей взяла на себе міська дума Києва, яка асигнувала на це 5 тис. рублів. Гласні думи запропонували створити комісію для підготовки програми. Планувалося нарешті поставити й пам'ятник поету. До роботи долучилися органи самоврядування інших міст України й загалом Росії.

Але київський клуб російських націоналістів на чолі з А. Савенком виступив проти нібито планованих спроб надати урочистостям політичного антиросійського характеру: "Шайка мазепинцев как зарубежных так и российских, являющаяся инициатором почитания памяти Шевченко, чтит его не как поэта, а исключительно как политического деятеля, как заклятого врага единой и нераздельной России" [5]. У відповідь на такий демарш російських націоналістів міністр внутрішніх справ надіслав на місця циркуляр, в якому рекомендував губернаторам уникати офіційного характеру урочистостей. Це означало їх фактичну заборону.

11-го лютого група депутатів Державної думи подала запит стосовно заборони. Надалі, протягом декількох тижнів у Думі відбулося п'ять засідань (11-го лютого, 12-го лютого, 19-го лютого, 26-го лютого і 5-го березня 1914 р.), на яких багато депутатів таврували політику імперських властей. Зокрема, депутат І.Туляков (від області війська Донського), виступаючи 19 лютого на засіданні Думи дуже влучно охарактеризував політику царизму стосовно України: "Венок терновый он получил еще при жизни, а теперь, через много лет после его смерти, мы присутствуем при акте безславной мести со стороны русского правительства всему украинскому народу за то, что он дал жизнь Тарасу Шевченко" [6].

Проте, як і очікувалося, уряд імперії нічого не збирався змінювати в своїй національній політиці. Особливо це стосувалося освітньої політики царизму. Відповідно до вже згаданого циркуляру міністра внутрішніх справ попечитель Київського навчального округу видав своє розпорядження від 24 січня 1914 р., яке було розіслане по всіх навчальних закладах. У цьому розпорядженні вказувалося таке: "Как усматривается из газетных сообщений, различные городские и земские управления, вырабатывая план предстоящего 25 февраля сего года празднования столетней годовщины рождения малорусского поэта Т. Г. Шевченко, предлагают привлечь к этому празднованию в той или иной форме также и народную школу" [7]. Директору Інституту князя Безбородька наказувалося "не допускать как распространения тенденциозной украинской юбилейной литературы среди учащихся,





так и вообще каких-либо отступлений от обычного хода будничной учебной работы в день Шевченковского юбилея во вверенном Вам учебном заведении" [8]. Таким чином, будь-які заходи, пов'язані із вшануванням пам'яті Тараса Шевченка, заборонялися, а ті, хто вирішив не зважати на заборону, ризикували багато чим.

Нагадаємо, що Історико-філологічний інститут у Ніжині мав загальноімперське значення і був закритим навчальним закладом з інтернатом і повним державним утриманням студентів. Серед його вихованців переважали росіяни, а українці ніколи не були більшістю. Отримуючи гарну освіту, студенти загалом критично ставилися до російської дійсності. Особливо це було помітно після революції 1905–1907 рр. Студенти були досить чутливими до резонансних політичних подій в імперії і, незважаючи на заборони студентських зібрань, намагались у різний спосіб висловити або протест проти політики царизму, або співчуття і солідарність з тими, кого влада переслідувала. Опозиційні настрої ніжинського студентства були співзвучні зростаючим революційним тенденціям у державі. Так, зокрема, було і у випадку зі стихійним студентським мітингом в інституті 9 листопада 1910 р. у зв'язку зі смертю Льва Толстого [9].

Коли студентам інституту стало відомо про заборону офіційного святкування Шевченківського ювілею, то вони вирішили організувати це нелегально. Цікаво, що відразу виникло два осередки підготовки до відзначення ювілею – серед росіян і серед українців, які аж до 20-х чисел лютого 1914 р. не підозрювали про паралельну підготовку вшанування пам'яті Тараса Шевченка. Як згадував у своїх спогадах М. І. Митрофанов, у їхній кімнаті гуртожитку інтернату переважали росіяни, а був тільки один українець. Тоді як в іншій переважали українці. Обидві групи встановили між собою контакти і провели переговори стосовно запланованого заходу. На переговорах домовились не об'єднувати разом обидва вечори, а провести їх нарізно з конспіративних міркувань і відсутності достатньо великого приміщення [10].

До шести мешканців кімнати Митрофанова додалися ще два студенти-росіяни, які проживали не в інтернаті, а в місті. Студент-українець І. Дума висловив готовність бути доповідачем. У росіян вечір пам'яті Тараса Шевченка відбувся 24 лютого, напередодні дня народження поета, оскільки І. Дума хотів бути присутнім також на вечорі у студентів-українців 25 лютого. Увечері 24 лютого, коли зібралися всі запрошені, Митрофанов відкрив урочистості і сказав вступне слово. Вставанням студенти вшанували пам'ять Т. Шевченка. З промовою про Шевченка виступив І. Дума, декламуючи багато творів поета. Особливий наголос він зробив на творах, присвячених знедоленому люду і боротьбі українського народу за свою свободу. Доповідач наголосив на глибокій вірі Шевченка в те, що народ неодмінно завоює собі свободу. І. Дума завершив промову, прочитавши "Заповіт". Його повний текст, за словами М. Митрофанова, справив на присутніх неабияке враження тому, що середина вірша у підцензурних виданнях творів Т. Шевченка неодмінно вилучалася, а саме від слів "Як понесе з України У синєє море Кров ворожу..." і до слів "І вражою злою кров'ю Волю окропите" [11].

На вечорі були присутні росіяни Микола Митрофанов, Анатолій Рябов, Сергій Суєтін, Микола Садовський, Олександр Зарубкінський, Іван Дижін, Євген Золотов, Михайло Магнітський і українець Іван Дума. За свідченням Митрофанова, Шевченківський вечір став для них дуже важливою віхою в знайомстві з літературою, історією, культурою українського народу [12].

Наступного дня, 25 лютого (9 березня), в іншій кімнаті гуртожитку інтернату відбувся вечір, організований студентами-українцями. Були присутніми близько 30-ти студентів. Організатори – Михайло Гардецький, Іван Капустянський, Никанор Вишневський, Дмитро Заліський, Опанас Білич, брати Петро і Микола Волинські і вже згаданий Іван Дума. Доповідь зробив Микола Волинський. Після цього студенти проспівали "Заповіт", "Думи мої, думи мої...", дві пісні з поеми "Гамалія", прочитали уривки з поеми "Сон" і поеми "Чернець" [13].

Так ніжинські студенти вшанували пам'ять великого Кобзаря в дні його сотих роковин від дня народження. Проте історія цього святкування ще не була завершена. Урочистості 24 і 25 лютого



Іван Дума



1914 р., зважаючи на їх конспіративний характер, здавалось, не вийшли за межі інституту, оскільки по Ніжину ніякого розголосу не було. Але можна припустити, що інститутське начальство про це могло знати, однак зробило вигляд начебто нічого протизаконного не сталося. Все ж 1913 - початку 1914 р. передова громадськість готувалась до офіційних урочистостей і була велика ймовірність такого пошанування Тараса Шевченка. Мало хто міг припустити, що влада заборонить столітній ювілей фактично у будь-якій формі. Викладачі інституту планували на засіданні Історико-філологічного товариства заслухати доповіді викладачів і, можливо, реферати студентів. Серед викладачів не спостерігалось великоруського шовінізму, а їхні політичні уподобання були скоріше ліберальними. Теж саме можна сказати і про директора інституту Йосифа-Ернеста Леціуса, на лібералізм якого і близькість до професора М. Грушевського (під час його роботи в Київському університеті) скаржились шовіністи і чорносотенці.

Є підстави стверджувати, що мало місце замовчування адміністрацією інституту факту вшанування студентами пам'яті Т. Шевченка. Архівні документи засвідчують, що 5 липня 1914 р. попечитель округу надіслав директору Леціусу повідомлення про те, що 25 лютого студенти інституту Дмитро Заліський, Дмитро Свістельников і Микола Данчевський надіслали до Київських українських організацій вітальну телеграму у зв'язку із Шевченківським ювілеєм і попросив директора з'ясувати, як і що у цій справі [14].

З протоколу допиту Д. Свістельникова з'ясовується, що в лютому 1914 р. газета "Киевская мысль" повідомляла, що Київський Шевченківський комітет отримав у дні ювілею вітальну телеграму від студентів-українців Ніжинського Історико-філологічного інституту. Попечитель округу став вимагати від директора Леціуса пояснень. Леціус, у свою чергу, доручив ніжинському поліцмейстеру з'ясувати по суті справи. З'ясування обставин та імен авторів телеграми було доручено приставу 2-ої дільниці Троїцькому. Він встановив, що цими студентами були Данчевський, Заліський і Свістельников [15].

Всі три студенти засвідчили тоді директору Інституту, що ніякої телеграми вони не посилали. І це була правда. Невідомо, яким чином пристав Троїцький виявив ці прізвища. Оскільки ці студенти не визнали свого авторства телеграми, то директор і не повідомляв про це попечителю округу, який 5 липня і 30 вересня повторно прохав прискорити з'ясування справи. Тут варто нагадати, що в липні 1914 р. розпочалася Перша світова війна, і в директора Інституту з'явилася безліч іншого клопоту. Проте пошуки "врага внутрішнього" продовжувалися і далі. До речі, німець за походженням Й.-Е. Леціус сам став жертвою антинімецької істерії в Російській імперії і восени 1914 р. був звільнений з посади директора [16].

Влітку 1915 р. почався своєрідний другий етап пошуку авторів телеграми. На той момент Заліський і Свістельников закінчили інститут (ще в 1914 р.) і працювали за отриманими направленнями, а Данчевський закінчив навчання 1915 р. 7 липня 1915 р. судовий слідчий здогадався відвідати Ніжинську поштово-телеграфну контору і подивитися на ту телеграму, яка була послана (як виявилось) 24 лютого о 3-ій год. 50 хв. дня до редакції київської газети "Рада". Текст був написаний на "осьмушке" (1/8 аркуша) білого паперу і наклеєний на бланк телеграми та містив 31 слово, а саме: "Киев, Редакция Рады Б-Подвальная 6 Разом зо всією Україною співаємо гімн Тарасові Шевченкові і протестуємо проти того насильства і закидання болотом пам'яті нашого генія, яке чинять вороги Ніжинські студенти українці". Під текстом було проведено горизонтальну лінію, під якою було зазначено: "Николай Константинович Волынский" [17]. Ось так просто було встановлено автора цієї сміливої телеграми. Микола Волинський, усвідомлюючи можливі наслідки, все ж не побоявся написати своє ім'я під текстом телеграми.

11 липня 1915 р. судовий слідчий провів очну ставку між Миколою Волинським і поштовим чиновником Федором Білоровським, проте подавача телеграми за давністю часу Білоровський не міг впізнати. Микола Волинський визнав тоді ж своє авторство телеграми і заявив, що від імені Заліського, Свістельникова і Данчевського її не посилав, а послав від імені інших осіб [18].



**Микола Волинський**



Оскільки за Статутом інституту студентам заборонялося займатися політичною діяльністю, а справа з телеграмою мала політичний характер, то Микола Волинський, не чекаючи наказу про своє виключення з інституту, 1 вересня 1915 р. написав заяву про звільнення і видачу документів про прослуханий ним курс наук за третій курс. Прикметним є те, що у свідоцтві, виданому М. Волинському, є така фраза: "Во время учения в Институте поведения был отличного" [19].

Таким чином, відлуння від нелегального пошанування Тараса Шевченка ніжинськими студентами тривало аж півтора року до осені 1915 р. Боротьба царизму проти українського національного руху не знала перепочинку, а в роки війни ще більше посилилася. Проте зерно правди і волі, посіяне Тарасом Шевченком, не пропало марно, а зійшло. Мрія поета про Україну як "сем'ю велику, сем'ю вольну, нову" здобувала все більше щирих прихильників.

### Література

1. Стенографический отчёт Государственной думы. Четвёртый созыв, сессия вторая. – Заседания 29–52: (с 22 января по 19 апреля 1914 г.). – СПб, 1914. – Ст. 1185.
2. Олійник В. Во дні "немудрого" царя / В. Олійник // Дзеркало тижня. – 2014. – 6 березня. – С. 9.
3. Цит. за: Лихутина И. В. Украинский вопрос в России (конец XIX – начало XX века) / И. В. Лихутина. – М., 2003. – С. 136.
4. Відділ забезпечення збереженості документів Державного архіву Чернігівської області в м. Ніжині (далі: ВДАЧОН), ф. 1334, оп. 1, спр. 46, арк. 4–5 зв.
5. Цит. за: Лихутина И. В. Украинский вопрос в России (конец XIX – начало XX века). – С. 138.
6. Стенографический отчёт Государственной думы. Четвёртый созыв, сессия вторая. – Ст. 917.
7. ВДАЧОН, ф. 1105, оп. 1, спр. 1901, арк. 5.
8. Там само. – Арк. 5.
9. Дет. див.: Карпеко А. А. Там, где учился Гоголь. Рукопис / А. А. Карпеко // Музей історії Ніжинської вищої школи. – С. 203–213.
10. Митрофанов Н. И. О Шевченковском дне в 1914 г. (Воспоминания). Рукопис / Н. И. Митрофанов // Музей історії Ніжинської вищої школи. – С. 5–6.
11. Там само. – С. 8–9.
12. Там само. – С. 10.
13. Самойленко Г. В. Т. Шевченко і Ніжинська вища школа / Г. В. Самойленко. – Ніжин, 2013. – С. 108.
14. ВДАЧОН, ф. 1105, оп. 1, спр. 1955, арк. 57.
15. Там само. – Арк. 61.
16. Дет. див.: Моціяка П. П. Ніжинський Історико-філологічний інститут князя Безбородька у портретах його директорів / П. П. Моціяка. – Ніжин, 2011. – С. 153–177.
17. ВДАЧОН, ф. 1105, оп. 1, спр. 1955, арк. 57.
18. Там само. – Арк. 63.
19. ВДАЧОН, ф. 1105, оп. 1, спр. 1964, арк. 20.

*Надія Бєлкіна,  
Микола Красновид*

## **ОЦІНКА М. ДЕМКОВИМ ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ТА ТВОРЧОСТІ ВИДАТНИХ ЗАРУБІЖНИХ І ВІТЧИЗНЯНИХ ПЕДАГОГІВ-МИСЛИТЕЛІВ**

Розвиток освіти, педагогіки, як вважав Михайло Іванович Демков, тісно пов'язаний із життям і педагогічною діяльністю окремих осіб. Педагогічні ідеї, системи, за словами вченого, зароджувались, розвивались тільки завдячуючи науковим діячам або групі. Тому значну увагу автор приділив життю і діяльності, працям видатних мислителів. У кожній публікації Демкова з педагогіки та її історії можна зустріти посилання на видатних учених, уривки з їх творів, біографій. Праці "Російська педагогіка, головні її представники. Досвід історико-педагогічної хрестоматії", "Старі і нові педагоги, їх життя, думки і праці", "Педагогіка західно-європейська і російська" присвячені діяльності вітчизняних і зарубіжних учених, наведено уривки з їх робіт. Це педагогічні хрестоматії. Причина, що спонукала до створення вищезазваних праць, за словами автора, викликана нагальною потребою в таких



публікаціях для народних учителів, вихованців учительських семінарій, учениць VIII класу жіночих гімназій. Демков наголошував, що саме цей контингент не має змоги познайомитися з першоджерелами в оригіналі або перекладами повних зібрань творів.

Свого часу вищеназвані праці одержали як схвальні відгуки, так і деякі критичні зауваження, навіть суперечливі судження в періодичній пресі. Зокрема, П. Каптерев відмічав оригінальність хрестоматії Демкова, яка полягала в тому, що автор вибрав характерні місця із праць учених. Це говорить про велику обізнаність Демкова з історією педагогіки, глибоке знання поглядів, праць мислителів. Каптерев висловив думку, що праця Демкова виконала своє призначення хрестоматії: на основі окремих уривків з праць учених у читача може сформуватися "... цілісне і зв'язне уявлення про педагогіку цього мислителя" [10, с. 318].

У редакційній статті журналу "Російське багатство" вказувалось на особливість хрестоматії Демкова: "Із кожного твору взято дійсно те, що в ньому є свого, нового і в порівнянні з попереднім оригінального" [8, с. 85].

Демков вважав, що знайомство з діяльністю і працями вчених-мислителів "... приверне увагу читачів до забутих чи мало відомих вчених-педагогів, збудить інтерес і смак до занять педагогічними питаннями" [5, с. 3–4].

Автор показав широке коло зарубіжних та вітчизняних учених, навіть уривки з їхніх творів. Знайомство з українськими мислителями, їх працями починається з "Повчання Володимира Мономаха", якому Демков дав детальну характеристику. Вчений відмічав велику обізнаність і ерудицію автора "Повчання...", наголошуючи, що ця робота ввібрала в себе все цінне, що було напрацьовано до цього часу в галузі навчання та виховання. Великою заслугою "Повчання...", за словами Демкова, є те, що в ньому подано ідеал людини того часу, якому властиві велика любов до ближнього, працелюбність, бажання і готовність робити добро, прагнення до знань, повага і любов до Бога. Даючи високу оцінку такому ідеалу, Демков писав, що він "... із великокняжих палаців перейшов у прості хати селян і став ідеалом всього народу" [5, с. 216].

Досить повно розкрив Демков діяльність та педагогічні погляди українських учених-мислителів Х–XVII ст.: М. Смотрицького, І. Гізеля, Л. Барановича, І. Галятівського. Автор показав значення діяльності українських учених для розвитку науки, освіти не тільки України, а й Росії. Наприклад, про великий авторитет І. Гізеля, його роль у розвитку освіти й культури України і Росії свідчать слова Демкова: "Йому писали листи московський цар і патріарх, гетьмани шукали у нього поради і посередництва" [1, с. 186].

Окремі розділи "Історії російської педагогіки" вчений присвятив висвітленню педагогічних поглядів і діяльності таких визначних діячів української культури як Є. Славинецький і С. Полоцький. Демков показав, що тільки завдячуючи українським ученим, яких російський цар запросив у Москву, там почався розвиток науки, освіти: "... але до приїзду в Москву київських учених не було тут людей, які б утворили із себе щось на зразок впливового науково-літературного центру, який би зібрав навколо себе допитливих і здібних" [1, с. 237].

Вчений доводив, що педагогічна наука древньої Русі, зберігши національний елемент, увібрала в себе все, що було найкращого із західноєвропейської. Велику роль у цьому відіграли українські вчені. "Знамениті "дидакалі" Єпифаній Славинецький і Симеон Полоцький принесли західно-європейську науку в Москву і дали поштовх для розвитку нових педагогічних ідей", – писав Демков [7, с. 34].

Від століття до століття Демков відтворив історію впливу українських учених-мислителів на розвиток педагогічної науки Росії, зокрема у XVIII столітті серед таких учених був Г. С. Сковорода. "Своєрідну течію в російську педагогіку вніс український філософ і педагог Г. С. Сковорода", – наголошував Демков [7, с. 46].

Вчений був прихильником і послідовником Сковороди, про що свідчить широке використання педагогічної спадщини останнього, глибоке вивчення і відображення в своїх працях філософсько-педагогічних поглядів мандрівного вчителя. Під час дослідження біографії Сковороди автор використовував і посилався на різні джерела, серед яких праці бібліографів Сковороди Гесь-де-Кальве, М. Стелецького, Г. Данилевського, М. Ковалинського, а також спогади учнів, друзів, знайомих, листи Сковороди. В публікаціях Демкова образ Сковороди постає перед нами як образ ученого, мислителя, людини, яка метою свого життя поставила безкорисне служіння людям і науці. Здобуті народним учителем знання, за словами Демкова, не залишалися мертвим вантажем, вони розвивалися, вдосконалювалися, передавалися усім, хто хотів більше знати. Світло знань ніс Сковорода як багатим, так і бідним, надаючи перевагу останнім. "Будучи наставником усіх класів місцевої громади, Сковорода



особливо любив наставляти простий народ, і його моральний вплив на простолюдів був дуже благодійним", – підкреслював педагог [2, с. 473].

Із праць Демкова Сковорода постає як палкий патріот своєї Батьківщини, свого народу, як "живий протест проти кріпосного права" [2, с. 474]. Демков на конкретних прикладах показав велику шану і повагу до вчителя українського простолюду. Вчений також відмічав, що навіть відкриття Харківського університету прихильники Сковороди (Стелецький, Єфіменко та інші) вважали не стільки досягненням В. Каразіна, як завдячували особистості Сковороди (який певний час працював у Харківському колеґіумі) і його просвітницькій діяльності.

Як справедливо відзначав Демков, Сковорода був першим вітчизняним філософом на Русі. Ввібравши все цінне з філософських течій, поглядів учених-філософів Західної Європи, Сковорода намагався створити вітчизняну філософію на національному ґрунті, тому що філософія кожного народу є вираженням його самосвідомості, об'єктивним усвідомленням його ідеалів. "Не можна не відзначити як велику заслугу Сковороди те, що він виступив прихильником ідеї націоналізації освіти, тоді як в той час на Заході панувала ідея космополітизму", – стверджував учений [2, с. 483].

Демков одним із перших українських педагогів розкрив зміст поглядів Сковороди на народність у вихованні:

- виховання повинно житися з народних джерел, базуватись на національній основі;
- гостра критика тих батьків, які намагалися виховати своїх дітей на зразок іноземця;
- кожен народ повинен шанувати рідну мову і на ній вчити своїх дітей;
- вчитель мусить бути із народу, а не німець чи француз.

"Намагання Сковороди створити свою національну систему виховання заслуговують великої уваги", – підкреслював учений [6, с. 18].

Таким чином, праці Демкова, присвячені діяльності та педагогічним поглядам Сковороди, сприяли знайомству з ним широкого кола вчителів, студентів, спонукали до більш глибокого вивчення його спадщини.

Серед педагогів мислителів XIX ст. Демков значну увагу приділяв діяльності, педагогічним поглядам, працям К. Д. Ушинського, М. І. Пирогова, М. О. Корфа, а також В. Н. Каразіна, І. Ф. Тимківського, М. О. Максимовича та інших українських педагогів.

Демков, як палкий прихильник і послідовник Ушинського, досить повно вивчив діяльність останнього, педагогічну спадщину та літературу про нього. Про це свідчить широке використання Демковим праць Ушинського, їх аналіз. Навіть по об'єму в педагогічних хрестоматіях, працях з історії педагогіки Ушинський посідає перше місце. Незважаючи на посилений інтерес Демкова до Ушинського, широку популяризацію його праць, учений неодноразово вказував на недостатнє дослідження педагогічної спадщини Ушинського, закликав до повнішого й детального її вивчення. "Педагогічні праці К. Д. Ушинського заслуговують високої похвали і набагато більшої уваги, ніж та, яка їм приділялася до цього часу. Вони все ще чекають на серйозного дослідника", – писав Демков [4, с. 249].

У публікаціях учений дав детальну характеристику таким працям Ушинського як "Про користь педагогічної літератури", "Праця в її психічному і виховному значенні", "Людина як предмет виховання", "Про педагогічну підготовку", "Рідне слово" та іншим. Демков відмічав, що стаття "Про народність у громадському вихованні" дає "блискучі характеристики виховання німецького, англійського, французького і північно-американського і переконливо доводить, що справжнє виховання повинно бути національним" [4, с. 257].

Аналіз педагогічної спадщини Демкова дає підстави стверджувати, що він поділяв більшість поглядів Ушинського, зокрема:

- як і Ушинський, педагогіку розглядав як науку і мистецтво виховання;
- визнавав національний характер виховання;
- на перший план ставив вивчення рідної мови, підтримував вимогу організувати навчання дітей рідною мовою;
- рекомендував іноземні мови вивчати тільки після ґрунтовного оволодіння рідною;
- ставив за мету виховати любов до праці, уміння працювати;
- віддавав пріоритет моральному вихованню перед освітою;
- вказував на необхідність поліпшення підготовки вчителів, значення і користь педагогічної літератури та інші.

Матеріали, зібрані й описані Демковим, широко використовувалися вченими-дослідниками педагогічної спадщини Ушинського: Д. О. Лордкіпанідзе, С. Ф. Єгоровим та іншими [3; 11, с. 394].



Як палкий прихильник освіти народу Демков у справі початкового навчання високо оцінив діяльність М. О. Корфа, який "... створив оригінальний тип дешевої короткострокової народної школи..." [3, с. 433].

Вчений навів цікаві факти з біографії Корфа, дав детальну характеристику його праць. Захоплюючись бурхливою діяльністю Корфа, Демков писав: "За п'ять років (з 1867 р. до 1872 р.) він організує школи цілого повіту, залучає багатьох до участі в шкільній справі, і за відсутністю в той час вчительських семінарій, сам готує вчителів, перетворивши свій будинок в учительську семінарію" [4, с. 280].

Широке і повне висвітлення в працях Демкова знайшла діяльність та педагогічна спадщина М. І. Пирогова. Вчений відзначав особливість педагогічних поглядів М. І. Пирогова на освіту, виховання, більшість з них він поділяв. Зокрема, Демков був згодний з думкою Пирогова щодо мети виховання. "Готувати людину до боротьби з собою, з життєвим злом, не нав'язувати дитині своїх переконань, своїх ідей, але намагатися пробуджувати в ній прагнення до високих ідей та ідеалів, виробити в ній стійкі переконання", – ось завдання виховання, на думку автора статті "Питання життя" [4, с. 189].

Таким чином, вивчення праць Демкова, присвячених висвітленню діяльності та педагогічних поглядів учених-мислителів, дасть можливість повніше і об'єктивніше вивчити історію педагогіки. Для сучасних читачів такі роботи можуть бути вдалим зразком для створення хрестоматій з української та зарубіжної педагогіки.

Заслуга Демкова полягає в тому, що він уперше зібрав розрізнені матеріали з історії вітчизняної педагогіки, звів їх у систему; одним із перших намагався довести споконвічне прагнення українського народу до знань, боротьбу за збереження національної культури, вплив останньої на духовний розвиток слов'янських народів.

Необхідно відмітити, що історико-педагогічна спадщина Демкова в нашій роботі розкрита не повністю, фрагментарно, глибше і детальніше вивчення ще чекає на своїх дослідників.

Праці Демкова можуть служити джерелом для вивчення і написання історії вітчизняної та зарубіжної педагогіки.

#### Література

1. Демков М. И. История русской педагогики / М. И. Демков. – М., 1913. Ч. I. – 1913. – С. 302.
2. Демков М. И. История русской педагогики / М. И. Демков. – М., 1910. Ч. II. – 1910. – С. 627.
3. Демков М. И. История русской педагогики / М. И. Демков. – М., 1909. Ч. III. – 1909. – С. 532.
4. Демков М. И. Русская педагогика в главнейших ее представителях. Опыт историко-педагогической хрестоматии / М. И. Демков. – М., 1898. – С. 480.
5. Демков М. И. Педагогика западно-европейская и русская. Педагогическая хрестоматия / М. И. Демков. – М., 1911. – С. 336.
6. Демков М. И. Нравоучительная и педагогическая литература в России XVIII в. / М. И. Демков // Русская школа. – 1898 – № 4. – С. 15–30.
7. Демков М. И. Влияние западно-европейской педагогики на русскую педагогику / М. И. Демков // Журнал Министерства народного просвещения. – 1910 – № 5. – С. 28–60.
8. Демков М. И. Русская педагогика в главнейших ее представителях / М. И. Демков // Русское богатство. – 1898. – № 1. – С. 84–86.
9. Егоров С. Ф. К. Д. Ушинский / С. Ф. Егоров. – М.: Просвещение, 1977. – 142 с.
10. Каптерев П. Ф. М. И. Демков. Педагогика западно-европейская и русская. Педагогическая хрестоматия / М. И. Демков // Педагогический сборник. – 1912. – № 9. – С. 318–319.
11. Лордкипанидзе Д. О. Педагогическое учение К. Д. Ушинского / Д. О. Лордкипанидзе. – 3-е изд. – М., 1954. – С. 366.



## СПРАВА АКАДЕМІКА СПЕРАНСЬКОГО

Справа "Російської національної партії" або "справа славистів" була сфабрикована секретно-політичним відділом ОГПУ в 1933–34 рр. До неї приписали представників інтелігенції, які проживали в Москві, Ленінграді, Києві, Харкові, Мінську, Ярославлі.

Серед заарештованих з вересня 1933 до квітня 1934 року було багато видатних учених: академіки М. Н. Сперанський, В. Н. Перетц, члени-кореспонденти АН СРСР М. Н. Дурново, А. Ільїнський, А. М. Селищев, майбутні академіки В. В. Виноградов і Г. А. Разуваєв.

Академік Михайло Несторович Сперанський народився в Москві 19 квітня 1863 року. Навчався в Тверській гімназії, згодом у Московському університеті на словесному відділенні. Після захисту магістерської дисертації "Апокрифические Евангелия" його призначили професором російської словесності в Ніжинському Історико-філологічному інституті, де він викладав з 1896–1906 роки. 1899 року він отримує ступінь доктора наук за дисертацію "Из истории отреченных книг" і з 1907 до 1923 року працює в Московському університеті і завідує відділом рукописів Державного Історичного музею (1921–29 рр.). М. Н. Сперанський, відомий як історик літератури й театру, славист, візантолог, фольклорист, етнограф.

У "звинувачувальному висновку" в Москві відзначалось: "Проведеним у справі слідством встановлено, що в Москві, Ленінграді, на Україні, в Білорусії... існувала розгалужена контрреволюційна націонал-фашистська організація, яка іменувалась "Російська національна партія" і ставила за мету повалення Радянської влади та встановлення в країні фашистської диктатури. "Російська національна партія" об'єднувала у своїх лавах різні націоналістичні елементи... Контрреволюційна організація "РНП" була створена за прямими вказівками російського фашистського центру, очолюваного князем М. С. Трубецьким, Р. О. Якобсоном, П. С. Богатирьовим та іншими".

У притягненні до цієї справи М. Н. Сперанського особлива роль була відведена вченому М. Дурново та одному з керівників ленінградського українського наукового центру В. М. Корабльову. Свого часу (1924–1927 рр.) М. М. Дурново жив у Чехословаччині, де тісно спілкувався з М. С. Трубецьким, Р. О. Якобсоном та П. С. Богатирьовим. Перед поверненням на батьківщину, на свою біду, з ним сфотографувався. Цю фотографію долучили до справи і зробили основним доказом факту "наради фашистського центру". На допиті Дурново свідчив, що доручив "вербовку" академіку М. Н. Сперанському. Другий "свідок" В. М. Корабльов на слідстві заявив, що зв'язок між московською групою РНП та ленінградською підтримувався через Сперанського в Москві та академіка Перетца в Ленінграді.

У висновку від 21 березня 1934 року помічника прокурора Ленінградської області Виденека значилось: "РНП складалась із центру, що знаходився в Ленінграді, у складі академіків Вернадського, Перетца, Курнакова, Державіна, Сперанського й Шміта".

А декількома днями пізніше з'явився Московський список звинувачених. Серед них: М. С. Державін, М. С. Грушевський, В. І. Вернадський, М. С. Курнаков, В. М. Перетц, М. М. Дурново, М. Н. Сперанський... До звинувачень було долучено статті про "створення повстанських осередків" і "про намір вбити В. М. Молотова".

Справу академіків, що фігурували в обох списках, вирішували, напевно, на високому рівні. Але напередодні переведення Академії наук СРСР в Москву передумали влаштовувати друге побиття наукових кадрів, як це сталося в 1929–30 рр. Більшість потерпілих учених вивчали науки, яким в ті часи нерідко відмовляли в праві на існування. Вирішено було зупинитись на арешті тільки двох: М. Н. Сперанського і В. М. Перетца. Вони підходили для такої ролі, тому що належали до найконсервативнішої частини академії і відверто висловлювали свою ворожість до радянської влади.

Вночі з 11 на 12 квітня 1934 року М. Н. Сперанського в Москві, а В. М. Перетца в Ленінграді заарештували.

В. М. Корабльов, що недавно давав свідчення про "контрреволюційний зв'язок" між М. Н. Сперанським, В. М. Перетцем та В. І. Вернадським тепер на очній ставці про останнього вже не згадував. Це прізвище більше не зустрічається в справах слідства разом з іменами М. С. Грушевського, М. С. Курнакова, М. С. Державіна. Напевно, цих учених вирішили не чіпати, хоч свідчення проти них із справи не вилучались.





Можна погодитись із думкою про те, що дослідження В. І. Вернадського були практично цінними для держави, тому його і не заарештували. М. Н. Сперанському, завдяки заступництву його брата – відомого педіатра Г. Н. Сперанського, вирок суду про трирічне заслання в Уфу оголосили умовно. Ученого звільнили з-під арешту, і він залишився в Москві. Але Михайло Несторович був виключений з числа академіків і втратив право друкувати свої наукові праці. В кінці 1937 року він тяжко захворів, але через члена-кореспондента АН СРСР О. І. Яковлєва, який щойно повернувся в Москву із заслання, вирішив встановити зв'язок із академіком В. І. Вернадським. М. Н. Сперанський 9 грудня 1937 року посилає Яковлєву записку: "За Вашу готовність поговорити з В. І. Вернадським сердечно вдячний. Це буде дуже доречно". А 23 грудня він знову пише: "Ваш лист отримав і відразу ж написав Володимирі Івановичу, просячи дозволу зустрітись з ним".

На початку січня 1938 року ця зустріч відбулася. В. І. Вернадський прислав за М. Н. Сперанським машину і дав поради опальному академіку як добитися публікації наукових праць. Через деякий час Михайло Несторович пише Вернадському: "Виконуючи Ваше доручення, посилаю коротку записку про мою справу... До записки, на всяк випадок, додаю не надруковані мої праці"...

Вченому взяли допомогти також академіки Д. М. Петрушевський та С. О. Чаплигін. В останньому листі Вернадському Сперанський пише: "На жаль, особисто подякувати за турботи не можу: ось уже тиждень як сиджу, або краще сказати, лежу з плевритом у правій легені, ускладненому невралгією, не знаю як все це скінчиться..."

Допомога колег запізнилась. 12 квітня 1938 року Михайло Несторович помер.

Питання про видання його праць не порушувалося до 50-х років. Найпоказовіша праця М. Н. Сперанського – "Книга про рукописні збірники XVIII століття", надрукована тільки через 25 років після його кончини. На жаль, із описів рукописних книг Російського історичного музею мало що надруковано й до цього часу.. Праці Сперанського у вивченні слов'янських літератур не втратили наукового значення і будуть служити орієнтиром ще для багатьох дослідників.

*Андрій Ніколаєнко*

## **МУЗИЧНИЙ ПРОСТІР ТА ЙОГО ЗМІСТОВЕ НАПОВНЕННЯ (в контексті наукової проблеми "Музика і література")**

У компаративістиці вже давно прижилося поняття "словесна музика". Його автор – американський учений Стівен П. Шер [23]. Словесна музика – явище доволі типове у світовій літературі, якщо аналізувати не на поверховому рівні той чи інший талановитий текст, а продивлятися його художню тканину ізсередини. Словесна музика завжди прагне до літературної імітації звучання, сягає свого вищого щабля, перетворюючись на "музику вербальну", коли засобами літератури передається специфіка музичного почуття, що переростає у всеосяжну "музикалізацію" (Вернер Вольф).

Фразу "кожне слово – це музика" слід сприймати аксіоматично. У європейській культурі загальноприйнято будь-яку розмову про музику розпочинати з визнання того, що музика завжди означала щось іще, крім власне музики. Першим значенням, яке їй приписали естети, була оціночність. Фундаментальною основою цієї оціночності стала, мабуть, ще антична концепція "трьох музик". Авторитетний опис цієї концепції належить античному музикознавцю Боецію. Друга глава його знаменитого трактату "Про музику" так і називається: "Існують три музики" – космічна, людська та інструментальна [3, с. 63]. Не зайвим буде відзначити, що Арістотель ототожнював музику з владою над людьми. Те, що він сказав, дуже важливо: музика здійснює зв'язок між частинами душі, між світами, між людьми [1, с. 81]. Ця древня теорія трьох гармоній, трьох музик власне і сформувала першопочаткову позицію музики як нерівноцінної самій собі, як вічного визначальника. Саме тут з'являється той музичний ключ, який відкриває людину, природу, суспільство. Через цей ключ музика набирає ознак влади.

Тему взаємозв'язку музики й слова концептуально розробив І. Я. Франко у своїй науковій розвідці "Поезія і музика" – складовій частині найвідомішої його праці "Із секретів поетичної творчості" (1899). Франко в свій постромантичний час став чи не найпершим "поетичним музикознавцем" серед імен найавторитетніших аналітиків-знавців історії української та світової літератури. Вихідною тезою вченого стало його власне переконання в тому, що поезія вища за музику, бо послуговується безмірною кількістю смислових образів, за допомогою яких здатна викликати набагато більше зворушень. Естетичною домінантою музики І. Франко вважає глибокі та неясні почуття, а домінантою поезії – активніший стан душі, волю, афекти, моментальні настрої [19, с. 45–119].



Ця наукова тема, продуктивно сприйнята багатьма вченими ХХ століття, знайшла своє концептуальне втілення в працях Кельвіна С. Брауна "Музика і література. Порівняння мистецтв" (1948), Теодора В. Адорно "Філософія нової музики" (1949), Германа Ерфа "Форма і структура в музиці" (1967), Стівена П. Шера "Вербальна музика в німецькій літературі" (1968), Еєро Тарасті "Теорія музичної семіотики" (1994), Поля Фрідріха "Музика в російській поезії" (1998), Вернера Вольфа "Перегляд інтермедійних рефлексій стосовно взаємодії Слова і Музики в контексті основоположної типології інтермедіальності" (2002). Аналітичні праці російських учених Б. Ейхенбаума, М. Гаспарова, О. Михайлова, Б. Каца та ін. стали по суті ключовими студіями з питань поетичної та музичної інтонації й ритміки.

Стильове ускладнення сучасної культури й зокрема літератури супроводжує накопичення мистецького досвіду. Воно змушує підходити до аналізу літератури як до особливого роду тексту, підсилюючи культурологічне значення останнього та одночасно диктуючи важливість вивчати літературу як особливий інформаційно-комунікативний феномен, як структурно-значеннєву цілісність. Проблема мистецьких взаємовпливів у художній літературі виявляється суміжною з проблемами дослідження тексту.

Музика та література були органічно поєднані ще в давньому синкретичному мистецтві. Поєднання музики й слова притаманні будь-якій культурі, навіть найархаїчнішій. Отож закономірним є науковий інтерес культурологів, літературознавців, мистецтвознавців до проблеми вербальної музики в контексті органічної єдності двох взаємодоповнюючих мистецьких сфер – музики й літератури.

З-поміж найуживаніших моделюючих естетичних категорій, узятих із аудіосфери (тиша, мовчання, слово, звук, музика та ін.) категорія музики є домінуючою в ідейно-тематичному, мотиваційному та образному планах. Аудіосферою ми синонімічно називаємо просторову фоновість (просторову поліфонічність), де відбувається самореалізація персонажів, де творяться й розкриваються їхні характери в сукупності з подіями та явищами, якими наповнений літературний сюжет. Художній простір – обов'язкова й найперша умова, за наявності якої персонажі можуть і мусять діяти / бездіяти, розвиватися / деградувати, творити / руйнувати, жити / вмирати, – розкриватися на рівні характеротворення.

Філософське твердження Канта про те, що "... простір слід розглядати як умову можливих явищ..." [8, с. 130] націлює нас на адекватне сприйняття категорії простору та способів його експлікації як вмістилище глибоких змістових елементів, що переростають у життєвий простір того чи іншого персонажа. Кант пише про те, що поняття простору як об'єктивного і реального суцього чи властивості є продуктом уяви: "... по відношенню до всього чуттєво засвоюваного він (простір – А.Н.) не тільки найвищою мірою є істинним, але є й основою будь-якої істини в плані людських почуттів. Простір є абсолютно перший формальний принцип чуттєвого сприйняття світу" [8, с. 406].

Заслуга автора в цьому неоціненна. За словами Еліота, письменник "має бути, як скульптор, вірний своєму матеріалові, витворюючи з навколишніх звуків власну мелодію і гармонію" [5, с. 100].

Ще Гегель у свій час вивів таку аналітичну формулу: "... саме музика ... наочно виявляє специфічність художнього пізнання" [4, с. 111]. Розшифровуючи власну тезу, Гегель зазначає: "Правдивість музики – не в зображальних епізодах, які відтворюють шум хвиль чи шелест листя, не в сюжетній основі лібретто і програм, вона в прояві всього багатоманіття людських почуттів у незліченних відтінках радості й печалі, від повного захоплення до найглибшого відчаю. Філософський смисл високої музики неможливо передати суто логічними засобами, поза емоційним ставленням до життя. Предмет відображення в музиці – ... почуття музиканта" [4, с. 110–111].

Апеляція до Гегеля, Канта, Еліота змушує нас зробити спробу культурологічно-естетичної ретроспекції онтогенезу наукової проблеми "музика й література" та поняття "музичний простір" від античних, середньовічних, ренесансних, барокових, просвітницьких часів до нинішніх – часів повноцінного існування сучасних текстологічних методологій.

Звукова міфологічна картина світу характеризується перш за все знаменитою античною філософсько-естетичною ідеєю про "гармонію сфер". Згідно з цією ідеєю вищою сферою з-поміж усіх є небо. І воно звучить. Це звучання неба характеризується як звучання високої музики, оскільки, як вважали древні автори, будь-яке небесне тіло залежно від швидкості свого руху та відстані від сусідніх планет і Землі видає звук певної висоти. Звучання ж усіх планет створює особливу систему, яка складається з конкретних музичних інтервалів. Отож, "гармонія сфер" – це високоорганізована звукова форма, цілком досконала музична система, яка лягла в основу античних наукових музично-теоретичних уявлень. Формування "гармонії сфер" є результатом довготривалих спостережень як за рухом планет, так і за різноманітністю звукової організації музичного матеріалу в художній практиці.



Підтвердження цих міркувань легко знайти в трактаті Лукіана із Самосати (120–180 рр.) під назвою "Про танець". У цьому творі варіативно збереглося відображення архаїчного міфологічного світогляду на звукоакустичне наповнення небес, яке уявляється нами як повноцінне змістове наповнення звукової міфологічної картини світу.

Цікаве концептуальне продовження цієї теми знаходимо в невеликому трактаті, присвяченого аналізу відомого цicerонівського твору "Сни Сціпіона", авторство якого приписується неоплатоніку, учневі Августина Фавонію Євлогію (поч. V століття). Основною темою трактату Фавонія є вчення про гармонію сфер. У цьому сенсі трактат цікавий з популярно-пізнавальної точки зору деталізацією музично-космічного простору. У творі визначається кварта як співвідношення 3:4, квінта – як 2:3, октава – як 1:2 і цілий тон – як 8:9. Цей розподіл застосовується до теорії астрономічних положень. Земля Фавонієм уявляється в центрі всіх планет, вона нерухома й не видає ніяких звуків. Вона асоціюється з мушлею або черепахою, на яку натягнуті струни, тобто є резонуючим корпусом піфари всього космосу. Відстань від Землі до Місяця – тон, від Місяця до Меркурія – напівтон, від Меркурія до Венери – напівтон, від Венери до Сонця – напівтон, від Сонця до Марса – тон, від Марса до Юпітера – напівтон, від Юпітера до Сатурна – напівтон, від Сатурна до нерухомих зірок – також напівтон. Між Землею й Сонцем звучить гармонія кварта, між Сонцем і зодіаком – квінта, між небом і Землею звучить повна октава. А оскільки Земля за тодішніми уявленнями як центр космосу ділить повний шар космосу на дві половини – верхню й нижню, то й увесь космос звучить не як 6, а як 12 тонів, тобто як дві повні октави. Вся ця космічно-звукова картина є точним відтворенням піфагорійсько-платонічної традиції музично-числового космосу. Виходить так, що найвеличніша споруда Господа – космос – це суцільна та безкінечна музика.

Подальші авторитетні міркування про музичне наповнення світу та вплив музики на всі сфери людського буття знаходимо в Боеції – автора знаменитого трактату "Про музику". Антична концепція "трьох музик", яка актуальна завжди, розроблена саме в цьому творі.

Аніцій Манлій Северин Боецій – надзвичайно важлива і соціально впливова постать у західно-римському суспільстві V–VI ст., є автором багатьох трактатів із логіки, фізики, математики, християнської догматики та найвідомішого (написаного в тюрмі) – "Про втішення Філософії".

Що стосується трактату "Про музику", то тут цікаве перш визначення того, кого слід називати *musicus*, тобто знавцем музики або музиком. Категорію музичита Боецій визначає у потрібному варіанті: 1) це інструменталіст (виконавець); 2) композитор чи поет, – хто не може знаходитися поза розумінням того, що виконується; 3) тип музичита, що користується виключно розумом, тобто смисловим аналізом і відповідними логічними висновками.

Міркування Боеція – це звичайна теорія музики, яка складається з аналізу ритмів, мелодій, ладів та акордів. Але ця теорія вміщує в собі й ширші проблеми. Боецій розрізняє музику космічну, людську та інструментальну. Як істинний музикознавець, він охоплює також і музику небесних сфер, і по-людськи життєву значущість музики в різних ситуаціях. На війні музика, пише Боецій, підбадьорює воїнів та додає їм сили. Але людина в гнівливому стані чи під впливом інших бурхливих пристрастей, навпаки, заспокоюється під впливом музики. Боецій прямо говорить, що без музики неможливим би було людське існування. Доречним буде згадати одне з гасел піфагорійців: "Очищенням тіла клопочеться медицина, а очищенням душі – музика" [16, с. 87].

Трактат Боеція "Про музику" був по суті науково-популярним нарисом типового античного музикознавства. Трактат має специфічний філософсько-художній характер. У ньому прозоро наголошується ще й на морально-етичному значенні музики в творчості і взагалі в людському житті. Боецій переповідає чимало різних епізодів із античності, через які аргументовано доводить гармонізуючу (й навіть психотерапевтичну) роль музики в умовах афективних розгулів людської психіки. Тому висновок напрошується такий: музика настільки органічно й монолітно пов'язана з людиною та всім людським, що "навіть якби ми захотіли, не могли б позбавитися її" [13, с. 128].

Ознайомившись з науковими трактатами двох інших великих греків Арістотеля ("Поетика") й Платона ("Федр"), слід зазначити, що саме поняття "музика" ними трактується у вузькому і широкому сенсі: у вузькому – як мистецтво музики чи наука про музику, а в широкому – як комплекс знань, пов'язаних із загальною культурою та освітою. Ідеал античності – музично освічена людина, яка, на глибоке переконання древніх греків, перебуває під постійним покровительством муз й одночасно є їх слугою. Цьому ідеалові судилося довге аж до безкінечності творче й мистецьке життя. Наше твердження поглиблюємо міркуваннями Ф. Ніцше про феномен античної лірики: "... дуже важливий феномен всієї античної лірики –... тотожність лірика з музикантом, у порівнянні з якою наша новітня лірика нагадує статую божества без голови..." [15, с. 16]. Про античного поета з його складними станами душі Ф. Ніцше



пише: "... він спочатку, як діонісійський художник, повністю зливається з Первородним, його скорботою і протиріччям, і відтворює образ цього Первородного як музику, якщо лише остання по праву була названа повторенням світу й повторним зліпком з нього; а потім ця музика стає... єдиною можливими стосунками між поезією й музикою, словом і звуком: слово, образ, поняття шукає певного вираження, аналогічного музиці, а саме випробовує тепер на собі її могутність" [15, с. 16].

Безпомилковим є твердження про те, що категорія простору в літературі й мистецтві взагалі виглядає дещо неповноцінною без спорідненості із категорією часу. "Сприйняття людиною простору, встановлення (точніше – часопросторових) координат є обов'язковою передумовою самоусвідомлення індивіда як представника того чи іншого типу культури. Простір і час – це найважливіші параметри, що характеризують людське існування" [21, с. 47]. Час і простір (у поєднанні – художній хронотоп) – тема практично безкінечна. В площині наших міркувань безкінечна вона ще й тому, що музика з точки зору часу, в якій вона створена, – це перш за все ряд просторових моментів, які фіксуються в цьому ж таки часі. "Неоднорідність, яка характерна для нього (для музичного часу – А. Н.), приховує в собі незліченні синтети і просторово-часові об'єднання. Музичний час, звідси, є те ж саме, що й музичний простір. Там і тут, монолітність (складників – А. Н.), механічно-просторових і механічно-часових, розбитих і роз'єднаних у фізичному просторово-часовому плані" [6, с. 679].

В одному із сучасних досліджень музичного простору вичитуємо таку думку: "Час у музичному творі не можна аналізувати відірвано від простору, оскільки час і простір пов'язані в просторово-часовому континуумі, в якому функціонують усі види мистецтва. І музичний твір, кристалізуючись у просторі й часі, характеризується не лише онтологічною нерозривністю цих категорій, але й рівнем сприйняття його... Музика здатна створювати просторові образи і ефекти" [6, с. 106].

Цю думку можна продовжити іншим аналітичним спостереженням: "Простір став значною естетичною і фізичною категорією для такого, здавалось би, суто часового виду мистецтва, як музика. Його зв'язок із часом досить чіткий уже в найпростіших музичних формах і локальних музичних ідеях. Сама поява музичного звуку і його поширення протікає в просторово-часових координатах" [15, с. 158].

Кожній мистецькій епосі властива своя неповторна картина світу, свої ідеали, стиль мислення. Музика – унікальний вид мистецтва, де звуковий матеріал реалізується в часі, а концепція епохи, проявляючи себе згідно із законами часу, організовує матеріал в ту чи іншу музичну форму. Музична ж форма, стаючи інспіратором для іншого виду мистецтва (літератури, наприклад), моделює соціально-історичний час і простір, що спричинено приналежністю художника до певної епохи, умов її життя та творчості. В епоху Середньовіччя світ людини, в тому числі й людини літературної "... був невеликий, зрозумілий і зручно споглядався, – пише дослідник тієї епохи П. М. Біцільлі. – Все в тому світі було впорядковано, розподілено по місцях, усім і всьому була вказана власна справа і власна честь. Ніде не було порожніх місць і пробілів, однак не було також нічого зайвого й непотрібного; в цьому світі не було невідомого, небо було вивчено так само добре, як і земля, і ніде не можна було заблукати. Середньовічний космос був не тільки дуже тісний, але й дуже одноманітний, незважаючи на очевидну барвистість" [9, с. 24].

Словесна музика епохи Середньовіччя має свою неповторну естетичну природу, на якій позначилися сакральність, християнський містицизм, духовні пошуки, зовнішня аскетизація. Нова віра, яка прийшла на зміну поганству (політеїзму), диктувала нові культурологічні закони розвитку людини й суспільства. Слово, звернене до Бога, було нерозривно пов'язане з музикою: звучали псалми, гімни, хорали – мелодії, що сприяли (і сприяють) внутрішній концентрації людини, її відстороненості від повсякденної суєти. Красномовний такий історичний факт: по всій Європі тоді від Середземного до Північного моря хвала Господу звучала на строгій латині. Щоб підсилити спільність мови спільністю музики, папа Григорій I, який вступив на престол на початку шостого століття, зібрав воєдино всі церковні піснеспіви й призначив для виконання кожного з них свій день у церковному календарі. Зібрані папою мелодії отримали пізніше назву григоріанських хоралів, а піснеспівна церковна традиція отримала назву григоріанського співу. Незважаючи на деяку монотонність виконання, григоріанський хорал відображає не лише загальний характер та настрої середньовічної віруючої людини, але й уявлення людини тієї епохи про час і простір. Ці категорії були й лишайються наповненими в змістовому відношенні Божественною присутністю.

Можна вважати, що середньовічним літературним текстам навіть пощастило в плані музичного наповнення зокрема на образно-тематичному рівні. Якщо зосередитися лише на вітчизняних (києво-руських) літературних пам'ятках, то однією з найочевидніших їх ознак є тяжіння до художньої ритмізації, речитативності викладу ("Слово про Закон і Благодать" Іларіона; "Слово о полку Ігоревім" з легендарним персонажем музикантом-співцем віщим Бояном, гуслі якого стали звуковим



естетизованим штампом-кліше, символом вічності мистецтва). Завуальовано й ошадливо, але прокладена "музична" тема і в "Повчанні дітям" Володимира Мономаха. А "Сказання про Бориса й Гліба" буквально переповнене плачами й голосіннями, які традиційно межують із пісненими фольклорними жанрами. Була в середньовічних киево-руських письменників потужна опора на пратекст, найвідоміший і водночас наймузикальніший світовий літературний бестселер. Маємо на увазі Біблію.

З музикою в Біблії пов'язані всі етапи розвитку історії людства: музика звучала, коли люди зустрічалися й прощалися (Бут. 31:27, Лк. 15:25), коли одружувались і коли їх хоронили (Іер. 7:34, 48:36), коли вони йшли на війну й коли поверталися з неї (Суд. 11:34, Іс. 30:32). Біблейський народ від малого до старого співав та грав на музичних інструментах (І Цар. 16:18, Іов 30:31). У Біблії прочитується велика кількість відголосків і фрагментів романтичних пісень, трудових і застільних (Пісн. 1:8, 2:14, Вих. 21:11–12, 22:13, Іез. 33:32). Музикою й співами відзначалися найважливіші події в житті народу: вихід із Єгипту, завоювання ханаанської землі, повернення ковчега, освячення храму, сходження на престол царя, повернення з полону. Найсакральніше дійство – прославлення Господа – лише через музику й спів вважалося справжнім. Псалмоспівець закликає: "Хваліте Його при голосах трубних! Хваліте при псалтири і гусях! Хваліте Його хором і при тимпанах! Хваліте Його при струнах і органах! Хваліте Його при цимбалах звучних! Хваліте Його при цимбалах гучних!" (Пс. 150: 3–5). Цей заклик слід розуміти як достойну відповідь Богу за те, що Він робить для свого народу на суспільному чи приватному рівнях (Пс. 146:1, 12:6, 26:5-6, 70:20–23). Подібного значення музиці й співу надавалося і в ранній християнській церкві (Діян. 16:25, Кор. 14:14-15, 26, Еф. 5:19, Кол. 3:16).

Біблієзнавці виокремлюють особливий варіант "музичної" теми в Біблії – Божа музика. В деяких місцеписаннях Бог та Його Святий Дух зображені як джерело музичного й вокального мистецтва, і музика набуває в цих епізодах ознак натхнення й високого дару (І Пар. 15:22, 25:7, 2 Пар. 34:12, Пс. 32:3, ін.). Цар Давид характеризував себе співцем Ізраїля, помазаного Господом (2 Цар. 23:1). У 3 Цар. 4:29, 32 конкретно говориться про Бога як про творця пісень і закладеній у них мудрості. В Пс. 39:4 Давид заявляє, що Бог "вклав у уста мої нову пісню". Тобто в образі Бога слід вбачати не лише Законодавця, а й Композитора (Вт. 31:19). Він зображений і в ролі Виконавця: Його серце "стогне за Моавою, як флюяра" (Іер. 48:36), і Він торжествує за Сіон "голосним співом" (Соф. 36:17).

Той факт, що одна з найвідоміших Книг Старого Завіту називається "Пісня пісень", як і той факт, що Книга псалмів – це книга церковного піснеспіву є лише підсиленням іншого факту: Старий Завіт в оригіналі (староєврейською мовою) написаний ритмізованою прозою.

В заключній книзі Біблії – Книзі Одкровення через образ музичних інструментів – труб – проводиться тема грядущого Суду й відкуплення. Згадка про гуслі надає картині небесної сфери відтінок потойбіччя (Одкр. 5:8, 14:2, 15:2). Найпоширеніші образи цієї Книги – святі, що співають на небесах про своє відкуплення й славу (Одкр. 5:12–13, 7:12, 11:17, 14:3, 15:3).

У Святому Письмі музикально зашифровано відчуття вічно минулого часу, і якби це відчуття можна було передати словами, то доречними б тут були слова святого Августина: "Чи не скажуть мені, – писав він, – що й ці часи, і минулі, і майбутні так само існують, тільки один із них (майбутній), перетворюючись у теперішній, приходять до нас незрозуміло звідки, а інший (минулий), переходячи із теперішнього в своє минуле, відходить незрозуміло для нас кудись, подібно морським приливам?.. І справді, як могли, наприклад, пророки, які передбачали майбутнє, бачити це майбутнє, якби воно не існувало?" [9, с. 25].

Словесна музика середньовічної епохи доступними їй способами (монументальність, урочистість, церемоніальність, речитативність) виразила в собі своє розуміння життя і світу. Психологія середньовічної людини, в тому числі й людини-творця, її думки про Бога, відчуття вічності й віра – все це наклало відбиток на музику в тексті як засіб передачі містичної невловимості Бога й одночасно – Його постійну близькість.

Ренесанс як нова мистецька епоха унаслідувала від попередньої центральну тему – тему Господа Бога, тему Творця. Але реалізація цієї теми, її розуміння й інтерпретація кардинально змінилися: не просто духовно відчувати присутність Бога в світі, але свідомо любити Його без обов'язкового виконання релігійних ритуалів, страху кари Божої, свідомо пізнати Творця, зрозуміти Його замисел і, укріпившись знаннями й розумом, прославити Його.

Не зайвим буде нагадати специфічні ознаки ренесансної культури:

1. Світський, антиклерикальний характер, світогляд, звернений до культурної спадщини античності, актуалізація цього світогляду.
2. Віра в безмежні можливості людини, її волю й розум, заперечення схоластики й аскетизму.
3. Пафос утвердження ідеалу гармонійної, розкутої творчої особистості, краси й гармонії дійсності, зверненої до людини як вищого начала буття.



4. Розповсюдження ідей неоплатонізму (Фічіно) й пантеїзму (Патриці, Бруно).

Мистецтвознавці відзначають урочистість і піднесеність музики цього періоду, – цим вона наближена до попередньої культурної епохи. Як і естетичними пристрастями до відтворення самої серцевини епохи. Ще з часів Середньовіччя, як відомо, музика належала до вільних мистецтв. Цей фактор ефективно спрацьовував на ідею творчої особистості, на визнання лише своїх власних законів творчості. Вільна і творча особистість у ренесансному суспільстві була в хорошому сенсі провокатором естетичних переживань як у всьому суспільстві, так і в свідомості окремих поціновувачів.

Однією з найхарактерніших ознак літератури Ренесансу була гармонійна узгодженість звучання в ній живих голосів, музичних акордів, хорових співів. Складалися навіть панегірики на честь Музики, її покровителів. Українська література XVI століття вражає великою кількістю поетичних творів, ритміка яких витримана в народнопісенному варіанті. Анонімний вірш "Вівчар", наприклад, починається як типова жартівлива народна пісня:

*Ой коли я, панове, в Оронках бував,  
То я там овечки пасав.  
Пас же я пас,  
Пас в Божий час,  
Пас по горах, пас по долинах,  
По буковинах.  
Пас же я вівці, пас же я в вівсі,  
Правда, не всі.  
Пас я овечки,  
Пас коло гречки,  
Пас я в горосі,  
Правда, потросі... (18, с. 313).*

У народнопісенному дусі витримані й деякі інші поетичні тексти, вміщені в антології давньої української поезії: "Теща", "Ой Хотине, граде давній", "Висипався хміль із міха", ін. Не дивно, що чимало подібних текстів згодом почали виконуватися в пісенному варіанті, – стали історичними, сімейно-побутовими народними піснями. Не зайвим буде нагадати, що Ф. Ніцше народну пісню називав "музикальним дзеркалом світу" [15, с. 16]. Інший дослідник відзначає: "Музика – це мистецтво узгодженості голосів та вишуканого голосоведіння, що надають композиції (літературного твору – А.Н.) або жалібного, або радісного звучання. Згідно з творчим задумом вона має двоїсту єдність тексту і мелодії: прекрасними акордами вона прикрашає слова, звеселяє серця, радістю наповнює душу" [21, с. 148].

Мистецька епоха Бароко, яка тривала на українському культурологічному терені більше двох століть, характеризується такими найголовнішими художньо-естетичними домінантами:

- 1) тяжіння до урочисто-монументального високого стилю, пишності, патетичного зображення образів;
- 2) контрастність, напруженість, динамічність образів, пристрасність, прагнення до симбіозу різних мистецтв у одному ансамблі;
- 3) художня акцентуація на колізії людини й світу, розумного й ірраціонального, реального й надзвичайного, на складності, багатоманітності й мінливості світу;
- 4) очевидна тенденція до сакралізації мистецтва в християнському дусі та в дусі інших релігій.

Центральною темою у творчості митців традиційно лишається тема Бога та Богопошуку. Тепер Творець ніби олюднився: він радується й страждає, бореться й гнівається, любить і карає. Його душа наповнена тими ж пристрастями, що й душі простих смертних. У контексті цієї глобальної теми виокремлюється й утверджується нова, – значно вужча, – тема людини-творця. Вона потім домінуватиме в мистецтві наступних століть, і кожна культурна епоха надасть їй нових відтінків. Бароковий образ людини-творця часто трагічний. Як пише В. Іванов, "... геній, якому немає чого дати натовпу, тому що для нових одкровень (а говорити йому дозволено лише нове) дух кличе його спочатку усамітнитися з Богом. В пустельній тиші, в потаємній зміні непотрібних, незрозумілих натовпу видінь та звуків він повинен чекати "віяння тонкого холоду" і "епіфанії" Бога. Він повинен всістися на недоступну триногу, щоб потім уже, прозрівши, "приносити нещасним людям молитви з висоти гори"... І Поет зникає – "для звуків солодких і молитв... Звідси – відособленість художника – основний факт новітньої історії духу..." [6, с. 139].

У барокові часи змінилося уявлення людини про простір і час. Статичний і вічний ренесансний простір поєднано з повільно протікаючим часом тепер змінився, здинамізувався, почав рухатися.



Нестримний рух часу вперед – часу малого, людського, й Часу великого, Євангельського, – найочевидніші прикмети в плані сюжетотворення багатьох літературних текстів. Що стосується "музичної присутності" в художній тканині барокових текстів, то ця глобальна тема може стати темою окремого, значно соліднішого за магістерську роботу, наукового дослідження. Тому обмежимося лише констатацією культурологічних фактів і явищ у цьому аспекті нашої роботи.

Не тільки зорова, а й звукова поезія – типовий жанр модерної барокової літератури. До вірша-ехо, наприклад, доклали руку і Митрофан Довгалевський, і Кирило Транквіліон-Ставровецький, й Іван Величковський. Ця поезія звучить відкритими голосами, і для барокового читача лишалося тільки розібратися: чий це голос? Чи поетів, чи всього людства, чи Божий?

Більшість творців барокової літератури були високодуховними особами, обіймали церковні сани архієпископів, єпископів, настоятелів Храмів Божих. Жанри церковного піснеспіву та способи його закодування в текстах були звичними творчими актами в їхніх письменницьких робітнях. З'являються наскрізь музичні "Вінці" на честь Богородиці, Сина Божого, апостолів, святих великомучеників, чудотворних ікон, великих релігійних свят. Музичний простір духовної поезії наповнений голосами Неба, мелодіями ангелів трубних, катарсичними мотивами. Доречною буде апеляція до Еліота, який пише: "... музика поезії є не чимось одірваним од її змісту" [5, с. 98]. Трансформоване (переплавлене на поетичну мову) Святе Письмо віддавалося під владу музики і звучало дисонансно по відношенню до суворого антимузикального світу. Але в середовищі духовно розвинених реципієнтів такі твори перетворювалися на справжню естетичну насолоду.

З пізнавальної точки зору цікавий такий факт. Саме в XVII столітті, в барокову епоху, були відкриті мінор і мажор. Музика як самостійний вид мистецтва і як інспіратор зазвучала багатше й глибше, передаючи багатоманіття пристрастей та настроєвостей у їх контрасті.

Класицизм та Просвітництво актуалізували культ природної Гармонії, на якому буде заснована класична культура. "Прагнення людини змінити світ і її віра в себе вплинули на всі види мистецтва, в тому числі й на музику. Її звучання стало легшим, рухливішим, активнішим, мажор рішуче переміг мінор, компактна й збалансована мелодія в супроводі повністю витіснила нечітку й складну поліфонію. Музика нової епохи стала ясною, прозорою, бадьорою й веселою, що відганяла геть горе й турботи" [6, с. 113].

Найвеличніша постать у тодішній українській літературі – Григорій Сковорода, про музичний код у творчості якого пише Т. Шевчук: "Особливий інтерес становить музична топіка "Саду..." ... Семантичну групу музичності доповнює пасторальна топіка: трель, свірель, сопілка... у текстовому корпусі Г. Сковороди активно функціонує виразна музична топіка, а вплив музики на свідомість автора можна охарактеризувати його ж словами: "Как мусикійській сличный слух, / Сладостью (наполняет) тело и движет дух" [22, с. 29–30].

Г. С. Сковорода, крім відомих широкому загалу своїх достоїнств і регалій, був ще й носієм музичної свідомості. В "Саді Божественних песней" він персоніфікує музику й пісню, відтак вони мисляться автором як впливова дійова особа, як одна з форм животворної субстанції, як медіатор між дійсністю й ірреальним світом. Спрацьовує ще давньогрецька теорія наслідуваності, згідно з якою "... митець не творить свої речі, а відтворює в них дійсність" [16, с. 84].

Як бачимо, в кожній культурній епосі музика буквальна й музика словесна – це потужні естетичні чинники версифікаційного впливу на художній текст у плані його моделювання, ідейно-тематичного й емоційного наповнення. Проте в епоху Романтизму цей вплив виявився найочевиднішим. Тому що "Романтизм був не тільки літературним напрямом, а й потужним духовним рухом, що охопив різні сфери культури: мистецтво, філософію та історіографію... Він формувався й розвивався як комплексна духовна культура... Романтизм ніс із собою принципово нове світосприйняття, розрив із (застарілими, тобто від попередніх епох – А.Н.) моделями й формами мислення... Романтичний світогляд виходив з того, що немає нічого завершеного в собі й самодостатнього, що світ, буття – жива динамічна єдність, де все взаємопов'язане у всеохоплюючому спонтанному русі" [17, с. 273]. Творчість українських поетів-романтиків XIX століття, можливо, поза їхньою свідомістю стала надзвичайно змістовним вкладом у подальшу розробку аналітиками таких понять як "словесна музика", "музика в тексті", "музична поезія". Віктор Забіла, наприклад, творив здебільшого в народно-пісенному ключі; Михайло Старицький – автор тексту пісні "Ніч яка, Господи, місячна, ясная", наповнив чимало своїх текстів вишуканим лірично-меланхолійним мелосом. Творчість Тараса Шевченка – і поетична, і прозова – за своїми художніми ознаками також органічно вписується в контекст словесної музики. Той факт, що найвідоміші його твори ("Заповіт", сатирична поема "Сон", чимало інших) написані коломийковим розміром, коментарів не потребує. А в назву книги поезій "Кобзар", яка безліч



разів перевидавалася й буде перевидаватися багатьма мовами світу, закладено кодифікуюче слово, взяте із музичної сфери.

Та все ж найнепереврешенишим з-поміж усіх музикальних поетів-романтиків дослідники безпомилково називають Євгена Гребінку, автора всесвітньовідомого романсу "Очи черные". "У гребінківських поетичних текстах відчутно помітний принцип дії вербальної музики, згідно з яким література прагне відтворити музикальний художній світ, передати зокрема тонкі нюанси та загалом специфіку музикального переживання. Взагалі ж під вербальною музикою ми розуміємо літературну репрезентацію існуючих чи вигаданих творів, – це поетична структура, що відтворює музику" [14, с. 46].

Вербальна музика, якою переповнені тексти українських поетів-романтиків, доводить поезію до такої якості, за умов якої всі рівні прочитання – образно-тематичний, ідейний, рівень художньої деталі – підлягають поступовому розкодуванню в плані єдності двох взаємодоповнюючих мистецьких сфер – музики й літератури.

Кожна культурна епоха по-своєму протилежна попередній і багато в чому заперечує її. Як справедливо вказує К. Г. Юнг, "кожна доба має свою односторонність, свою упередженість і своє духовне страждання. Кожна епоха – це як душа окремої людини, у неї свій, особливий, специфічно обмежений стан підсвідомості і потребує певної компенсації, яка потім, власне, й відбивається через колективне підсвідоме в той спосіб, що поет або віщун надає словесного виразу невисловлюваному цим моментом часу і чи то образами, чи виводить на сцену те, чого очікує незбагненна потреба усіх, – в Добрі чи уві сні, для спасіння епохи чи для її знищення" [24, с. 131]. Але справжні мистецькі цінності не втрачають своєї вартості й значення за будь-яких часів, за будь-яких епох.

Двох письменницьких імен не маємо права не згадати в контексті наукової проблеми взаємовпливів музики й літератури. Це великі творці української літератури XIX–XX ст. Леся Українка й Іван Франко. Їхні тексти (і не тільки поетичні) відкрито звучать. Звучать голосами людини й природи, народнописаними мотивами й класичною музикою. В сюжет "Сойчиного крила", наприклад, І. Франко майстерно вмонтовав увертюру до опери Джакомо Пучіні "Вільгельм Телль". Тому прочитання новели на фоні цієї музики – це дивовижне сприйняття, справжня естетична насолода для вибагливого й музично освіченого читача. Музика наскрізно, гостро й точно працює на ідейно-тематичну єдність твору. І від цього процес "розкодування" тексту стає складнішим, а отже, й цікавішим, вражає глибиною закладених у ньому авторських ідей.

Можна назвати чимало письменницьких імен – творців української, російської, інших літератур XX–XXI ст., чий тексти вражають музикальністю звучання, функціональною присутністю в них ширшої чи вузької музичної теми. Це ранній Павло Тичина, ранній Максим Рильський, Осип Мандельштам, Марина Цветаєва, Анна Ахматова, Чеслав Мілош, ранній Дмитро Павличко, Ліна Костенко, Микола Вінграновський, Василь Голобородько... "Музикальною присутністю" позначена проза Романа Андрияшика, Юрія Андруховича, Марії Матіос, Люко Дашвар, Андрія Куркова, Сергія Жадана, Мирослава Дочинця... І, мабуть, правильним буде твердження: тексти, в яких взаємовпливи двох мистецтв – музики й літератури – найвідчутніші, ніколи не будуть слабкими текстами. Ці тексти обов'язково приречені на успіх.

Простудіювавши працю Ф. Ніцше "Народження трагедії з духу музики", в якій філософ із точки зору естетичної метафізики пояснює справжність поезії й поета, нам зрозумілішим стає феномен словесної музики. На прикладі творчості Шіллера Ніцше бездоганно пояснює цей феномен через психологічне спостереження словами самого Шіллера, який "... у підготовчому до акту поетичної творчості стані не мав у собі й перед собою хоч чогось схожого на ряд картин зі струнким причинневим зв'язком думок, але швидше – музикальний настрій... Передчуття творчості до мене приходять без чіткого і ясного предмету, він постає лише потім. Певне музикальне налаштування душі попереджує все, й лише за ним народжується в мене поетична ідея" [15, с. 16].

У цій роботі з усіх тематично подібних, опрацьованих нами в процесі дослідження категорій "музичного простору", "словесної музики", можливо якнайкраще пояснено феномен музики в словесних образах, залежність художнього слова від музики, а також функціональність мелодії, яка "... народжує поетичний твір із себе знову й знову" [15, с. 16].

Хоча, як пише Клод Леві-Стросс, "порівняння музики та мови є вкрай оманливим, бо мова та музика є водночас і схожі, і розбіжні" [10, с. 461], у категоріальному співвідношенні "музика й література" вони є рівносильними і взаємодоповнючими. Принаймні настільки, що Еліот виходить на такі аналітичні узагальнення: "Музичність твору визначається як його звуковою моделлю, так і моделлю всіх додаткових значень слів, з яких твір складається; обидві ці моделі – звукова й асоціативна – існують неподільно, як одне ціле... Звучання твору є такою самою складовою, як і зміст"





[5, с. 101]. Інший відомий текстолог Ролан Барт зазначає з цього приводу: "Гра – це сам текст... Не варто забувати, що "грати" – також термін музичний, а історія музики як різновид практики... досить таки близько відповідає історії тексту..." [2, с. 495].

Таким чином, взаємовпливи музики й літератури – це специфічний тип культуротворчості. Специфічний тому, що являє собою складний комплекс духовних явищ, який базується на категорії краси, ментальності, творчій свідомості та підсвідомості художника й зумовлений особливостями конкретного соціального поля. Досліджуваний феномен – це самостійна і досить складна форма духовної і творчої практики, що розвивається за своїми творчими законами і має значні можливості та засоби впливу на культуру, історію, людину з її думками та рефлексіями.

### Література

1. Аристотель. Поэтика. "Отрывки" / Аристотель ; пер. В. Аппельрота // Хрестоматия по античной литературе : в 2 т. Для высших учебных заведений. – М. : Просвещение, 1965. Т. 1. – 1966.
2. Барт Р. Від твору до тексту / Р. Барт // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. – 2-ге вид., доп. – Львів, 2002. – 831 с. – С. 491–496.
3. Бозцій. О музыке / Бозций // Е. В. Герцман. Музыкальная бозциана. – СПб., 1995.
4. Гегель Г. В. Ф. Сочинения : в 11 т. / Г. В. Ф. Гегель ; пер. с нем. Г. Шпет. – М. : Издательство социально-политической литературы, 1959.
5. Еліот Т. С. Музыка поезії / Т. С. Еліот // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – С. 95–109.
6. Замрыкит С. М. Музыкальное пространство и время в художественных эпохах / С. М. Замрыкит // Мова і культура. Науковий щорічний журнал. – К. : Видавничий дім Дм. Бурого, 2002. – С. 105–116.
7. Иванов В. Родное и вселенное / В. Иванов. – М. : Республика, 1994. – 425 С.
8. Кант И. Сочинения : в 6 т. / И. Кант. – М. : Издательство социально-экономической литературы "Мысль", 1964.
9. Кирнарская Д. Классическая музыка для всех / Д. Кирнарская. – М., 1977. – 270 с.
10. Леві-Стросс К. Міт та значення. Міт та музика / К. Леві-Стросс // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – С. 448–462.
11. Лосев А. Ф. Итоги тысячелетнего развития. – Харків : Фоліо, 2000. Кн. I–II. – Т. 8 "История античной эстетики". – 2000.
12. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики / А. Ф. Лосев. – М. "Академический проект, 2012. – 208 с.
13. Лосев А. Ф. Самое само / А. ф. Лосев. – М. : ЭКМО-ПРЕСС, 1999. – 1021 с.
14. Ніколаєнко А. Музичний код поезії Євгена Гребінки / А. Ніколаєнко // Література і культура Полісся. – Вип. 68. – Ніжин, 2012. – С. 42–49.
15. Ніцше Ф. Народження трагедії з духу музики / Ф. Ніцше. – СПб. : Азбука класики, 2007. – 208 с.
16. Татаркевич В. Історія шести понять / В. Татаркевич ; пер. з польс. Валентина Корнієнка. – К. : Юніверс, 2001. – 386 с.
17. Українська література. У портретах і довідках. Давня література – література ХІХ ст. – К. : Либідь, 2000. – 358 с.
18. Українська поезія ХVІІ століття (перша половина) : антологія. – К. : Радянський письменник, 1988. – 353 с.
19. Франко І. Із секретів поетичної творчості / І. Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. – К., 1981.
20. Цалай-Якименко С. Київська школа музики в її міжслов'янських та загальноєвропейських зв'язках / С. Цалай-Якименко // Роль Києво-Могилянської академії в культурному єднанні слов'янських народів. – К. : Наукова думка, 1998, – С. 244–251.
21. Шаповал Н. Лінгвокультурологічне осмислення просторового компоненту української національно-мовної картини світу (на матеріалах ранніх творів В. Стуса) / Н. Шаповал // Мова і культура. Наукове видання. – К. : Видавничий дім Дм. Бурого, 2004. – Вип. 7, т. VII/2. – 366 с.
22. Шевчук Т. Музичний код творчості Григорія Сковороди / Т. Шевчук // Слово і Час. – 2011. – № 5. – С. 24–35.
23. Шер Стівен П. Вербальна музика в німецькій літературі / П. Стівен Шер. – New Haver, 1968.
24. Юнг К.-Г. Психологія та поезія / К.-Г. Юнг // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – С. 119–142.



## МУЗИКА В ТЕКСТ І МУЗИКА ЯК ФУНКЦІЯ (Любка Дереш "Голова Якова")

### I

Два роки тому "Голова Якова" стала подією в історії сучасної української літератури. Свідомо уникаючи будь-якого панегіризму на честь цього тексту та його автора, вкажемо на нагальну потребу твору у фаховому аналізі, чого, на жаль, ще не заявлено в українському літературознавстві. Власне, вся творчість Любка Дереша до сьогодні з незрозумілих причин чомусь перебуває поза увагою аналітиків. Є окремі висловлювання в ЗМІ журналістів та колег по перу (Іздрика, Сергія Жадана, інших), але вони фрагментарні та радше емоційні, публіцистичні, ніж аналітичні.

У ракурсі поставленої нами проблеми "Музика й література" алхімічна комедія "Голова Якова" – бездоганний матеріал для аналітичної роботи.

Два світи зображує Дереш у своєму тексті. І обидва вони – реальні. Це світ матеріальний, кон'юнктурний, наповнений "темниками", заполітизований; і світ музичний, який ще тримається на ідеалах краси й вічності мистецтва. Центротворною фігурою світу Музики є Яків. Ім'я персонажа, як пояснює Книга Буття, – це старе ім'я патріарха Ізраїля – найспівучішого, наймузикальнішого народу у світі. У цьому, принаймні, переконує Біблія в багатьох місцеписаннях, а найвідкритіше – у псалмах Давидових. Яків виправдовує свою ім'яносність своєю ж біографією: "Сім років музичної школи імені Соломії Крушельницької, три роки музичного училища імені Лисенка, два роки київської консерваторії і врешті п'ять років консерваторії у Кракові... У Кракові він міркував над тим, щоб продовжити навчання у Паризькому інституті електронної музики під керівництвом самого П'єра Бульоза (декан обіцяв посприяти)... [3, с. 16] – такі найголовніші віхи Якової біографії.

Крім пристойної музичної освіти, Яків володіє тим, у чому його заслуги майже немає. Це талант. Дар Божий. І саме він, цей Дар, не дозволяє Якову розчинитися в меркантильному світі, асимілюватися, уподібнитися до нього. Яків приймає єдино правильне для себе рішення – усамітнюється: "Два роки, які молодий композитор провів в Україні після відмови продовжити *drang nach Western*, він використав на те, аби усамітнитись від цілого світу. Роз'їжджати до віку Христа по стипендіях, жити в резидентах, писати музику, яку купуватимуть за пристойні гроші, – усе це він послав під три чорти і під цим зухвало розписався. Якийсь час йому ще писали професори із консерваторії. Усі компліменти про унікальність обдарування і потреби Європи у його потенціалі він пропускав. Листи залишав без відповіді. Так він давав зрозуміти, що його рішення незмінне" [3, с. 17]. Влучна фраза Адорно про те, що реальність продукує занадто реальні підстави втечі від неї нам видається доречною, щоб змиритися з власним вибором персонажа. Персонаж, отже, добровільно загнав себе в стан *escapade* (англ.: втеча від життя, замкненість у самому собі). Понад усе для Якова – "недоторканість і суверенність" [3, с. 14]. Цей постулат він намагається сповідувати, переїхавши з батьківського родинного гнізда з-під Львова до столиці.

Київ для Якова на візуальному й аудіорівнях – це "місто елегантних катафалків і класоничних трун на колесах. Приватні домовини своїми вихлопами перекривали кисень комунальним трунам, комунальні труни ущільнювали пасажиромасу і вмикали гучніше радіо "Апокаліпсис", і стало зрозуміло, що втекти не вдасться нікому. Ніхто з домовини і не втік" [3, с. 15].

Проживання на столичному просторі (а він для Якова чужорідний і замкнений) вимагає грошового еквіваленту. Тому Яків змушений певною мірою соціалізуватися, – починає працювати звукорежисером "у невеликій, але замощній компанії" [3, с. 15], де старанно намагається "ховати за щоку музичну освіту, розміром з гору Синай, і привітно посміхатися при цьому – схоже на пекло в душі Данте" [3, с. 16].

Яків як носій музичної свідомості й справжнього таланту – це світ у світі. Світ персонажа, невидимий для оточуючих, – це безмірний, нічим не обмежений простір, це неозора власна територія композитора, на якій він сам собі хазяїн. Натомість цілком матеріальний столичний простір – це суцільні обмеження, імперативи й заборони, на які Яків до певного часу не зважає. Тому є сенс підкреслити дуалізм просторового відчуття нашим персонажем: простору необмеженому, неозорому, цілісному, широкому, позитивному протиставляється негативний – обмежений, чітко окреслений, штучно позбавлений цілісності, вузький. Така двоїстість світосприйняття триває доти, доки Матвій (рідний брат Якова, "методолог") не починає ініціювати входження Якова у видимий меркантильний світ, де найпочесніша характеристика Музики – бути високоякісним товаром. Матвій як кон'юнктурник вищого рангу (тут теж доречно згадати про ім'яносність: автор одного з Євангелій Матвій був митарем,



податківцем, робота якого значною мірою була аферистичною, бо пов'язувалася з грішми) цинічно й без зайвих емоцій ставить Якова перед фактом:

– Є нова інформація.

– Яка інформація?

– Про проект...

– Говори.

– Їм потрібна симфонія...

– Це великі темні отці?

– Мовчи. Це бабло. Це велике темне бабло... Великі темні отці хочуть, щоб цю симфонію писав ти" [3, с. 23–25].

На фоні Матвієвої аргументації відмовки Якова схожі на дитячі лепетання:

– Перельман таки відмовився від мільйона за теорему Пуанкаре. Знаєш, що він їм сказав? "Навіщо мені мільйон доларів, якщо я знаю, як керувати Всесвітом?"

– Ти не Перельман. Можеш не кокетувати.

– Євро впаде. Долар впаде. Єна впаде. Все повалиться. Так написано в Біблії. Сон Навуходоносора про колоса на глиняних ногах. Ти читав?..

– Великі темні отці кажуть, щоб ти про колос не хвилювався. Не твого розуму справа, без тебе розберуться. Так що бери, поки пропонують" [3, с. 26].

Цим епізодом Дереш починає вводити свого персонажа у світ суворої реальності. І вона відразу ж заявляє про себе – неочікуваною звісткою про смерть батька.

Інакше як в оброщеному словесною музикою контексті Яків за ходом сюжету не з'являється, не діє, не міркує, не приймає ніяких рішень. Бо Яків – це той, для кого "музикою є все, що робиться на видиху та на вдиху" [3, с. 44]. Саме ця авторська характеристика персонажа суголосна із змістовим наповненням книги східного мислителя Хазрата Інайма Хана "Містицизм звуку": "... якщо ми будемо вивчати себе, то виявимо, що удари пульсу і серця, вдихи й видихи – все це працює в ритмі. Життя залежить від ритмічної роботи всього механізму тіла. Дихання проявляється як голос, як слово, як звук; і цей звук постійно чуємо, звук зовні й звук усередині нас самих. Це музика; це доводить, що музика існує як зовні, так і всередині нас. Музика надихає... Музика є мовою краси Єдиного, в котрого залюблена будь-яка жива душа..." [7, с. 48].

Після тривалого самокатування Яків змиряється з тим, що живе "в такий час, коли нікому не цікаво, що у твоїй голові. Головне – акуратний одяг, за яким тебе визнають за нормального" [3, с. 46]. Оскільки в цьому світі все відносно, то зовнішня нормальність Якова та намагання її імітації – це лише маска, фікція його справжності: "Яків зрозумів, що музикою сфер у Кракові він завдав серйозної шкоди тонкому інструменту свого розуму, і тепер із цією розкровоною (другою, внутрішньою, до якої нікому немає діла) головою треба щось робити" [3, с. 52]. І саме в цій "розкровоній голові" народжується симфонія. Її він вирішує писати після похорону батька (на який він приїхав з дружиною. Яковою дружиною Дереш називає Музику (стор. 62)) у його ж таки, батьківській оселі. Яків сам обирає собі творче середовище:

– Я тут подумав і вирішив, – сказав він (Матвієві – А.Н.). – Перекажи великим темним отцям, що Яків буде писати симфонію. Буде писати її у батьковій хаті.

– Перекажу.

Вони тричі поцілувались, і Яків пішов" [3, с. 66].

Не стільки сам Яків, скільки музика, що нуртує в його "розкровоній голові", відчуває найпершою: Яків продається. Якову від цього важко. Музиці ще важче. Вона замикається, не пишеться, мучить Якова ізсередини. Все, як у Канта: "Кожна людина має ту ціну, за яку себе віддає... Якщо це правильно, якщо взагалі немає чеснот, для яких неможливо знайти міру спокуси, здатну відкинути їх, якщо вирішення питання про те, добрий чи злий дух перетягне нас на свій бік, залежить від того, хто більше пропонує й акуратніше платить, – то про людину взагалі було б правильно сказати словами апостола: "Тут немає ніяких відмінностей, тут усі грішники, немає нікого, хто творив би добро (в душі закону), навіть жодної людини" (ап. Павло)" [4, т. IV, с. 41–42].

Музика не пишеться дуже довго, бо накази і вказівки оточуючих її ще більше замикають. Музика не терпить імперативів. Тому помщається мовчанкою. Бо Музика – це для Якова дар Божий, який, як відомо, не продається й не купується ні за яку ціну. Яків же, погодившись писати симфонію, вчиняє не по-Божому. Як пише Д.Наливайко з приводу роману "Доктор Фаустус" Томаса Манна, "це не просто історія грішного композитора, а й "парадигма загальнішого", історії людства, усієї цивілізації, "глибокої кризи її духовної культури, що породжує "нове варварство". Для художнього втілення



цього... неоднозначного змісту письменник вдався до своєрідної модифікації "фаустівського мотиву", який ще в XVIII–XIX століттях став одним із "вічних мотивів" літератури" [5, с. 13]. Дерешівський персонаж Яків органічно вписується в цей аналітичний контекст. Бо Яків – митець також кризової епохи. Його світовідчуття й глибокі рефлексії – це стан людини "на межі".

Екзистенційний поріг персонажа оброчений не тільки музично, а ще й драматично. Любовна драма з Іреною, від якої він утік, бо "чим далі тривали їхні стосунки, тим менше різниці між людьми і комахами він бачив" [3, с. 51], нагадує про себе щоденними й щонічними відголосками, нагадує болісними, гострими ударами по психіці аж до галюцинацій. Яків бореться з минулим, не відповідаючи вісім місяців на дзвінки, листи й смски екс-коханої, свідомо прагнучи амнезії, – занадто небезпечним було те притягання, занадто міцним – любовний напій. Зовсім трохи, але все-таки допомагає Якову в цьому дівчина Майя, а затим ще і Йоланта, з якими він заводить тілесні стосунки. Ірена ж все одно не відпускає, хоча вона за багато сотень кілометрів від нього. Весь другий розділ книги "Родинні контексти очима археоптерикса" анафористично позначений фразою "Отже ти – Ірена". Вважаємо, що в тексті Дереша цим засобом поетичного синтаксису прокладена окрема музична тема – тема пам'яті, тема влади минулого над теперішнім. Ірена – це павучиха, що своєю відьомською жіночністю прагне зробити Якова "придатним до вживання" [3, с. 50], Ірена – це діагноз. Для Якова поки що – невиліковний. Згадуючи її, "щовечора, мовби яку вервицю, Яків перебирив кабалістичний бісер нот" [3, с. 50]. "Ти – надзвонювала мені вечорами, і я наперед знав, що зараз ти плакатимеш у слухавку, підвиватимеш щось по-шведськи, французькою вмовлятимеш мене повернутися, погрозуватимеш, що поріжеш жили у ванній під музику Бьорк" [3, с. 52].

Ось у такому стані Яків береться писати симфонію для "темних отців". Симфонія не пишеться. Це й закономірно. Ще в античні часи музика належала до в і л ь н и х мистецтв, – до тих, що не терплять диктату, вказівок, зобов'язалівки. Навколо ж Якова – суцільний контроль у складі Матвія, Богуса, Майї, Яни... Термін виконання замовлення гарячково нагадує про себе. Від цього симфонія ще відчайдушніше не пишеться. Матвій на правах рідного брата влаштовує Якову "виховну годину": прив'язує його скотчем до стільця і затягує в колишню материну кімнату:

– Зроби те, що маєш зробити, і живи достойним життям! – сказав Матвій уже на порозі... Вийшов і замкнув двері з іншого боку на ключ.

– Я що, кров'ю маю вам на стінах писати симфонію? – прокричав Яків у двері. – Тут нічого немає.

За якийсь час двері відчинились, і Матвій кинув у кімнату жменю маркерів" [3, с. 157–158]. Матвій переконаний, що тепер музика обов'язково почне писатися.

Музика почала писатися там і тоді, коли й де сама цього захотіла. (В текстовому вимірі – аж через 75 сторінок). На замкненому просторі, в материній кімнаті, без ніякої опори на музичний побут, без жодного музичного інструменту музика написалася. Вона, найсильніша сила й найбільша влада над Яковом, дозволила йому випустити себе назовні. Яків записав її маркерами на шпалерах, якими були обклеєні стіни в кімнаті.

Музика, яка тримала інтригу майже до кінця сюжету, стала реальністю. Яків отримує заслужену похвалу від представників "темних отців": "Це Бетховен! Це крутіше, ніж Бетховен! Це Моцарт! Це навіть шикарніше, ніж Моцарт! Це просто зашибись! Ти довбаний геній, Якове, ти це знаєш?!!"

Яків сидів тихо" [3, с. 232].

Музика, відімкнувшись сама, відімкнула перед Яковом цілий світ. Музика дарує Якову давно очікуваний дорогоцінний подарунок – відчуття свободи, незорості світу, нескінченності простору: "Вільний... – прошепотів Яків. Світло, що било з вікон веранди, стало занадто яскравим. Його осліплювала білизна світу, що пробивався крізь шиби. Яків устав, відчинив вікно у сад і вийшов через нього на повітря.

У голові було тихо, як ніколи. Було чути, як шелестить вітер гілками в саду. Весь сніг за ніч зійшов.

Яків озирнувся. Люди в будинку дивилися на нього. Він розвернувся і побіг. Його фігура ставала все меншою, поки зовсім не сховалася за пагорбом" [3, с. 232].

Музика відкрила перед Яковом весь світ, дозволила йому далі жити так, як хоче тільки він: "Кажуть, він пішов стопами Басьо: тинявся від села до села, говорив віршами і знімав по кооперативних магазинах готівку з банкоматів.

Останній раз його бачили на КПП біля Боржави у Карпатах. Він їхав на віслоку, його начебто зупинили для перевірки документів.



Він подарував правоохоронцям невеликий збірник афоризмів про шлях і благодать, і його пропустили далі" [3, с. 237].

Музика виконала свою роль у житті Якова бездоганно, – зробила його цілком вільною людиною. Яків пішов у світ, як ідуть блаженні – люди, що пережили друге народження, народження з Небес, яких, висловлюючись по-сковородинівськи, "світ ловив, та не спіймав". Складається враження, що весь світ, в тому числі й світ у звуковій своїй перспективі, налаштовується на амплітуду коливань Якової душі. Тому Яків наприкінці сюжету зображений як щаслива людина. Про таке щастя (бути вільним від усіх і всього) мріє більшість людей, але майже всі вони такого щастя бояться.

Образ Якова наприкінці сюжету зображений як образ людини, котра знає що таке гармонія. Гармонія, як бачимо, – в таємниці. Бо подальше життя Якова автором справді утаємничене. А таємниця – в музиці. Дереш вбачає в музиці естетичний інваріант. Його слово в пошуках засобів вираження авторефлексивності звертається до музики, а музика, підносячись і заглиблюючись у небо (Бодлер), рятуючи ім'я як чистий звук (Адорно), бо "тричі благословенний той, хто введе в музику ім'я" (Осип Мандельштам), парадоксальним способом шукає "програму".

Тому доречним тут видається наше власне пояснення природи авторського жанру – алхімічна комедія. Музика в художній тканині твору – не запрошений гість, а учасниця, лакмусовий папірець і каталізатор усіх процесів, зображених у ході сюжету. Алхімія, як відомо, – це назва донаукової (окультної) хімії, в основі якої лежала помилкова ідея про можливість перетворювати неблагородні метали на золото і срібло за допомогою "філософського каменя". В контексті аналізу "Голови Якова" ефемерне золото чи срібло асоціюється з ідеєю людського щастя. А щастя, як це не тривіально звучить, не можна купити чи продати, чи подарувати людині, в якій його немає. Щастя перебуває у власному "я". І це "я" – найцінніша річ у світі. Всі релігії й філософські системи в різних формах навчають людину як знайти щастя, до якого прагне її душа, на релігійному шляху. Мудреці й містики назвали цей процес алхімією. Яків пройшов через це. Це його життєвий досвід, його своєрідне прощання з попереднім етапом життя. А прощатися з кимось (чи із чимось) потрібно радісно й весело. Це прописна життєва істина тисячолітньої давності. Тому Дереш творить оригінальний жанр – алхімічну комедію. Відтак жанрова природа "Голови Якова" найоптимальніше пояснюється самим змістом твору.

## II

Найголовніші функції словесної музики, якою наповнений текст Любка Дереша "Голова Якова", такі:

1. Музика як рушій сюжету твору.
2. Музика як художня домінанта характеротворення.
3. Музика як настроєва ознака персонажів.
4. Музика як спосіб і стиль життя персонажів.
5. Музика як реалізація авторських ідей.

З опорою на зміст твору проаналізуємо поліфункціональність словесної музики в художній тканині тексту.

1. Сюжет "Голови Якова" справді рухає закладена в нього потужна музична тема. Весь сюжет та численні сюжетні відгалуження автор свідомо віддає під владу музики.

Музика тримає інтригу до самого кінця сюжету. Передчуттям музики, а згодом – її відчуттям наповнені в творі всі діалоги, авторські роздуми, побутові замальовки, весь художній простір. Сюжет тільки тому й завершується катарсично, що музика, народившись, очистила персонажів (у першу чергу Якова) від суєти та мирської скверни.

Неважко помітити, що й композиційна модель твору повністю залежна від музики. Книга скомпонована з трьох епісодів (термінологія античного театру), кожний із яких складається з кількох розділів (від трьох до п'яти, за аналогією побудови античної драми). Кожен розділ має цікавий заголовок і ще цікавіший з огляду на нашу тему – підзаголовок. Епісодії один від іншого відділені ілюстративно. Це фрагменти партитур літургій візантійської церкви.

Підзаголовки кожного розділу, які нас зацікавили, – це власне музикознавча термінологія: *largo* (широко), *allegretto moderato* (помірно жваво), *andante* (в темпі повільного кроку), *allegro* (рухливо, весело), *adagio* (жваво), *grave* (важко, повільно) і т. д. Це є "композиторські підказки", що обов'язково присутні на будь-якій музичній партитурі в якості вказівки як потрібно виконувати твір. Дереш такі вказівки дає для рецептивного читача з естетичною метою: як потрібно сприймати той чи інший розділ



"Голови Якова". Доречно при цьому сприймається формула Адорно про те, що естетична форма – це не що інше, як зміст, який випав у осад.

2. Усі персонажі в "Голові Якова" чітко індивідуалізовані. Кожен із них – особистість, має свій давно сформований характер. На кожного з них можна "приміряти" соціальну модель: Яків – геній, Матвій – політтехнолог, Богус – намісник Бога на землі, Ірена – енергетична вампірка, Майя – успішна пристосуванка, Йоланта – безнадійна музична фанатка... Але в сумарному вигляді – це справжній ансамбль, це чудове авторське поєднання характерів, уподобань та емоцій. Персонажів звела докупи музика, і саме вона є визначальником у процесі їхнього характеротворення. Персонажі кохаються, сваряться, миряться, знову конфліктують, проживають на одному просторі, готують собі їжу, споживають її, п'ють вино, бесіднують, розходяться в усі кінці світу наприкінці сюжету тільки тому, що так велить музика. Саме музика як монолітне ядро на деякий час перетворила персонажів на колектив, вона ж їх і відпустила на всі чотири сторони (у Київ, Львів, на периферію, у вічні мандри – кому куди треба), коли настав для цього свій час.

У кожного з персонажів своє ставлення до музики. Яків – творець. Його ставлення до музики аж утаємничено-інтимне: "Музика, з якою він жив статевим життям з юних літ, висушила його. Від нот його пальці почорніли. Від невгамовного жару, викликаного музикою, його кості потріскались, як глина у вогні. Інструменти – його армія коханців і коханок. Музика була його дружиною" [3, с. 61–62]. Інша цитата – вже із сфери еротики: "На саксофоні він (Яків – А.Н.) грав недосконало. Для саксофона потрібні були руки, які б лапали інструмент. Саксофон краще виглядає у руках жінок. Чоловік-саксофоніст – стурбований онаніст. Із кларнетами, гобоями й фаготами в Якова були стосунки по дідовій лінії. Кларнети вимагають точності. Кларнетист без зусиль переходить на саксофон, але не навпаки. Саксофон потрібно мацати, масувати. Це не акупунктура гобоїв і флейт. Саксофон краще віддати жінкам, натомість забрати у них смичкові – розсадник нав'язливих тремоландо і лесбійства" [3, с. 62–63]. Яків народжує музику, віддає (як виявилось, ще й дорого продає) її світові.

Матвій і Богус контролюють музику, ініціюють появу потрібної музики для "великих темних отців".

Майя по-споживацьки ставиться до музики, бо вона їй приносить пристойну зарплату, наркотики, власний психоделічний бізнес, а в майбутньому – вдале заміжжя.

Яна також вдало вийде заміж, співатиме гімни на честь свого чоловіка: "Чоловік не знав, що це гімни йому, не знали цього і її численні шанувальники й шанувальниці. Він просто запропонував їй бути разом до кінця життя, і вона погодилась" [3, с. 237].

Йоланта – естетична гедоністка, стане коханкою Якова, згодом – Матвія, а пізніше – Богуса.

Музика для всіх персонажів "Голови Якова" – це те об'єднуюче начало, яке перетворює окремі індивідуальності, не нівелюючи їх при цьому, на колектив одностайних, естетично рідних людей. Навіть різні релігії, які сповідують (хоча би на словах) дерешівські персонажі, не є приводом не бути одностайними. Бо музика – вище будь-яких релігій. Вона об'єднує і наповнює собою всі релігії, а не лише їх носіїв. Адже музика, як сказав Бетховен, – це мова Бога.

3. Щодо настроєвої функції закладеної Дерешом музичної теми, то цілком очевидний факт емоційного впливу музичного мистецтва на реципієнта в цьому творі знайшов своє продуктивне втілення. Весь твір надзвичайно емоційний, багатонастроєвий. Один з оригінальних засобів досягнення багатонастроєвості вказаний вище (специфічні підзаголовки до кожного розділу, які певною мірою закладають настроєву програму читацького сприйняття різних розділів книги). Дереш успішно продукує широку гаму людських настроїв з їх відтінками від мінору до мажору, бо сам є музично залежною особистістю. Музична ерудиція автора полегшила читацьке сприйняття його ідей та їх реалізацію через конкретних чітко індивідуалізованих персонажів, їх внутрішній стан та зовнішні прояви їхніх рефлексій.

4. Музика в творі переростає у щось більше, ніж сама музика. Спеціально пройшовши "музичним слідом", прокладеним Любком Дерешом у "Голові Якова", прослухавши різну музику, що вербалізує текст (музика Бьорк, стор. 52; Регіні Спектор, стор. 57, 67; "The Rolling Stones", стор. 74; анахроністичні "Модерн токінг" і "Ласковий май", стор. 96, чимало інших "музичних заставок" по тексту), маємо підстави твердити про високий рівень музичної свідомості як у персонажницькому, так і в авторському змістах. Музика – це стиль життя зображених персонажів, це значною мірою їхня життєва програма, яку вони приречені реалізувати. Це стосується насамперед головного персонажа – Якова.

5. Проблематика людини й мистецтва, порушена в "Голові Якова", дуже близька авторові. Певною мірою вона є авторською проблематикою його світосприймання і творчості. Як було обмовлено вище, письменник Любко Дереш – музично еродована людина. Це, безперечно, допомагає



йому в літературній творчості в процесі написання словесної музики. Тому так багато музики в усіх дерешівських текстах, а не лише в "Голові Якова". Аналізуючи останній, ми помітили відкрите авторське прагнення до ритмізації прози. Деякі розділи книги закінчуються так, як звучать останні акорди якоїсь музики, виконуваної, наприклад, на роялі. Складниками таких словесних акордів є звичайні, прості до неможливості речення. Наприклад, коли Якову не пишеться, його внутрішній стан спустошення автор передає такою ритмізованою прозою: "Повернувся до хати. Одягнувся у чисте. Сів за клавiші. Нічого. З нього не текло нічого. Ні краплі музики, ні біта звуку" [3, с. 129]. А одинадцятий розділ "Велика темна ніч, в яку гинуть боги (*presto furioso* – нестямно)" закінчується, наприклад, такою словесною музикою: "Місячні води засяяли яскравіше, і Яків зрозумів, що він – сонце" [3, с. 194].

Сюжет закінчується натяками на деякі культурні переорієнтації Якова – бажанням іти стопами японського поета Басьо, неперевершеного майстра в жанрі хайку. В такий спосіб – навернення персонажа йти шляхом Басьо, а, отже, й шляхом музики – автор ненав'язливо задекларував свою власну прихильність до культури Сходу, зокрема до музичної культури (хайку – прозорі словесні мініатюри, наповнені музикою світу).

Пам'ятаючи про найголовнішу авторську ідею – ідею вищості музики, її вселенськості й вічності, наголосимо вкотре на потужних версифікаційних можливостях музичного мистецтва у ставленні до поезики художньої прози. Світ музики для Дереша – не тільки мистецтво, але й глибоке занурення в духовне життя суспільства та окремої людини. Музика – це ще й критерій речей, фактів і цінностей. Принаймні в аналізованому нами творі це справді так.

#### Література

1. Аристотель. Поэтика. "Отрывки" : хрестоматия по античной литературе для высших учебных заведений : в 2 т. / Аристотель ; пер. В. Аппельрота. – М. : Просвещение, 1965. Т. 1. – 1965.
2. Бозэций. О музыке / Бозэций // Е. В. Герцман // Музыкальная бозэциана. – СПб., 1995.
3. Дереш Любко. Голова Якова / Любко Дереш. – Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2012. – 237 С.
4. Кант И. Сочинения : в 6 т. / И. Кант – М. : Издательство социально-экономической литературы "Мысль", 1964.
5. Наливайко Д. Підсумковий роман Томаса Манна / Д. Наливайко // Т. Манн. Доктор Фаустус. – К. : Дніпро, 1990. – С. 5–23.
6. Франко І. Із секретів поетичної творчості / І. Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. – К., 1981.
7. Хазрат Инайм Хан. Мистицизм звука / Инайм Хан Хазрат. – М. : Сфера, 2007. – 133 с.



## МЕТОДИЧНІ МАТЕРІАЛИ

Любов Левіна

### ТАРАС ШЕВЧЕНКО – ВІДОМИЙ І НЕВІДОМИЙ

Двохсотрічний ювілей Великого Кобзаря був відзначений заходами, присвяченими життю та творчості Великого Українця. Але свято – явище тимчасове, а творчість Шевченка – вічна, завдяки тому, що саме вічні загальнолюдські проблеми розглядав він у своїх творах. На жаль, наші учні далеко не завжди помічають, наскільки сучасно звучать його твори. І тому так важливо, щоб вони саме це зрозуміли і, як наслідок, винесли для себе відповідні уроки з тих ситуацій, у які потрапляють Шевченкові герої.

Крім того, справжній Шевченко більшості учнів не завжди відомий. З цією метою напередодні ювілею ми поставили перед собою завдання: висвітлити морально-етичні питання, які сам Кобзар вважав надзвичайно важливими. У системі цінностей учениць так званих "середніх класів" надзвичайно високе місце посідає авторитет в очах протилежної статі – дівчат занадто непокоїть, якої думки про них хлопці, і якою треба бути, щоб хлопцям сподобатися. Від них можна почути, що дівчина має бути "сучасною", але саме поняття "сучасності" для них досить розпливчате і нечітке. Ми вирішили, що буде цікаво подивитися, яким бачив ідеал жінки Тарас Шевченко, і порівняти його з уявленням сьогоденної молоді про "привабливу" дівчину.

Автор провела відповідне анкетування і створила сценарій літературної композиції, яку можна використати не тільки з нагоди ювілею, але як один із варіантів інтерактивного уроку при вивченні творчості Тараса Шевченка. Справжніми співавторами вчителя стали учні шостого класу Ростислав Путас та Софія Каминська, які самі розділили, а, в окремих випадках, навіть доповнили слова ведучих. І тепер увазі колег пропонується **"Шевченко відомий і невідомий" – сценарій літературної композиції (захід був проведений учнями 6 класу ЛСШ № 69 у бібліотеці № 36 м. Львова з нагоди 200-річчя Великого Кобзаря).**

#### Дійові особи

Ведучий – ПВ

Ведуча – ДВ

Перший, Другий, Третій, Четвертий, П'ятий виконавці віршів

Лукія молода

Лукія стара

Корнет

Яким

Марко

#### Перша виконавиця

Нащо мені чорні брови,

Нащо карі очі,

Нащо літа молодії,

Веселі, дівочі?

Літа мої молодії

Марно пропадають,

Очі плачуть, чорні брови

Од вітру линяють.

Серце плаче, нудить світом,

Як пташка без волі.

Нащо ж мені краса моя,

Коли нема долі?





Тяжко мені сиротою  
На сім світі жити;  
Свої люди – як чужії,  
Ні з ким говорити;  
Нема кому розпитати,  
Чого плачуть очі;  
Нема кому розказати,  
Чого серце хоче,  
Чого серце, як голубка,  
День і ніч воркує;  
Ніхто його не питає,  
Не знає, не чує.  
Чужі люди не питають –  
Та й нащо питати?  
Нехай плаче сиротина,  
Нехай літа тратить!  
Плач же, серце, плачте, очі,  
Поки не заснули,  
Голосніше, жалібніше,  
Щоб вітри почули,  
Щоб понесли буйнесенькі  
За синєє море  
Чорнявому зрадливому  
На лютеє горе!

**ДВ.** Через усю творчість Тараса Шевченка проходить образ жінки – знедаленої, скривдженої, позбавленої будь-якої радості в житті. Йому не треба було шукати прикладів: доля рідних була перед очима.

**Другий виконавець**

Не називаю її раєм,  
Тії хатиночки у гаї  
Над чистим ставом край села.  
Мене там мати повила  
І, повиваючи, співала,  
Свою нудьгу переливала  
В свою дитину... В тім гаю,  
У тій хатині, у раю  
Я бачив пекло... Там неволя,  
Робота тяжкая, ніколи  
І помолитись не дають.  
Там матір добрую мою,  
Ще молодую – у могилу  
Нужда та праця положила.

А сестри! Сестри! Горе вам,  
Мої голубки молодії!  
Для кого в світі живете?  
Ви в наймах вирости чужії,  
У наймах коси побіліють,  
У наймах, сестри, й умрете!

**ПВ.** Знав поет і про трагічну долю подруги дитинства Оксани Коваленко.

**Третій виконавець**

Ми в купочці колись росли,  
Маленькими собі любивсь,  
А матері на нас дивились  
Та говорили, що колись  
Одружимо їх. Не вгадали.



Старі заранне повмирили,  
А ми малими розійшлись  
Та вже й не сходились ніколи.  
Мене по волі і неволі  
Носило всюди. Принесло  
На старість ледве і додому.  
Веселеє колись село  
Чомусь тепер мені, старому,  
Здавалось темним і німим,  
Таким, як я тепер, старим.  
І бачиться, в селі убогим  
(Мені так бачиться) нічого  
Не виросло і не згнило,  
Таке собі, як і було.  
І яр, і поле, і тополі,  
І над криницею верба.  
Нагнулася, як та журба  
Далеко в самотній неволі.  
Ставок, гребелька і вітряк  
З-за гаю крилами махає.  
І дуб зелений, мов козак,  
Із гаю вийшов і гуляє  
Попід горою; по горі  
Садочок темний, а в садочку  
Лежать собі у холодочку,  
Мов у раю, мої старі.  
Хрести дубові посхилялись,  
Слова дощем позамивались...  
І не дощем, і не слова  
Гладесенько Сатурн стирає...  
Нехай з святими спочивають  
Мої старії... – Чи жива  
Ота Оксаночка? – питаю  
У брата тихо я. – Яка?  
– Ота маленька, кучерява,  
Що з нами гралася колись.  
Чого ж ти, брате, зажуривсь?  
– Я не журюсь. Помандрувала  
Ота Оксаночка в поход  
За москалями та й пропала.  
Вернулась, правда, через год,  
Та що з того. З байстряма вернулась,  
Острижена. Було, вночі  
Сидить під тином, мов зозуля,  
Та кукає; або кричить,  
Або тихесенько співає  
Та ніби коси розплітає.  
А потім знов кудись пішла.  
Ніхто не знає, де поділась,  
Занапастилась, одуріла.  
А що за дівчина була,  
Так-так, що краля! і не вбога,  
Та талану Господь не дав... –  
А може й дав, та хтось украв  
І одурив Святого Бога.



**ДВ.** Але, попри все, що бачив у реальному бутті, Шевченко створив для себе свій ідеал жінки, який потім шукав усе життя – і так і не знайшов. Жінка створена для материнства і жити має, перш за все, заради дітей. До того ж має бути працьовитою, дбайливою господинею, скромною, шанобливою до старших. Не можна тримати зло на своїх батьків – навіть якщо вони були до тебе несправедливі: як ти ставишся до своїх батьків, так і твої діти будуть ставитись до тебе. Важливо мати почуття власної гідності і не бути надто довірливою. А якщо вже сталося у житті так, що дівчина схибила, – не повторювати своєї помилки більше ніколи.

**ПВ.** Ось тільки один приклад із життя самого поета. 1853 року до Новопетрівської фортеці, де відбував солдатчину Шевченко, був призначений новий комендант на прізвище Усков. Він прибув із дружиною і немовлям, яке невдовзі померло. Агата Омелянівна Ускова важко переживала смерть своєї дитини. Саме горе матері привернуло увагу поета. Спілкуючись із жінкою, він щоразу відкривав у ній все нові і нові позитивні якості, і, врешті-решт, побачив у ній свій ідеал. Ось що писав Тарас Григорович у листі до Броніслава Залеського 10 лютого 1855 року.

**ДВ.** "Какое чудное, дивное создание непорочная женщина! Это самый блестящий перл в венце созданий. Если бы не это одно-единственное, родственное моему сердцу, я не знал бы, что с собою делать. Я полюбил ее возвышенно, чисто, всем сердцем и всей благодарной моею душою. Не допускай, друже мой, и тени чего-либо порочного в непорочной любви моей".

**ПВ.** Але ось поет бачить Агату в чоловічому товаристві з картами в руках. На його думку, порядна жінка не може собі дозволити чоловічих розваг! Агата одразу ж стає для нього нецікавою: "Агата моя нравственная, моя единственная опора, и та в настоящее время пошатнулась и вдруг сделалась пуста и безжизненна. Картежница, ничего больше. Или это мне кажется так, или она в самом деле так есть. Я так ошеломлен этою неудачею, что едва различаю черное от белого". (З листа до Броніслава Залеського від 10 квітня 1855 року).

**ДВ.** Свій ідеал жінки Шевченко втілює, перш за все, у своїх творах. Усім відома його поема "Наймичка", написана 1845 року в Переяславі, з її зворушливим сюжетом та цілком очікуваним фіналом.

#### **Четвертий виконавець**

Ввійшов Марко в малу хату  
І став у порогу...  
Аж злякався... Ганна шепче:  
"Слава... слава Богу!  
Ходи сюди, не лякайся...  
Вийди, Катре, з хати:  
Я щось маю розпитати,  
Дещо розказати.  
Вийшла з хати Катерина,  
А Марко схилився  
До наймички у голови.  
Марку! Подивися,  
Подивися ти на мене:  
Бач, як я змарніла?  
Я не Ганна, не наймичка,  
Я..."

Та й оніміла.

Марко плакав, дивувався.  
Знов очі відкрила,  
Пильно, пильно подивилась –  
Сльози покотились.  
"Прости мене! Я каралась  
Весь вік в чужій хаті...  
Прости мене, мій синочку!  
Я... я твоя мати".  
Та й замовкла...

Зомлів Марко,  
Й земля задрижала.  
Прокинувся... до матері –



А мати вже спала!

**ДВ.** Але чи всі знають, що цей сюжет буде розроблений та поширений і в повісті, що написав Тарас Григорович російською мовою 1853 року під час заслання. Безумовно, у великому прозовому творі образи мають бути змальовані більш докладно, ніж у невеликій поемі, і епізодів має бути набагато більше. Ми пропонуємо вашій увазі декілька, що змальовують героїню у найвигіднішому світлі.

**ПВ.** На відміну від поеми, де головна героїня носить ім'я Ганна, в повісті її звать Лукією, а її кривдник, який на сторінках поеми не з'являється взагалі, в повісті повертається до звабленої дівчини. Шевченко не дає цьому героєві імені, намагаючись цим підкреслити типовий характер створеного образу, називає тільки його військово звання: корнет. Побачивши, що його колишня кохана не пропала, а навпаки, стала абсолютно необхідною самотньому літньому подружжю, а син, якого сам він, свого часу, не схотів навіть знати, живе в добробуті й любові, корнет хоче повернути Лукію. Як примхлива, розбещена дитина прагне, часом, повернути відкинуту раніше іграшку, що тепер належить іншим. І Лукія виявляє справжнє почуття власної гідності і мудрість, даючи відсіч зраднику.

**К.** Скажи, Лукеюшка, за что ты меня не любишь, зачем ты от меня прячешься всякий раз, когда я сюда приеду?.. Я мучуся! Я страдаю! Я умираю без тебя, цветочек мой прекрасный, мой розан ненаглядный. Проговори хоть одно слово, хоть взгляни на меня! (*Пытается взять ее за руку, она отходит на шаг и опускается на стул*). За что я тебе вдруг немилым стал? Вспомни ты темный сад и те короткие сладкие минуты, что мы проводили с тобой.

*Лукія вытирает концом головного платка слезы. Корнет подходит сзади и обнимает ее за плечи.*

**К.** Чего ты плачешь, моя прекрасная? Или тебе стало жаль прошлого? Что ж, от тебя зависит, начнем снова.

*Лукія вскакивает и плюет офицеру в лицо. Офицер утирается вытащенным из кармана платком, потом прячет платок на место.*

**К.** Не сердися, моя крошечка, я тебе всего себя, всю жизнь свою отдам.

**Л.** (*в кулисы*). Катре, голубочко, поди сюда, побудь с этим паном, а я вынесу Марка в другую хату, а то он боится его и плачет.

*Уходит. Офицер растерянно смотрит ей вслед. Лукія возвращается с монетой в руке.*

**Л.** (*подавая монету офицеру*). Марко и без твоих червонцев богат, возьми.

*Офицер отодвигает ее руку, она бросает деньги ему под ноги и уходит. Офицер наклоняется и поднимает монету.*

**ПВ.** Впертість жінки розпалює улана. Він хоче взяти її з собою, виступаючи у похід. Ось їхнє останнє побачення.

*Забор, по разные стороны которого стоят Лукія и офицер.*

**К.** Выйди сюда, я тебя поцелую... Что же на тебя, столбняк, что ли, напал? Готова ли ты, или раздумала?

**Л.** Раздумала.

**К.** Фу, ты, несносная! Полно дурачиться, одевайся скорее, за хутором тебя телега дожидает.

**Л.** Пусть себе дожидает.

**К.** Да не беси же ты меня! Скажи, пойдешь ты или нет?

**Л.** Ни.

**К.** Проклятая! Да вить я без тебя жить не могу!

**Л.** То не живи!

**К.** То не живи? Тварь ты бездушная! Что же мне – давиться, что ли, из-за тебя?

**Л.** Давись.

**К.** Шутишь ты, что ли, со мною? (*с угрозой*) Скажи, последний раз я тебя спрашиваю, пойдешь ты или нет?

**Л.** Нет, не пойду.

**К.** (*качая головой*). Дура же ты, дура. А я тебе добра желал, хотел тебя счастливою сделать... Хотел в Ромне перевенчатся с тобою. (*Лукія поворачивается к нему спиной*). Остановись, на одно слово!

**Л.** (*оборачиваясь*). Ну, говори, что ты такое скажешь?

**К.** Ну, скажи, глупая, разве тебе лучше мужичкой быть?

**Л.** Лучше!

**К.** Да пойми ты меня! Ведь ты будешь офицерша!



**Л.** Не хочу я быть офицершей (*поворачивается, чтобы уйти*).

**К.** Вот же тебе, упрямая хохлячка! (*ударяет ее нагайкой по голове*) Проклятая! (*уходит*)  
*Лукия, держась за голову, подходит к забору. Отпускает голову, опирается на забор.*

**Л.** Офицерша... Бреше... За что он меня ударил?

*Появляется Яким.*

**Я.** Об чем горюешь?

**Л.** Да не горюю... Просто задумалась...

**Я.** Верно, дочка, тебе не об чем горевать. Другим горевать надо, которые думать не умеют. Иду это я сейчас додому, смотрю: уланы выходят из села. Стал нашего знакомого выглядывать – не нашел, только повозки его признал. А за повозками... – это ж срам-то какой, а? – дивчина идет! Слава Богу, не наша – не бурятинская, из какого-то другого села. Платок с головы спал, смотрю – стриженая!.. Одаркой люди называли... Скрылся уже обоз, а знакомец наш так и не появился.

**Л.** Должно быть, вперед уехал.

**Я.** Должно быть.

**ПВ.** У житті досить часто відбувається так, що людина, у якої не склалося життя, заздрить іншим, щасливим. Героїня Шевченка, навпаки, намагається застерегти від біди інших. Лукия виховує у свого сина шанобливе ставлення до дівчат та почуття відповідальності.

*У забора стоять Лукия и Яким.*

**Л.** Петухи полночь пропели, а Марка все нет!

**Я.** В первый раз на вечерницы пошел, надо ж все посмотреть, что там делается! Не волнуйся ты так – двадцатый год пошел парубку, не маленький уж...

*Появляется Марко.*

**Я.** Как погулял, сынку?

**М.** (*взволнованно*). Благословить, батьку, на женитьбу!

**Я.** Вот тебе и на! Я думал, он все еще школяр, а он уже во куда лезет! Рано, рано, сыну. Ты сначала погуляй, попарубкуй немного, почумакуй, привези мне гостынец з Крыму або з Дону. А то – ну, сам ты скажи, какая за тебя, безусого, выйде. Разве какая бессережная! А вот спросим у Лукии, я думаю, она скажет, что еще рано.

**Л.** Рано...

**Я.** А вот для разговоров уже, точно, поздно... Спать пойду. Да и вам пора! (*уходит*)

**Л.** Скажи мне, Марку, по истинной правде, кого ты полюбил? На ком ты думаешь жениться?

**М.** Ой, Лукие, Лукие, рад бы сказать, да слов не хватит... Уж такая красавица-раскрасавица, что лучше ее и во всем мире нет!

**Л.** Верю, что краше ее во всем мире нет. А скажи ты мне, какого она роду? Кто отец ее и кто такая мать? Что они за люди и как они с людьми живут?

**М.** Честного она и богатого роду!

**Л.** Богатства тебе не нужно, ты и сам, слава Богу, богатый. А скажи ты мне, любишь ли ты ее?

**М.** Как свою душу! Как святого Бога на небесах!

**Л.** Ну, Марку, я тебе верю. Ты ее любишь, а когда любишь, то ты ей зла не сделаешь. Смотри, Марку! Сохрани тебя Матерь Господняя, если ты ее погубишь! Не будет тебе прощения ни от Бога, ни от добрых людей!

**М.** Как же я погублю ее, скажи ты мне, когда я ее люблю?

**Л.** Как погубишь?.. Дай, Господи, чтобы ты и не знал, как вы нас губите. Как мы сами себя губим!

**М.** Лукие, ты давно у нас живешь. Скажи мне, не знаешь ли ты, кто такая моя маты? (*Лукия отрицательно качает головой*) Скажи мне! (*хватает ее за руку и заглядывает в глаза*) Скажи, ты, верно, знаешь?

**Л.** Не знаю!

**М.** Знаешь! Ей-богу, знаешь! Скажи мне, моя голубко, моя матинко! (*хватает ее за обе руки*)

**Л.** Марта.

**М.** Ни, не Марта, я знаю, что не Марта! Я знаю, что я байстрюк, подкидыш.

**Л.** Молчи! Кто-то идет! (*уходит*)

**М.** Она, верно, знает (*уходит за ней*).

**ДВ.** А от кінець повісті співпадає з фіналом поеми – наскільки взагалі може проза співпадати з поезією.

**Четвертий виконавець**

"Марко вошел в хату. Больная, увидя его, вздрогнула. Приподнялася и протянула к нему руки, говоря:

– Сыну мой, моя дытыно. Иды, иды до мене!

Марко подошел к ней.

– Сядь, сядь коло мене. Нагни мени свою голову.

Марко молча повиновался. Она охватила его кудрявую голову исхудалыми руками и шептала ему на ухо:

– Просты! Просты мене. Я... я... я твоя маты.

Когда Яким возвратился в хату, то увидел, что Марко, плача, целовал ноги уже умершей наймычки".

**ПВ.** З роками поет зробив висновок: жінка може бути вільною тільки у вільній країні. Ось чому його героїні мріють саме про те, що зміниться державний лад, народ стане сам собі господарем – і тоді до них прийде справжнє щастя вільної праці та нічим не затьмареного материнства.

**П'ятий виконавець**

На панщині пшеницю жала,

Втомилася; не спочивать

Пішла в снопи, пошкандибала

Івана сина годувать.

Воно сповитеє кричало

У холодочку під снопом.

Розповіла, нагодувала,

Попестила; і ніби сном,

Над сином сидя, задрімала.

І сниться їй той син Іван

І уродливий, і багатий,

Уже засватаний, жонатий –

На вольній, бачиться, бо й сам

Уже не панський, а на волі;

І на своїм веселім полі

Удвох собі пшеницю жнуть,

А діточки обід несуть.

Та й усміхнулася небога.

Прокинулась – нема нічого.

На Йвася глянула, взяла

Його тихенько сповила

Та, щоб дожать до ланового,

Ще копу дожинать пішла.

**ПВ.** Іде час. Змінюється життя. Але ідеал жінки залишається майже таким, яким його бачив Шевченко.

**ДВ.** Опитування, проведене серед учнів 5–7 класів, засвідчило, що дівчата не зовсім вірно орієнтуються в тому, якими їх хотіли б бачити хлопці. Найважливішим вони вважають зовнішню привабливість, уміння гарно вдягатись та бути цікавими у спілкуванні. Але згідно з опитуванням хлопці на один щабель із зовнішньою привабливістю ставлять працелюбність, відповідальність, принциповість, доброзичливість і шанобливе ставлення до старших – усі ті риси, якими наділяв своїх улюблених героїнь Шевченко.

**ПВ.** Отже, і сьогодні ми вчимося в Шевченка. І нехай він, відомий і невідомий, продовжує нам розповідати про добро і застерігати від зла. А ми будемо шанобливо прислухатися до його уроків і робити для себе висновки. І намагатися стати трохи кращими, ніж є зараз.



## ЛІТЕРАТУРНИЙ ДЕБЮТ

Світлана Коровченко

Світлана Коровченко народилася в п'ятницю 13 грудня. З друкованим словом познайомилася майже в шість років, до того було ніколи – досліджувала пшеничні поля з волошками і сусідські городи в с. Кам'янка Попільнянського району Житомирської області. Потім під маминим керівництвом зрозуміла принципи утворення складів і відтоді почала читати все підряд до виникнення болю в шиї. У другому класі побачила, що в дитячій газеті "Долонька" друкуються її однолітки, і вирішила, що теж хоче писати. Із вдячністю Світлана згадує свого першого вчителя, керівника літературної студії Конотопської ЗОШ № 13, Алевтину Василівну Пугачову, яка завжди підтримувала її творчі поривання. Кілька років провчившись на філологічному факультеті Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, усвідомила, що робота зі Словом є найголовнішим смислом її життя.



На кожну вимучену материнську втіху  
Знайдеться гріб і вирита могила.

### ПОТОКИ

#### Подвійна мораль материнства

Отто Вейнінгеру присвячую

Жінка може бути матір'ю тільки у ставленні до  
власної дитини, для всього іншого вона – мачуха.

Отто Вейнінгер

Я просто хотіла допомогти свекрусі розібрати курку.  
Пані Надія за день і так дуже втомилась.  
Обскубана курка лежала на столі.  
Я виймала потрох і кишки,  
Таке ще тепле серце і печінку.  
Це ж просто курка. Вона дурна.  
Вона любить жерти хробаків і порпатись у лайні,  
Вона нічого не знає про Отто Вейнінгера,  
І їй пофіг на політичну ситуацію в країні.  
Але штрикнуло раптом серце.  
А пам'ятаєш, як ти на мобільнику увімкнула музику,  
Там лідер Лакрімоси істерично надривався про нерозділене кохання  
Під звуки шаленіючого оркестру.  
І якась курка стояла поряд, ділячи з тобою екстаз,  
Падала в прірву й підіймалась до небес.  
Вона теж любить музику. Цей універсальний вид мистецтва.  
Курка така ж сама жива істота.  
Коли вона народилась, то була малесеньким жовтеньким пташенятком,  
Яке беззахисно цвіркотіло під крилечком у мамі...  
Коханий чоловік зайшов до кухні  
Я, видлбуючи криваві згустки з-під нігтів,  
Показала йому на миску з м'ясом:  
"Дивись, це зробила та, яка колись носитиме під серцем твою дитину..."



### Матриця

Я розбила матрицю рукою  
В нападi невимовленого болю.  
Так гнiвно вдарила  
По матрицi комп'ютера,  
I свiт з екрану монiтора зник,  
Перетворившись на кольоровi плями  
I трiщину, мов з кратера вулкану.  
Я ненавиджу матрицю й цей свiт.  
Ми всi б'ємо себе по тiлу кулаками.  
Це не агресiя. Це тяжкий бiль  
I спроба вирватись з полону  
Матрицi жорстокого свiту.  
Ти ж не бiомаса, а ще й людина.  
Твоя свiдомiсть хоче жити вiчно:  
Не кохатись i не вбивати,  
Не народжуватись i не помирати.  
А просто пiзнавати таємницi свiту.  
Але полон не дасть цього зробити.  
Твоє тiло лиш тимчасове помешкання для свiдомостi.  
I гуд бай. Ти не потрібен бiльше матрицi.  
Ти вiдпрацьований матерiал.  
А що ж робити з матрицею трiснутою,  
Матрицею трiснутого монiтора?  
Так швидко ця земна подiя  
Витягнула iз екзистенцiйного сп'яння  
Мою потрощену свiдомiсть.  
I матриця життєва сказала: "Мiняй-мiняй матрицю.  
Нехай iз тебе вирахують круглу суму  
За новенький комп'ютерний екран.  
Бо ти ж без матрицi тепер немов без рук.  
Бо ти нищо без матерiального.  
Без матрицi нi музики, нi творчостi нема,  
Як i думок без голови.  
I вперед не супроводжуй екзистенцiю розпачливим насильством,  
I кулаки тримай подалi  
Вiд дорого скла, а краще i вiд тiла.  
Бережи його, як найдорожчу матрицю комп'ютера.  
Бо самогубство – то кiнець свiдомостi".  
Засяяв усмiхом новесенький екран,  
Заспiвав кольором-барвою.  
Бережiть матрицi душ своїх!

\*\*\*

Я навiть пiсля смертi хочу засинати лиш з тобою.  
Знаєш, як це прикольно – разом лежати в землi.  
Роки минатимуть –  
Тiла стлiватимуть.  
Не так страшна та баба iз косою,  
Якщо ми разом будемо розпадатись  
На мiнерали, атоми. I космос буде в шоцi,  
Як через мiльярди днiв  
Ми станемо однiєю грудкою землi.





\*\*\*

Та скільки ж можна возвеличувать людину!  
У Бога ж є одна душа на всіх.  
Буття людини нічим не вище, ніж тварини,  
Людина – це звичайний собі звір.  
"Ти знаєш, що ти – людина?"  
Ні, не знаю,  
Пане Симоненку.  
Я маленьке ластів'я.  
Я пурхаю, літаю,  
Я засинаю під крилом.  
Тут не потрібен ваш антропоцентризм.  
Людина й ластів'я – єдиний організм.  
Людина – найхитріша із тварин,  
Та ще й поставила себе на п'єдестал,  
Убивши Бога. І тепер страждає.

\*\*\*

Стань частиною моєї музики –  
І я любитиму тебе.  
А так я в собі.  
І не дістати мене звідти ні гарпуном, ні гострим словом.  
Послухай зі мною музику нічного космосу,  
Ти чуєш? Ти не чуєш...  
Тоді за що тебе любити?  
Я говоритиму з тобою мовою космосу,  
Але ти мене не почуєш ніколи.  
Ти зрадиш мій звук, як тільки трапиться нагода.  
Ти й так самодостатній.  
Навіщо тобі мій звук?

\*\*\*

Не давайте мені права водити машину!  
Я хочу рухатись швидше, ніж звук.  
Швидкість дає змогу подолати тіло,  
Яке гальмує наш рух до Бога.  
Я хочу божевільної швидкості  
І музики, яка, поки я не вмію водити машину,  
Дає ілюзію божевільного польоту.

\*\*\*

Що є на світі потужніше за електричку?  
Хто є крутішим за машиніста?  
Мій дядько Вася-машиніст  
Долає відстань Фастів-Шостка,  
Щотижня перевозить багато людей.  
Мій дядько Вася не любить стабільності.  
Він завжди прагнув розширити свій простір.  
Мій дядько – найвідповідальніший на світі.  
Сотні людських життів щодня  
В його руках перебувають.  
В його руках діяльність потужного механізму,  
Він править тисячами кінських сил,  
І коні слухаються його,  
Бо він – машиніст електропоїзда,  
Вище за нього тільки космонавт.



## Банка салату

Бує-сміється-піниться літо. В такі серпневі дні одинадцятилітня Зоряна любить о сьомій ранку провести маму на маршрутку, нагодувати курей, прибрати в домі, вимити посуд, а потім у саму спеку десь годині о дванадцятій (сонце тоді саме перетворюється на здоровенну розпалену жабу) випхатись на город і годинку-дві попрацювати. На город Зоряна йде не сама. Вона обов'язково бере з собою кицьку й кошенят, а також літр води. Зоряна рве бур'ян, а кошенята граються під широкими листками кабачків, забігають за кущики смородини, качають грудочки землі або просто дрімають під розлогим листям лопухів. Напрацювавшись до почуття виконаного обов'язку, Зоряна забирає котячу сім'ю і повертається до хати. З насолодою змиває бруд і пил з розпеченої шкіри, одягає легесеньку лляну сукню і сідає читати Біблію, молитись і мріяти...

У неї є кілька годин, адже мама приїде з роботи не раніше шостої. Ще Зоряна любить читати "Пурпурові вітрила" Олександра Гріна. Вона часто уявляє себе юною Ассоль. Зоряна хоче бути хорошою, щоб жодна людина через неї не заплакала, щоб ніде брудного слова не сказати. Зоряна розуміє, що це життя минуще, що Бог любить праведників. А тому потрібно бути доброю, і нехай тебе краще розтопчуть, ніж ти на когось наступиш. Звичайно, вся романтична доброта Зоряни-Ассоль кудись вивірюється, варто тільки затіятись епічній міжсусідській сварці. Там Зоряна може навіть матюкнутись.

О, скільки матюків знає наша Зоряна-Ассоль! Матюки аж із Псковської області. У спадок від бабусі перейшли. Ту навчив чоловік, рідний дідусь, якого Зоряна ніколи не бачила. Бабуся втекла потім від його побоїв назад на українські землі, прихопивши найдорожчий скарб – донечку Валю, а також теплі спогади про широку душу російського народу, рецепт кислого червоного борщу і чималий набір інвективної лексики, яка потім дуже знадобилась їй у вихованні Зоряниної мами. Навіщо підбирати слова, думати, як доступніше пояснити дитині, що на підвіконня лізти небезпечно, що горошина навіки може залишитись у носовій пазусі, а трійка – це не зовсім державна оцінка. Варто лишень застосувати словотвірні суфікси й основу слова на Й, П чи Х – і дитина вже думає, як урівноважити мамин настрій, злазить із підвіконня, виймає горошину із носа, і сідає старанно робити уроки. Пані Валентина вирішила стати продовжувачем сімейної традиції "виховання словом" (і кулаком, якщо раптом слово не допомагає!), а тому великий і могутній російський мат успішно живе і застосовується в сімейній педагогіці.

Цього вечора мама поведе Зоряну до таксофона телефонувати до тата. Дорогою Валентина навчає дочку, що говорити. Головне – вимагати, щоб швидше приїхав, і нехай привозить гроші. Вчора Зоряна вже телефонувала до татка, і він сказав, що приїде наступного тижня, раніше в нього не вийде. Але маму це не влаштовує. Зоряна пригадує слова із проповіді Ісуса, що любити треба всіх. Татко каже, що він постаріється приїхати, але зараз у нього багато справ. "Ааа, зрозуміло. Ну, нічого", – говорить Зоряна, а мама в цей час стоїть поряд, слухає розмову і показує дівчинці кулаки. "Тисни на нього, тисни", – шепоче. Потім із маминих вуст лине потік свіжоствореної лайки, яку Зоряна має проказати на батькову адресу. Зоряна прагне не слухати цих брудних слів. У голові крутяться слова Ісуса, "що кожен, хто гнівається на свого брата, підпадає вже судові. А хто скаже на брата свого "рака" підпадає верховному судові, а хто скаже "дурний", підпадає геєнні огненній". Зоряна не вчинить насильства над батьком. Відвернувшись від матері, договорить із татком, скаже: "Я все розумію, тримайся". Попрощається і повісить слухавку.

Додому назад іти зовсім небагато. Мама мовчить. Зоряна мовчить. Пані Валентина відмикає хатні двері. "Заходь, суко!" – пропускає Зоряну. Повертає ключ у замку і, не вмикаючи світла, б'є дівчинку по обличчю. "Паскуда така, й...та. Лібезіш перед папочкою? Папочка любий, да? Підлиза. Ні честі, ні гордості в тебе немає. Папочку ти любиш більше, ніж маму! Б...дь малолітня". Лице мами стає червоним, як в упира. Потік бруду наростає, клекоче і збирається в здоровенну кулю. З наступним ударом по обличчю куля розривається, у Зоряни виникає відчуття, що її облили чимось липким. Ноги ватяніють. Серце спалахує пекучим болем. Упасти на коліна допомагає мамина важка рука, яка саме чіпляється за волосся дівчинки і з усієї сили смикає його. "Піднімайся, сволото!" Далі йде удар материнського носака по дитячій нозі. "Спати бігом! Соплі витри!"

Зоряна лягає в ліжко і ще довго ридає під ковдрою. Душа розривається від болю, болить свіжонабитий синець. І зовсім не радує її те, що не зрадила, не принизила татка, не зрадила заповіту Ісуса. Тільки перед очима спливає світлий образ анестезіолога Анатолія Миколайовича. Півроку тому Зоряні робили операцію, і тепер вона не може забути доброго і турботливого лікаря. Таке тепло накочується і обгортає серце, а потім відкочується і стає боляче. Анатолія Миколайовича, чорнобрового



красеня в небесно-синій лікарській формі, вона більше ніколи не побачить. Потім перед очима виникає образ Ісуса. Ісус проповідує. Потім знову Анатолій Миколайович, як добрий янгол у небесно-синьому костюмі, виникає в уяві. З думкою, що треба робити тільки добро, Зоряна засинає. Вона ще не знає, що післязавтра вранці татко покине всі свої справи і приїде до неї.

Спочатку вони підуть на базар, і татко купить їй нову шкільну форму, а згодом будуть ремонтувати дах хліва. Він забере її нагору. До стіни приставлять дерев'яну драбину, і Зоряна по ній підніметься. Стане страшно ступити на похилений дах. Татко простягне їй руку: "Не бійся, ставай! Я тримаю тебе". І вона, зажмуривши очі, опиниться на нерівній поверхні. Як же цікаво дивитись на верхівки вишень і абрикос, а як добре видно звідси сусідський двір і город. Трішки від страху тремтітимуть ноги, але це мине.

А ввечері настане час прощатися. Татко швидко збиратиметься в дорогу і раптово зазирне під стіл. Там рівними рядами стоять банки з консервацією. Червоніють помідори, жовтіють груші й абрикоси, біліють яблука, зеленіють трисантиметрові, схожі на ембріони, молоденькі огірочки, а в правому куточку стоять банки із салатом. Мати Зоряни любить консервувати, і саме в приготування салатів вона вкладає чималу частку душі. Тут тобі і лечо, і салат з рисом, і салат із огірків, і салат із баклажанів. Аж тут на очі татові натрапляє банка його найулюбленішого салату з квасолею. "Я візьму" – каже тато Зоряні. "Краще не чіпай, що я мамі скажу? – відповідає Зоряна. – Вона може розсердитись, що я тобі щось дала". Але тато все одно покладе банку в сумку. Потім вони сядуть на маршрутку, і Зоряна поїде проважати татка на електричку. Всю дорогу їй не даватиме спокою та банка з салатом. "Що мама скаже. Знову думатиме, що я тата сильніше люблю. Ще битиме мене". Душа Зоряни тіпається. "А так вийде, що я рідному татові навіть банку салату пожаліла. Так же не можна. Але ж мама битиме". І вже на платформі за кілька хвилин до прибуття потяга Зоряна випросить у тата банку салату назад, щоб мама не біла. Вона обніме і поцілує тата, тато обніме її і зникне в довгому вагоні. Електричка покине перон. Зорянина душа й далі мучитиметься в сум'ятті, щось тиснутиме біля серця, але в пакеті лежатиме банка салату, а це означає, що мама не ревнуватиме її до тата і не битиме за те, що вона його любить. Зоряна в сумній задумі сяде в маршрутку. Душа щемітиме від того, що татко поїхав. І щем цей підсилюватиме попсовий, але такий чуттєвий голос Ірини Нельсон, який потоком линутиме із динаміків маршрутки: "Ловлю губами воздух танцы-танцы и никуда тебя не отпущу..." Цілу годину перед поверненням із роботи мами в голові Зоряни без кінця лунатиме те "никуда тебя не отпущу". А потім мама приїде. Зоряна розкаже їй про салат. Мама ж повинна знати все. І мама довго сміятиметься. Хіба пані Валентина для когось жаліла в своєму житті шматок хліба чи банку салату. "Та нехай би забирав. У нас такого добра повно", – скаже Зоряні.



---

**ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ**

1. **Бєлкіна Надія Іванівна**, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри педагогіки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, м. Ніжин.
2. **Волова Анна Олексіївна**, аспірантка Санкт-Петербурзького державного політехнічного університету, м. Санкт-Петербург, Росія.
3. **Горбач Анна-Гая**, літературознавець, перекладач української літератури німецькою мовою, видавець, громадська й політична діячка. Доктор філософії. Член Національної спілки письменників України (1993), член-кореспондент Наукового товариства ім. Шевченка в Європі, лауреат літературної премії ім. І. Франка (1994), премії ім. Василя Стуса Української асоціації незалежної творчої інтелігенції (1993), премії "Тріумф" (2001), премії ім. Олени Теліги (2009). Одна з найвідоміших і найактивніших особистостей в українському культурно-інтелектуальному світі діаспори. Померла 2011 року в Німеччині.
4. **Коровченко Світлана Сергіївна**, випускниця Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, м. Ніжин.
5. **Красновид Микола Михайлович**, викладач кафедри фізичного виховання та валеології Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, м. Ніжин.
6. **Кулик Валентина Вікторівна**, науковий співробітник Ніжинського краєзнавчого музею імені Івана Спаського, м. Ніжин.
7. **Лебединська Тетяна Миколаївна**, кандидат філософських наук, доцент, член Національної спілки письменників України, м. Санкт-Петербург, Росія.
8. **Левіна Любов Олександрівна**, вчитель-методист, ЛСШ № 69, м. Львів.
9. **Моціяка Олена Миколаївна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, м. Ніжин.
10. **Моціяка Петро Петрович**, кандидат історичних наук, доцент кафедри все-світньої історії Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, м. Ніжин.
11. **Ніколаєнко Андрій Сергійович**, магістрант філологічного факультету Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, м. Ніжин.
12. **Онищенко Надія Петрівна**, член Національної спілки журналістів України, м. Ніжин.
13. **Погорєлова Алла Дмитрівна**, кандидат філологічних наук, в. о. доцента кафедри української мови і літератури Ізмаїльського державного гуманітарного університету, м. Ізмаїл.
14. **Райбедюк Галина Богданівна**, кандидат філологічних наук, професор, завідувач кафедри української мови та літератури Ізмаїльського державного гуманітарного університету, м. Ізмаїл.
15. **Ролік Анатолій Васильович**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри німецької мови Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, м. Ніжин.
16. **Тєгза Василь Юрійович**, професор Санкт-Петербурзької військово-медичної академії, м. Санкт-Петербург, Росія.
17. **Томчук Олег Федорович**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та літератури Ізмаїльського державного гуманітарного університету, м. Ізмаїл.

Науково-популярний часопис  
для вчителів України та діаспори  
"Наш український дім"  
№ 1, 2014 рік

Періодичність – 2 рази на рік.

**Матеріали для друку можна надсилати за адресою:**

Центр гуманітарної співпраці з українською діаспорою  
Ніжинського державного університету  
імені Миколи Гоголя  
вул. Крапив'янського, 2, кімн. 210  
м. Ніжин, Чернігівська обл.  
16600, Україна  
e-mail: ukr\_diaspora@ukr.net  
Тел. 7-19-59

---

---

Підписано до друку  
Гарнітура Computer Modern  
Замовлення №

Формат 60x84/8  
Ум. друк. арк. 4,53

Папір офсетний.  
Тираж 50 прим.

---

---



Ніжинський державний університет  
імені Миколи Гоголя.  
м. Ніжин, вул. Воздвиженська, 3/4  
8(04631)7-19-72  
E-mail: vidavn\_ndu@mail.ru  
www.ndu.edu.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи  
ДК №2137 від 29.03.05 р.