



НАШ УКРАЇНСЬКИЙ ДІМ

Науково-популярний часопис
для вчителів України та діаспори

№ 1

Ніжин – 2019



Науково-популярний часопис для
вчителів України та діаспори
«Наш український дім»
№ 1, 2019 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 № від

Засновник:

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

Склад редакції:

Самойленко О. Г.,

канд. іст. наук, доц.;

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.,

директор Центру; член Нац.

спілки журн. України;

Самойленко Г. В.,

докт. філол. наук, проф.;

Сидоренко В. О.,

канд. філол. наук, доц.;

Відповідальний редактор:

Онищенко Н. П.

Верстка, макетування:

Моціяка О. П.

Літературний редактор:

Лісовець О. М.

Зміст

Українознавство

Новак О. Витоки творчого натхнення Марії
Заньковецької.....4

Астаф'єв О. Що ми знаємо про нобелівську
номінантку Ольгу Мак?.....15

Наукові розвідки

Тарнашинська Л. Вербально-зоровий «театр» Емми
Андієвської: до проблеми психології творчості....30.

Тимків Б. Про творчу та педагогічну діяльність
митця Бориса Кисілевського.....41

Алатиренко М. Традиції української народної
педагогіки в науково-публіцистичних працях
дослідників історії та освіти України (культурно-
просвітницька функція дослідників слов'янської
спадщини) (до 90-ї річниці народження Сергія
Плачинди).....43.

Смольницька О. Примноження неокласичної
традиції: переклади англійських і шотландських
народних балад.....46

Скрипка І., Черненко Т. «І щось в мені таке болить,
то це і є, напевно, Україна...».....54

Мироненко-Міхейшин В. Діяльність співака Василя
Грицака та української аматорської опери в
Чехословаччині (за матеріалами архіву В. і
О. Грицаків)59

Кармазін А., Дубровіна І. Спадщина Михайла
Вериківського як пам'ятка національної духовної
культури (за фондами НБУВ).....61

Цибульська О. Впливи традицій оформлення
титульних аркушів на зображення етикеток ранніх
грамплатівок.....64

Дацько О. Виникнення та розвиток дитячих садків у
місті Ніжині (кінець 20-х років ХХ ст.).....67

Кресан А. Джерело духовності в просвітницькій
діяльності Іоанна Тобольського.....70

Методичні матеріали

Горянська І. Сценарій літературно-мистецького
свята «Слово, освячене любов'ю...».....75

Хоменко А. Концертно-виконавська практика як
необхідна умова ефективного вокального
навчання.....82

Проза, переклади, рецензії

Зорка О. «Код» (Родинні хроніки).....86



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, що 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

**Ольга Новак****ВИТОКИ ТВОРЧОГО НАТХНЕННЯ МАРІЇ ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ
(ДО 165-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)**

*Митець виступає провідником між вищою істиною,
що відкрита лише йому, і людиною.
Андрій Тарковський*

В епоху державного й духовного відродження України пріоритетна роль належить розвитку національної системи освіти й виховання, що ґрунтується на міцних підвалинах культури рідного народу й, постійно відтворюючи його емоційно-естетичний, художньо-творчий, моральний та інтелектуальний потенціали, створює умови для розвитку й розквіту природних задатків кожного громадянина України. Національне виховання реалізує глибоке і всебічне пізнання народної історії, культури, духовності й на цій основі – пізнання кожним учнем самого себе як індивідуальності і як частини своєї нації, а через неї – і всього людства.

Саме міцними зв'язками з основними положеннями національної доктрини розвитку освіти в Україні, посиленням інтересу до культурних надбань рідного краю, а відтак і до загальнолюдських цінностей визначається актуальність обраної теми.

Ми, сіячі розумного, доброго, вічного, повинні насамперед дбати не лише про інтелектуальний потенціал майбутнього нації, а і про його високоморальний, духовно багатий, естетично зрілий образ. З цією метою треба створити такі умови, щоб дитина перебувала під постійним впливом матеріальної та духовної культури свого народу. Характерно, що в процесі формування особистості найефективнішими є шляхи пізнання від рідного до чужого, від близького до далекого, від національного до світового. Отже, виховуючи в дитини інтерес до свого, рідного, близького їй з дитинства, ми тим самим виховуємо не лише вдячного споживача світових культурних цінностей, а й дбайливого поповнювача його безцінної скарбниці.

Останнім часом спостерігається сплеск інтересу до національних святинь, історичних, мистецьких, літературних пам'яток. Відкриваються невідомі сторінки культурної слави нації, повертаються забуті імена, по-новому оцінюється творчий внесок наших земляків у скарбницю світової науки і культури та їх роль у національному відродженні України. Поряд з іменами П. Куліша, Л. Глібова, Б. Грінченка, М. Коцюбинського називаються імена Ганни Барвінок, О. Кониського, В. Горленка, відкриваються сторінки творчості І. Кошелівця, І. Качуровського та ін.

Ім'я Марії Заньковецької, на щастя, ніколи не належало до числа забутих. Геніальну актрису, першу народну артистку України завжди шанували як одного з фундаторів національного театру, а її творча біографія була об'єктом ретельного вивчення для мистецтвознавців, культурологів, краєзнавців.

Ще в 1937 і 1950 роках вийшли дві збірки, присвячені актрисі. До них увійшли спогади соратників Марії Заньковецької, її листування, поетичні твори на честь актриси. 1949 року побачила світ книжка В. Чаговця, що також містить низку цікавих спогадів про артистку, але не є нарисом її життя і творчості. За цю нелегку роботу береться на початку 50-х років С. М. Дурилін. Його "Марія Заньковецька", що вийшла у видавництві "Мистецтво" 1955 року в авторизованому перекладі В. Тернюка, є найбільш повним творчим опрацюванням всього, що було відомим про велику артистку на той час: рецензій, відгуків, статей, нарисів, спогадів її соратників, учнів та близьких, листування. Автор не ставив за мету найточніше хронологічно відтворити біографію артистки. Його цікавило інше – творча майстерність Заньковецької та її соратників і значення її для української та світової культури.

Лише 1961 року з'являється праця Н. М. Богомолец-Лазурської – близького друга й особистого біографа актриси. Цінність її величезна, адже свого часу рукопис біографії прочитала Марія Костянтинівна, тому праця є авторизованим нарисом її життя і творчості. Її використав у своїй книзі, яка стала вже класикою, С. М. Дурилін. Щоправда, й тут допускаються різного роду неточності, як хронологічні, так і документальні.



1977 року в журналі «Український театр» № 1 і в газеті «Культура і життя» № 32 за 6 серпня 1989 року Й. Куриленко та Р. Пилипчук порушують делікатне питання, що свого часу обійшли і С. М. Дурилін, і Н. М. Богомолець-Лазурська. На основі архівних документів, послужного списку капітана О. А. Хлистова – чоловіка артистки встановлюється істинна дата народження Марії Костянтинівни і, виходячи з цього, змінюється хронологія подій, пов'язаних з її творчою біографією. Однак це зовсім не впливає на значення її творчості та не зменшує її внеску в розвиток української театральної культури, якій вона присвятила все своє життя.

Творчим зв'язкам української актриси з діячами російської культури, зокрема, А. П. Чеховим і Л. М. Толстим, присвячена праця О. В. Бобиря, що побачила світ 1984 року. У брошурі розповідається про гастролі Заньковецької в Росії, розкривається громадянська і творча позиція артистки.

Цікавий творчий доробок до 140-річчя від дня народження Марії Заньковецької підготував колектив ніжинських та київських учених-краєзнавців на чолі з професором Ніжинського університету Г. В. Самойленком. У книзі висвітлюються маловідомі сторінки життя і творчості нашої землячки. Особлива увага приділяється її діяльності в Ніжині та інших містах Полісся. У зв'язку з цим вперше вводяться в мистецький обіг архівні джерела, а також матеріали періодики початку ХХ століття.

До півторастолітнього ювілею артистки вийшло кілька праць, зокрема, «Марія Заньковецька і Поліський край» Г. В. Самойленка, «Марія Заньковецька – перша народна артистка України» В. Мандрики та В. Кирилюка, театрознавче дослідження-есе «Ave, Maria! Або Психологічні особливості акторської творчості Марії Заньковецької» В. Корнійчука.

Дана ж робота є спробою на основі зібраного матеріалу про життя і творчість Марії Заньковецької, досліджень у цій царині, досвіду роботи, аналізу палітри її ролей розкрити багатогранність творчого обдарування, непересічність особи жінки-митця; показати роль геніальної актриси в популяризації української національної культури, а також її значення у створенні нового українського театру.

Матеріал дослідження може бути використаний для проведення заочних екскурсій, оглядових уроків-лекцій, що стосуються розвитку українського театального мистецтва, літературно-мистецьких читань, виховної роботи.

Творчість Марії Заньковецької, її життєвий подвиг були тим чудодійним євшаном, який «безліч українців прихилив до батьківщини», повернув Україні «розгублених її дітей», примусив «чужих людей шанувати нашу мову».

Сподіваємося, що звернення до національних святинь допоможе учнівській молоді навчитись користуватися духовним досвідом предків, знайти свою дорогу до храму.

Творча самобутність акторського таланту М. Заньковецької: з народного джерела

Марія Костянтинівна Заньковецька народилась 4 серпня 1854 року в селі Заньки Ніжинського повіту Чернігівської губернії у збіднілій поміщицькій родині Костянтина Костянтиновича та Марії Василівни Адасовських. Ще й досі у другому і третьому поколінні людей, які служили в них, згадують про надзвичайну гостинність, привітність, хлібосольство родини, простоту, чуйність і лояльність у ставленні до людей.

Особливо любили в селі Марію Василівну – красуню, жінку розумну й добру. Вона була для селян і заступницею, і порадицею, і лікаркою. Її й називали любовно «наша мати». Пізніше слово «мамочка» міцно увійде в лексикон молодого акторського оточення Марії Заньковецької.

Та хіба могла бути інакшою родина з такими давніми патріотичними традиціями. Досить лише згадати блискучу біографію Костянтина Григоровича (1789–1832) – діда Марії Костянтинівни по батьківській лінії. За даними «Малороссийского родословника» В. Л. Модзалевського, він брав участь під прапором Кутузова в битві при Аустерліці, 1812 р. – при Смоленську, Бородіно, 1813 року був учасником «битви народів» біля Лейпцига. Разом із російськими військами вступив у Париж. Повернувшись до свого маєтку в Заньках, він став по-новому дивитись на кріпаків і селян: як на рівних собі людей. Зберігся один з віршів Костянтина Григоровича:

Ужель вновь должен стать рабом,
Кто в дни войны тебе был другом.
Нет! Вместе бились мы с врагом
И вместе мы пойдем за плугом.

Саме в такому демократичному стилі виховував він і свого сина. За людяне ставлення селяни платили своїм панам повагою та любов'ю.



До маленької Мані, наймолодшої із семи дітей Адасовських, була приставлена баба Сухондиха, яка знала силу-силенну старовинних народних пісень, казок, легенд, і весь цей скарб передавала своїй улюблениці. Бабуся була однією з тих «хранительок народного словесного багатства», що «вносило в барський дім живий подих вікової народної мислі і поезії».

Майбутня артистка зростала серед мальовничої природи. Вона жила її ніжну вразливу душу, наповнювала ліризмом і любов'ю. Цю любов до рідного села (до липової алеї, що вела прямо до ставка у вінку кучерявих верб і струнких осик, до заростей терену, що невідомо звідки завіз Костянтин Костянтинович, до великого саду, в якому щовесни оселялись солов'ї і сповнювали дзвінку тишу ночей чарівними мелодіями) Марія Костянтинівна пронесла через усе життя.

В кінці греблі шумлять верби,

Що я насадила... –

виводили сільські дівчата вечорами.

Ця пісня назавжди залишилась однією з найулюбленіших, будила спогад про батьківський дім, золоту пору дитинства і юності.

Свій співочий дар Марія Костянтинівна успадкувала від батька. Адасовський мав гарний баритон, грав на багатострунній гітарі. Керував двома хорами – церковним та народним. Особливо любив духовний спів. У великі релігійні свята запрошував знайомих студентів і дівчат з Ніжина, а люди із сусідніх сіл приходили послухати надзвичайно гарний спів цього хору. Ще змалечку співала в ньому й Маня. Старожили згадували, як вона, стоячи біля батька вся в білому, заливалась співом.

«Чисто янгол прилетів з неба та й співає». Десь років у п'ятнадцять у неї сформувалось чудове мецо-сопрано. Батько обіцяв відпустити її на оперну сцену, але це, як виявилось, були лише обіцянки. Щоправда, уже будучи одруженою та перебуваючи з чоловіком у Свеаборзі (з квітня 1881 року), Марія Костянтинівна отримала можливість брати уроки співу у професора Петербурзької консерваторії п. Гржималі, який щиро захоплювався як красою її голосу, так і манерою виконання. Вона навіть отримала запрошення від директора Гельсінгфорського оперного театру п. Ребінса, що свідчить про її прекрасний голос і неабиякий сценічний дар. На жаль, свій унікальний голос Марія Костянтинівна втратила вже в перший рік роботи на професійній сцені, перехворівши на дифтерію, а решту, за її словами, «з'їла драма». І все ж протягом свого довгого і плідного сценічного життя Заньковецька чарувала публіку божественним співом. Цьому сприяв репертуар тодішнього українського театру, насичений народними піснями й танцями, що допомагали передавати найтонші людські почуття й переживання, адже «пісня – душа народу».

«Я люблю народні пісні та танці, – говорила Марія Костянтинівна, – але за піснями й танцями я бачила і горе, і сльози. Багато сліз і багато горя. Ще дитиною я підмічала тайні сльози, які ллються не на людях, а де-небудь у глибокому закутку. Мені було тоді років вісім, і вони не боялись мене, ці страдниці, яких зневажав хтось сильний, і про одне тільки просили вони – зберегти тайну... І я довго зберігала цю тайну і, тільки опинившись на сцені, розповіла людям про ці сльози. І ви повірили моїй правді».

Так, саме правду життя ще підсвідомо черпала майбутня актриса з народного побуту, виростаючи серед простих селянських дітей.

Говорячи про взаємозв'язок актриси й народу, не можна оминати ще одного імені. Це кравець Петро – місцева знаменитість. Він обшивав не лише односельців, панський двір, а й виготовляв одяг для всієї округи, навіть для ніжинських модниць. Дуже любив малу панянку і вклав у неї разом з перлами народної мудрості, красою живого українського слова найцінніше, що мав, – щедрість своєї простої душі. Одягаючи спочатку Маню в плахти і корсетки, які носили сільські дівчата, пізніше, уже на схилі літ, Петро любовно прикрашав героїнь Марії Заньковецької.

Будучи знайомою з колекцією українського одягу В. Тарновського в Качанівці, Марія Костянтинівна дбала про відповідність зовнішнього вигляду своїх героїнь не лише місцевості, з якої вони походили, їх соціальному стану, але і їх настрою, характеру, переконанням. Інакше кажучи, костюм для Заньковецької був не тільки театральним атрибутом, а в першу чергу одним із засобів самовираження її сценічних образів. Й отримувала вона його не від костюмера, а з рук справді народного майстра.

Довгий час старий Петро був добрим порадиником і помічником актриси, а «відходячи у світ іний», ніби сказав: «Мені тільки жаль за сонцем і за тобою, Манечко».

Марія Костянтинівна завжди любила свої Заньки. Вони були для неї тим священним клаптиком землі, який був свідком її злетів і падінь, до якого вона припадала, щоб набратися сил, де знаходила спокій душі. Залишивши село 1878 року, коли з чоловіком виїхала до Бендер, вона повертається сюди



лише 1883 року, щоб бути вигнаною і проклятою батьком. Він не зміг у собі подолати класової упередженості і пробачити своїй улюблениці, своєму «мізинчику», по-перше, нехтування дворянськими законами, що вважали акторське ремесло справою недостойною, і, по-друге, порушення клятви на вірність чоловіку, даної перед Богом і людьми 11 травня (ст. ст.) 1875 року в церкві Св. Миколая в Заньках.

Тяжко переживала Марія Костянтинівна розрив з рідними. Повернулася вона до батьківської оселі лише через три роки. Існує кілька версій примирення батька й дочки. За Н. М. Богомолець-Лазурською (а її життєпис актриси був записаний зі слів самої Заньковецької), старий Адасовський сам написав листа Марії, яка в той час лікувалась у Боярці, під Києвом: «... Невже ти думаєш, що батько твій така зла людина? У глибині моєї душі ти завжди зі мною. Приїзди до мене...» Після цього листа Марія Костянтинівна поїхала. Серце сильно колотилося в грудях, вона дуже хвилювалася, бо любила батька безмежно. Костянтин Костянтинович нібито зустрів її з іконою в руках, поблагословив і заплакав. Потім запросив священника відслужити молебень, гадаючи, що цим зніме прокляття. Пестив і голубив її дуже, просив привезти Садовського. З тієї пори Микола Карпович був привітно прийнятий у Заньках, хоч ніколи не користувався такою душевною прихильністю, яку старий відчував до брата його П. К. Саксаганського. Мабуть, батьківське серце відчувало, що в особі Садовського втілюється і безмірне щастя, і невимовне страждання його дочки. За переказами, які тиражують автори художніх творів (зокрема, І. Пільгук), Костянтин Костянтинович побачив дочку в театрі в Ніжині, де вона виступала разом із Миколою Карповичем на прохання ніжинських молодих акторів. Схвилюваний пробирався він крізь натовп шанувальників своєї талановитої доньки. Розплакався. Пробачив. Попросив показати її судженого. Благословив.

Скоріше, це всього лиш легенда, бо в Ніжинському театрі Марія Костянтинівна з Садовським виступали 1888 року. На той час старого Адасовського, мабуть, уже не було серед живих (помер 25 лютого 1888 року).

З цього часу Заньковецька ніколи не забувала дороги до своєї колиски. Після довгих і важких гастрольних поїздок, повертаючись у ніжинський будинок, що придбала у 1902 році та куди після 1905 року переселилася її мати, виїжджаючи у свою літню резиденцію лише зрідка, Марія Костянтинівна намагалася хоч на кілька днів приїхати на свою маленьку батьківщину. Тоді «доісторичний» кучер Антон, який усе життя прослужив у Адасовських, запрягав «Манину бричку», і вона чи то сама, чи з гостями (а приїздили сюди, крім Садовського, і Богомолець-Лазурська, і Саксаганський, і Кропивницький, і Манько) їхала оглянути село, рідні поля, сосновий бір, подихати цілющим повітрям, що додавало наснаги й сили. Тут Марія Костянтинівна завжди відпочивала душею.

У 1905 році садиба Адасовських згоріла, і селяни збудували для Марії Василівни маленький будиночок, що зберігся до нашого часу. Нині в ньому знаходиться меморіальний музей Марії Заньковецької.

Двері садиби в такі дні не зачинялись: прибігали давні сільські подружки, заходили односельці поцікавитись станом здоров'я, просто побачитись.

Відомо, що Марія Костянтинівна навідувала Заньки в 1900 році, коли в Ніжині гастролювала трупа М. Л. Кропивницького, у червні 1903 року до неї в Заньки приїздив молодий театрал Ф. П. Волик. У 1904–1905 рр. ніде не грала і весь сезон провела у Заньках та Ніжині. Збереглися спогади Н. М. Богомолець-Лазурської про відвідини села влітку 1906 року нею разом із Заньковецькою, Садовським та його сином Юрком. «Ніч ясна, місячна, повітря чудове, настрої тихий, елегійний. Садовський цього вечора був надто лагідний і привітний. Напевно дитина, що так довірливо заснула на руках Марії Костянтинівни, зворушила його так само, як і мене. Він стиха оповідав про щось. Візник не поганяв коней. Марія Костянтинівна мовчки дивилась на небо; обличчя її, освітлене місячним промінням, було таке гарне, ніжне і сумне, темні очі під високими бровами такі глибокі, такі привітні; вона так обережно притулила до свого плеча голівку сонної дитини, що мимоволі не хотілося вірити, що ця дитина також, як і ці двоє дорослих людей в дійсності самотні, і, зустрівшись ненадовго, знов розійдуться і стануть чужими одне одному».

Після 1914 року Марія Костянтинівна лише зрідка навідувала Заньки, і згодом ці відвідини припинилися. Та ніколи не припинявся взаємозв'язок із земляками, простими людьми, які цінували в ній спочатку землячку, згодом – велику артистку і завжди – Людину. Цей зв'язок зберігся на все життя і був одним із тих цілющих джерел, що живили творчий геній артистки, додаючи їй грі життєвої правди і сили.

Зберігся лист Марії Заньковецької до ОКРІНО Ніжинщини, датований 1928 роком, у якому артистка писала: «Озираючись на пройдений шлях, радію, що мала змогу віддати своє життя на користь рідному українському мистецтву та народній культурі. Ще більше я радію, що нове



суспільство відчуває мою колишню працю і що рідна мені Ніжинщина пишається, як ви кажете, своєю громадянкою.

Бажаю від щирого серця моїм любим землякам підняти якнайшвидше народну освіту і якнайщільніше покласти цеглини нового життя. М. Заньковецька».

Н. М. Богомолець-Лазурська згадує, як вона в січні 1934 року відвідала вже важкохвору артистку. «... Вона наказала мені сісти поруч неї і почала стиха наспівувати, начитувати своїм теплим голосом старовинні романси і пісні, кажучи: «Те, що я співала й любила ще дівчиною, з голови у мене не виходить». І як же вона добре передавала ці наївні прості речі. На її натхненному чолі я бачила, що для генія нема смерті».

На звороті одного з портретів Марії Заньковецької зберігся напис, датований 1904 роком. «Счастлив путник, который после длинной дороги видит, наконец, знакомую крышу с несущимися навстречу огоньками». Важко сказати, що за зміст вклала артистка в цю гоголівську фразу, але, здається, певною мірою вона стосується і рідного дому, що завжди приймав своє дитя, захищаючи від життєвих бур і знегод. У цьому сенсі Марія Костянтинівна була дійсно щасливою...

Шлях на професійну сцену

Акторське обдарування Мані Адасовської виявилось дуже рано. Ще навчаючись у Чернігівському приватному пансіоні пані Осовської, дівчина одразу ж привернула увагу викладачів цього навчального закладу. Відомий поет-демократ Микола Андрійович Вербицький, який у 60-ті роки співпрацював із кількома періодичними виданнями, а також грав у виставах аматорського гуртка під назвою «Товариство закоханих в рідну мову», на той час був викладачем російської словесності в пансіоні. Подарувавши своїй улюбленій учениці Шевченків «Кобзар», він назавжди зміцнить у душі майбутньої актриси любов до України, до рідного слова, започатковану ще в сільському батьківському будинку. Як зазначає С. М. Дурилін, «можна з цілковитою відповідальністю сказати, що справжніми творчими керівниками Марії Адасовської, які допомогли їй стати народною артисткою Заньковецькою, були поет-народ і поет Шевченко». З ім'ям Вербицького пов'язаний і перший виступ малої актриси на сцені. Символічно, що в дитячій виставі-казці «Дочка Кощея» довелося грати дівчинку-сирітку, яка оплакує свою долю в сумній пісеньці. Саме ця роль пізніше міцно ввійде у творче амплу артистки. Марія Костянтинівна згадує і перший драматичний монолог, прочитаний нею на уроці. Це була «Антігона», виконання якої Адасовською викликало захват і в учениць, і в учителя.

Виділяло неабиякий талант учениці до танців та співу також і подружжя Прушинських. Пані Прушинська навіть не радила їй співати до 16 років, щоб не зіпсувати такого надзвичайного голосу.

Вихідні Маня проводила в рідної сестри своєї матері Олександри Василівни Маркевич. Тут збиралися подруги і влаштовували ігри. Улюбленим їхнім заняттям були вистави без п'єс, інакше кажучи, дитячі витівки, комічні сцени, пантоміми, взяті спостережливою дівчиною прямо з життя. Вона копіювала все і всіх. Особливого розгулу такі ігри набували в Заньках, де Маня завжди проводила канікули. Збереглося багато спогадів про подібні витівки, що, без сумніву, свідчать про неабиякий сценічний дар юної дворянки. То вона, виконуючи волю матері забавити гостей, перевдягалася в дяківну і її гугнявим голосом розповідала про справи в домашньому господарстві, то перевдягалася у надокучливу стару скаржницю, яка набридала Костянтину Костянтиновичу (він на той час був мировим суддею) безкінечними сварками зі своїми дітьми, то, вирядившись надзвичайно набожною монашкою, примушувала відому ніжинську пліткарку покаятись у своїх гріхах. Одного разу вона навіть інсценувала власну смерть, та так майстерно, що мало не довела до непритомності брата Олександра та свого юного залицяльника, за що їй добряче перепало від батьків. На такі доньчині витівки найчастіше чомусь попадався Костянтин Костянтинович. І хоч дуже тішився цим доччиним талантом і з гордістю слухав похвали на її адресу, усе ж на пораду предводителя повітового дворянства, організатора благородного театру в Ніжині п. Раковича віддати Марію до театральної школи відповів: «От у тебе підростає дочка – її ти й віддай до театральної школи, замість того, щоб давати мені такі поради...»

Саме в цьому «благородному театрі», збори якого йшли на допомогу бідним студентам, відбувся театральний дебют Марії Адасовської. Вона грала у п'єсах В. Сологуба («Біда від ніжного серця» – Настя), М. Н. Федорова («Спалах біля домашнього вогнища» – Говоркова), В. І. Родиславського («На хліб і на воду» – Сашенька).

Особливо близькою їй була роль Вірочки у п'єсі П. І. Григор'єва «Дочка російського актора». Вона в цій ролі ніби відтворювала своє життя і прагнення бути актрисою. Цікаво, що уже ставши відомою, Марія Костянтинівна довго не розлучалася зі своєю Вірочкою: на вимогу царської адміністрації



українські п'єси можна було грати лише за умови, що до програми вистави входитиме і п'єса російською мовою.

Найбільший успіх мала «Наталка Полтавка», де виконавиця заголовної ролі Марія Адасовська чарувала всіх своєю грою і співом. Ця п'єса символічна в житті артистки: з неї почнеться творче життя професійної актриси Заньковецької, з нею вона не розлучатиметься впродовж 35 років, ця роль буде також дебютом артистки в кіно 1911 року.

Під час вистав Марію бачив молодий артилерійській капітан О. А. Хлистов, захопився нею і скоро запропонував «руку і серце», пообіцявши забезпечити майбутнє, пов'язане з оперною сценою чи навіть і театром.

Сповнена надій, Марія Хлистова виїздила з чоловіком до місця його служби – у Бендери. Тут брала участь в аматорських виставах, створювала живі картинки. Тут у період між 1 жовтня і 7 листопада 1879 року відбулася перша зустріч з прапорщиком М. Тобілевичем. Цей романтичний епізод описує В. Чаговець: «Якось сидючи за фортепіано, вона напівголосно співала: Коло млина, коло броду Два голуби пили воду...

Зненацька до неї приєднався другий голос, чоловічий, сильний, звучний:

Вони пили, воркотіли,

Та й знялися, полетіли.

Обернувшись від несподіванки, Марія Костянтинівна побачила перед собою високого офіцера з Георгіївським хрестом на грудях, з чорною шовковою пов'язкою на голові. Цей офіцер назвав себе:

Тобілевич. Я з Херсонщини. Із Єлисаветграда.

А я чернігівка».

Садовський за короткий час знайомства з Хлистовою був свідком її надзвичайної гри і зрозумів, що «у кожній її ролі... світить обдарованість небувалої і народної краси». Враження від однієї з живих картинок на патріотичну тему, де Марія Костянтинівна зобразила розпач збожеволілої від горя болгарської жінки, яка замість загиблої дитини колише поліно, Садовський опише у своїх спогадах: «Здавалося, ніби я глянув у безодню, з дна якої, з надр земних, на мене блиснув дивовижний самоцвіт, і такого самоцвіту ще на землі не було. У цьому творчому етюді закладено було джерела для дальшої невичерпної творчості. Тут тобі і Оксана, і Олена, і Маруся, і Софія. Для кожної своє зернятко. І обгорілий пенюк замість немовляти – ми його знову побачили в «Глитаї» – на верховині трагізму... Одне слово – перед нами в той знаменитий вечір спалахнув вогонь Прометея... Геній!»

Визнаючи в Хлистовій талант небувалої краси й сили, друзі, знайомі, зокрема, генеральша І. Єсіпова, актриса трупи Милославського Н. Качинська, просять її чоловіка відпустити Марію на професійну сцену. За словами Заньковецької, він нібито погодився на українську, коли така буде, і навіть дав розписку в цьому Садовському.

Звідки Олексієві Антоновичу було знати, яку фатальну роль у його подружньому житті відіграє ця зловісна розписка. Час злету українського слова й утвердження його на театральних підмостках уже настав, і найголовніша роль його дружини буде саме у зміцненні українського національного театру. З 8 квітня 1881 року подружжя відбуло до фортеці Свеаборг (Фінляндія). Саме тут відшукала майбутню зірку української сцени телеграма від Кропивницького, а потім лист від Садовського із запрошенням до Єлисаветграда в першу професійну українську трупу, очолювану М. Кропивницьким.

Садовський згадував: «Вернувшись до рідного Єлисавету ми з Марком Лукичем почали думати про те, щоб зібрати українську трупу на другу зиму. Зробили реєстр усіх тоді відомих акторів і понаписували їм записки. Між іншими я згадав про Марію Заньковецьку, з якою я, коли служив у війську в м. Бендерах, грав кілька аматорських спектаклів, і вона вже тоді справила на мене страшне враження як надзвичайно талановита людина». Н. Богомолець-Лазурська подає цей факт дещо інакше.

З 19 січня до 7 лютого 1882 року в Києві дебютувала трупа М. Кропивницького. Було показано 17 українських п'єс. Успіх був надзвичайний. Кияни влаштували на честь акторів вечерю. Марко Лукич поскаржився, що він пише п'єси, а справжньої актриси на роль його героїнь нема. І тут Садовський сказав: «От була б артистка, та не знаю, де вона. Я грав у Бендерах з дружиною одного артилериста. Вона чудово грала. Голос надзвичайний. Та загубив її з очей». Сестра Марії Костянтинівни Лідія, яка разом з чоловіком була присутня на вечірці, здогадалась, про кого йде мова, і дала адресу Садовському. Він написав Хлистовій листа, у якому підкреслив слова «українська трупа вже існує», натякаючи на документ, який дав О. А. Хлистов, а Марко Лукич дав телеграму із запрошенням Марії Костянтинівни.

Через 5 років Хлистов погодився на розлучення, і 29 лютого 1888 року їх шлюб було розірвано. Марія Костянтинівна втратила право на нове одруження.

Та, мабуть, ці запрошення не досягли б мети, якби не втручання старшого брата Марії, її вірного друга й порадики, генерала Євтихія Костянтиновича Адасовського (помер у 1898 році через



контузії, похований у Заньках. Могила не збереглась). Своїм авторитетом і повагою, якою він користувався у великого князя Михайла Миколайовича, Адамовський не раз ставав у пригоді Кропивницькому, котрому був близьким другом. Палкий поборник утвердження українського слова, прихильник таланту своєї сестри, він завжди сприяв розвитку її обдарування.

Однак, як би там не було, «Марія Костянтинівна швидко розпростерла крила і полинула на далеку батьківщину, до рідного вогнища, мистецтва, залишивши позад себе сімейне життя, забуваючи про кар'єру співачки, відхиливши запрошення на сцену Гельсінфорської опери, що саме надійшло». Сама ж Марія Костянтинівна в «Автобіографії» писала: «Я кохалась в мистецтві, любов до сцени стала моїм життям. Я не могла більш боротись зі своїм коханням і, порвавши зо всіма своїми, поступила на сцену».

Саме любов до сцени, до театру, що виростала на любові до народу, була ще одним із джерел творчого генія артистки.

Одразу ж після приїзду Марії Костянтинівни до Єлисаветграда почали готувати виставу «Наталка Полтавка», у якій дебютантці доручили роль головної героїні. Треба було подумати про сценічне ім'я.

Прем'єра вистави відбулася 27 жовтня 1882 року. Ця дата ввійшла в історію української культури як початок триумфу справді великої народної артистки Заньковецької і триумфу українського національного театру.

Пісенно-поетичні основи і мистецька довершеність сценічних образів Заньковецької

«Обов'язок кожної нації, – говорив відомий індійський поет і мислитель Рабіндранат Тагор, – виявити перед світом свою національну сутність. Якщо ж нація не дала світові нічого, то це має розглядатися як національний злочин, точніше, це гірше, ніж смерть, і ніколи не пробачиться історією людства. Нація повинна зробити загальним здобутком те краще, що є в неї». Спільність людей, як відомо, неможлива там, де немає усвідомлення неповторної індивідуальності нації, так само як гуманістичне суспільство неможливе без усвідомлення індивідуальної неповторності людини.

Мистецтво – це те, що об'єднує людей у націю, у людство. Адже в ньому в концентрованому вигляді, естетичній формі навечно матеріалізується непомітний для розуму національний дух – вищий вияв творчих сил народу. Тим більше мистецтво театральне – мистецтво синтетичне, самобутня ділянка культури кожної нації. За паче Д. Антоновича, «протягом майже півстоліття до революції український театр був єдиним місцем, де прилюдно могло звучати українське слово».

М. Кропивницький, М. Старицький, І. Карпенко-Карий, Панас Мирний... На їхніх п'єсах ґрунтувалась і утверджувалась нова українська драматургія. Вони черпали своє мистецтво з глибин народного буття, животворчої стихії народного слова. Виконуючи заклик Т. Г. Шевченка («Други мої, искренние мої! Пишите, подайте голос за эту бедную, грязную, опаскуженную чернь! За этого поруганного, бессловесного смерда»), вони створили театр для народу, перетворивши його сцену на трибуну, з якої виступали на захист простого люду. У всьому своєму багатстві образи й ідеї української драми з'явилися перед глядачем у високохудожньому і правдивому втіленні української трупи Старицького-Кропивницького, а пізніше, з 1900 року, театру корифеїв, «діамантом у золотій оправі» якого була Марія Заньковецька. У чому секрет її майстерності? Чому саме вона стала свого часу кульмінаційною точкою театрального мистецтва України?

У силу усвідомлення свого дару їй вдалося викристалізувати у своєму бутті на сцені все те краще, що набухало, ширилося й росло в артистичному колі. Їй вдалося достовірно передати внутрішню, потаємну красу людини, що є істинною, відтворити природній ритм душі, мінливий у процесі часу від осені до весни, від світанків до заходів. І в цьому було її одкровення. Вона ніби запропонувала свій вимір часу і простору, що дозволило поглянути на світ під іншим кутом зору. «Одна квітка краще, ніж сто, передає квітковість квітки», говорить японське прислів'я. Заньковецька мала свою індивідуальну природу, своє призначення, дароване їй Богом, і це робило її унікальною, незамінною, з одного боку, а з іншого – ріднило її з українськими драматургами, природа почуттів яких збіглася з природою її власних.

Вона бачила театр як моноцентричну модель, де зовнішній малюнок, життя людського духу, одяг, сценографія, партнери – все з'єднувалося складною системою кровоносних судин, і жодна з них не могла бути перерваною, щоб не постраждав організм. У цьому відчутті єдиного дихання є чарівність її мистецтва. У кожній ролі вона вражала глядачів своєю простотою, за якою відчувалась неосяжна глибина.



Перші кроки Заньковецької, актриси і в аматорському театрі, і на професійній сцені, пов'язані з «Наталкою Полтавкою» І. Котляревського. Жодна п'єса не має такого довгого театального життя. Вона відроджується подібно феніксу знову і знову, і в цьому Заньковецькій належить почесне місце.

Незважаючи на елементи реалізму, живої народності, близькості до народної пісні, театральна доля її досить складна. П'єса була улюбленою серед аматорів, і тому її сценографія не була позбавлена непрофесіоналізму й певних викривлень. Деякі ж критики, у тому числі й П. Куліш, вбачали в ній не що інше, як драматичну забавку, етнографічний дивертисмент чи малоросійську пастораль. Заньковецька ж, будучи глибоко обізнаною із життям простих сільських дівчат, ішла до створення образу Наталки від живої дійсності. Актриса змушувала глядача бути не лише живим свідком, а й співучасником подій. Конфлікт п'єси – гостру протилежність між багатими й бідними – вона трактує значно глибше, ніж інші виконавці. Її відмова Возному – це відмова, насамперед, особі з протилежного простій селянській дівчині табору, ворожій їй і за духом, і за соціальним станом, а не лише як підстаркуватій людині. Цей конфлікт поглиблюється іншим, внутрішнім: Наталка постає перед вибором: благополуччя матері чи вірність у коханні. Фінал першої дії – молитва Наталки – звучав з надзвичайно реалістичною силою, а її прості слова «пропаду навіки», сказані з невимовною душевною мукою, набували узагальнювального значення. Пісенний фінал перетворювався на скорботну щирі сповідь. Забувалось, що артистка співає вірші, це була пісня-стогін, пісня-заклик, що «вихопився з уст якоїсь безвісної дівчини, яка молиться з відчаєм і надією». У сценічному трактуванні М. Заньковецької образ Наталки приваблював своєю чарівністю і внутрішньою красою.

Про пісню Заньковецької у п'єсах треба сказати окремо. Вона була для актриси не просто музичним оформленням ролі. Це був зойк людської душі, що йшов від самих її глибин. Органічно врастаючи в розвиток драматичного конфлікту, вона плела свою золоту павутину, зачаровуючи думи, серця, почуття, підносячи глядача до вершин чуттєвого світосприймання. Кожна роль артистки – це її пісня: весела, журлива, жартівлива, лукава, трагічна. Та чи могло бути інакше? Адже театр – то саме життя, підглянуте і відтворене талановитим майстром у всій своїй красі й непривабливості водночас, вихоплене в його найнесподіванішому прояві та подане таким, як є, без оздобы, з гострими гранями, що ранять глядача в саме серце. У цьому сила реалістичного мистецтва справжнього майстра.

Особливе місце у творчому доробку актриси належало Галі з «Назара Стодолі» Т. Шевченка. Не лише тому, що це була улюблена «батькова казка», що вона принесла Заньковецькій перші успіхи на сцені, а ще й тому, що це була лебедина пісня їхнього із Садовським кохання. П'єса проходила на єдиному диханні, на єдиному творчому злеті унікального акторського ансамблю – Заньковецька, Садовський, Кропивницький. Особливо вражала лірична сцена із Садовським. Багато хто, за словами Н. М. Богомолець-Лазурської, біг у театр заради цієї однієї сцени. Стільки було в ній жіночності, чаруючої ніжності, милої наївності першого кохання, що важко навіть уявити собі що-небудь досконаліше. Критики називали їх українськими Ромео і Джульєттою... «Коли я виступала в ролі Галі, – згадувала актриса, – мені завжди здавалось, що я перебуваю в якомусь старовинному храмі. Коли я вимовляю слова, які великий наш батько вклав в уста своєї любимі героїні, – мені здається, що я молюся...»

Моральна висота, кришталева правдивість, поетична чистота образу Галі, створеного Заньковецькою, була навіяна артистці любов'ю до творів великого народного поета, її благоговінням перед світлою глибиною і великою правдою його поезії.

Таким же довершеним у мистецькому і психологічному плані був і образ Ярини у п'єсі М. Кропивницького «Невольник» (за поемою Т. Шевченка). Цей образ був для актриси особливо дорогим, бо за своїм характером був близький до народної пісні. В українському фольклорі дуже багато пісень про вірність дівчини, жінки коханому, який пішов воювати проти турків, про чорну ніч розлуки і щасливу мить зустрічі. Ці мотиви виливались у піснях, втілювались у чорних і червоних візерунках на полотні. Багато сказано про близькість Шевченкової поезії до народної творчості. Майстерність Заньковецької виявилась у сценічному втіленні історично правдивого і зворушливого образу люблячої жінки, яка вміє підкорити своє особисте щастя інтересам батьківщини, віддаючи їй найдорожче з того, що має, – друга, коханого, нареченого. Актриса творила на сцені диво довгоочікуваного і вистражданого щастя, диво любові, що воскресає людину до нового життя. Саме за цією роллю М. Кропивницький визнав у Заньковецькій драматичний талант небувалої сили. Як свідчить біограф актриси, на одній з останніх репетицій «Невольника» він розплакався, зняв зі своєї руки бірюзовий перстень і зі словами «Заручаю тебе, Марусю, зі сценою, тепер мені є для кого писати драми» одягнув його на палець Марії Костянтинівні. Віднині театр став усім її життям. Близько сімдесяти ролей зіграла (ні, прожила!) актриса на сцені. Вона могла відтворити все: і палке кохання, і нестримні веселощі, і лукавий комізм, але найвищою акторська постать була в ролях драматично-трагічних.



Кожен образ, створений Заньковецькою, – унікальний своєю простотою і глибиною. То сама повсякденність, тільки так сконцентрована, що це переносило глядача в інший вимір, торкалося вічності, примушувала сприймати виставу не як чергову подію, а як неповторне явище. Глядач заглиблювався у створений актрисою образ, доки не відкривалася його природа через співпереживання. Їй була властива надзвичайна гармонія взаємодії між силою почуття і силою засобів його виявлення. Ціла гама найтонших психологічних та емоційних ритмічних візерунків спліталася в дуже яскраву, художньо правдиву, виразну і водночас економну форму, змушуючи всіх свідків цього чародійства забувати, що перед ними всього лише сценічний образ.

У світі мистецтва часом потаємно, часом відкрито існує потяг до граничних ситуацій. Краса врубелівського Демона примушує забувати зло. Внутрішня краса та сила людських душ, витворених, вистражданих великою актрисою, змушує забувати про тлінність людського життя. Її мистецтво жило любов'ю, співчуттям до людини. «Возлюби ближнього свого, як самого себе», – повчає нас Біблія. Далеко не кожен може відчувати чужий біль, як свій, інакше наше суспільство давно було б ідеальним. Але ж то йдеться про людей, про справжній біль і справжні страждання. Заньковецька ж володіла надзвичайним даром: уміла бачити в кожній зі своїх героїнь людину. Живу людину з її стражданнями і болями. Вона була для неї точкою відліку. Ось чому Марія Костянтинівна так любила «своїх убогих». «Нема нічого художнішого як любити людей», – повчав Ван Гог.

Кожну свою роль актриса намагалась відчувати душею, але на цьому робота над роллю не припинялась. Починався її ретельний аналіз: визначались характерні риси у взаєминах з іншими персонажами, намічались шляхи розкриття образу. І це поєднання ідеального і раціонального почало забезпечувало успіх кожній її ролі. Проте, мабуть, не тільки це. Слід згадати найголовніше – співпереживання актриси зі своєю героїнею. Кожен образ був Заньковецькою вистражданий. І саме в цьому один із секретів її майстерності, адже, на думку Гофмана, справжнє мистецтво починалося там, де страждання перетворюється на творчість. Вона ж, як зазначав С. Петлюра, «здається реальним втіленням ідеї страждання. Здається, останнє вибрало її вразливу, ніжну організацію психічну для того, щоб показати всю силу, яку воно поки що має в нашому житті, вибрано ніжну, як мімоза, душу артистки, щоб понівечити її і в сценічній інтерпретації, на очі кожному явити всю глибину того руйнуючого впливу, який воно має на людей. Вона – артистичний символ цього горя, сценічне втілення тих мук, які доводиться зазнавати українській нації. Глядач разом з нею переживає у своїй душі всі перипетії психічної боротьби персонажа, привчається дивитись страхам життя в очі і запасається з гри великої артистки почуттям глибокої, активної любові до людей...»

Згадують, що після першого виконання ролі Олени у п'єсі М. Кропивницького «Глитай, або ж Павук», з якою трупа виступала 1883 року в Чернігові, Марія Костянтинівна два тижні хворіла – настільки глибоко вона відчувала й пережила страждання нещасної жінки. Вірний своїй формулі «театр – це відображення, дзеркало життя», Кропивницький відтворив таке дзеркало життя українського села у своїй п'єсі, зробивши це не тільки у правдивих образах, але й в усій глибині соціальних протиріч. Саме за глибиною конфлікту критики не раз порівнювали її з «Грозою» О. Островського. Успіху п'єси сприяв і блискучий акторський дует Кропивницького – Бичка та Заньковецької – Олени. Мріючи все життя зіграти в «Грозі», Заньковецька реалізувала свою мрію у п'єсі Кропивницького. Її Олена – чистий, свіжий, сповнений поезії образ української молодої жінки. Ця роль була близькою актрисі і своїм змістом, і своїми почуттями, і своєю поетичною будовою. У ній реалізувалося знання селянського побуту, народної поезії, роль зрозумілою була їй у самому своєму джерелі. Граючи Олену протягом багатьох років, актриса постійно її вдосконалювала, надавала їй довшої форми. Щораз вона доповнювала, виправляла драматурга, і було таке враження, що роль виписувалась заново. Однією з таких акторських знахідок була сцена з поліном, яке Олена колише у стані божевілля. За народними віруваннями, поліно, сухе дерево – символ мертвого, а тому образ Олени сприймався як образ покаліченого життя.

Видатний театральний режисер О. Д. Дикий згадує про свою першу зустріч з Оленою – Заньковецькою в 1912 році. Тоді він ще був початківцем Художнього театру. «Завіса. Вихід М. К. Заньковецької. Озброєний жагою, заперечення я вп'явся в неї з усією молодою допитливістю. Пам'ятаю: худенька, тендітна, риси обличчя дрібні. Лише очі виразні, в очікуванні, дещо скорботні. Костюм висить – широкий, вільний. Голос приємний, теплий. Враження чогось ясного, глибоко людського.

Тепло зустрінута публікою, Марія Костянтинівна з кожною новою сценою все більше захоплювала глядача, підкорювала його своїм талантом, своєю правдою, своєю простотою, багатством свого великого внутрішнього «я». Цілковита відсутність ознак «грання», акторської претензії, складних мізансцен, штучних інтонацій... Творча, вишукана скромність, внутрішня строгість, чистота, захоплююча, чаруюча правда.



... Далі трапилося незрозуміле, я ніколи не забуду цього. Один момент, одна сцена перевернули в мені все... це була сцена М. К. Заньковецької з листом, її звернення до Бога – її молитва. Примітивно обставлена сцена, на якій... немає нічого, тільки актор – актриса. Праворуч від глядача, на підлозі, навколішки перед уявленим образом – маленька, тендітна, любляча жінка. Вона звертається до Бога звичним, глибоко релігійним способом, непогрішним у своїй церковній правді пози, жеста, інтонації, благоговійних почуттів. Глядач жде молитви. Молитва починається. Молитовні слова: «Боже... Боже...» поступово перетворюються на щось інше, і раптом, несподівано вони переходять на бурю гніву, тієї люті і тих слів, що вимовляються чорним ротом, чорними губами. У цьому ніжному створінні, дівчині, жінці не можна було припустити такої сили, такого безмежного темпераменту у виявленні гніву, болю, обурення й заперечення «правди божої». Все змінилося в ній: інший голос, інші ритми – рвані, різкі, інший жест і несподівано повне, безконтрольне самозабутнє віддання почуттю такої сили і такої спрямованості, яке зразу піднесло п'єсу до звучання високої трагедії... Блиск виконання, правда й сила великої актриси скорили, заворожили болем, народженням світлих почуттів, жадобою боротьби, прагненням до правди. ... У мені ця сцена перекреслила і перевернула все. Я захворів... Мені здавалося, що все не так. Що справа не в правді, не в одній лише правді почуттів. Що потрібно ще дещо в цій правді або до цієї правди. Адже, по правді, вона повинна була б тільки молитися. «А це ж що? Це ж не молитва. Це мало не богохульство, – думалося мені, – так розмовляти з Богом!» З цього моменту я глибоко... замислився над значенням творчого вирішення. Саме з цього моменту для мене питання правди стало фундаментом мистецтва, а не метою його.

Мимоволі згадався випадок із життя іншого генія – Шевченка, описаний ним у «Журналі». Пливучи пароплавом по Волзі, він зустрів бідного скрипаля, який грав на своїй убогій скрипці народні мелодії, заробляючи на хліб насущний. Звуки, що їх добував зі свого інструмента цей «крепостной Паганини», нагадували стогін потоптаної селянської душі, який зливався в похмурий, глибокий стогін мільйонів селянських душ. "Молю его (Бога) коснуться свинцовым ухом хоть одной полноты этого душу раздирающего вопля своих истинных простосердечных молителеей"».

Молитва Шевченка, молитва Заньковецької устами її героїнь... Чи не символічна ця спорідненість душ? Спорідненість у слові захисту людини, на якій тримався і тримається світ, людини, якій доля дала випробування стражданнями. А, як відомо, страждання обирає душі безгрішні. Творчість артистки була її молитвою. Молитвою за цих обездолених, змучених, нещасних, страждених жінок, розчавлених грішним життям і прекрасних чистотою своїх душ, своєю безгрішністю. Таким було її життя. Таким було її творче кредо. Ось чому на сцені глядач не бачив театральності і гри. Ось чому все було справжнім: і любов, і ненависть, і страждання, і молитва. Бо це йшло від самої особистості актриси, від її переконань. У її особі актриса і людина поєднувались гармонійно, були нероздільні. Від глибокого знання народного життя» через співпереживання до реалізму – таким був її шлях до створення сценічного образу. Такою була висока правда її мистецтва.

Одним із центральних у творчості Заньковецької був образ Харитини у п'єсі І. Карпенка-Карого «Наймичка», що вперше побачила світло рампи 15 липня 1886 року. У ньому найповніше розкрився талант актриси, а характерні риси її обдарування: безмежна щирість, простота, глибока сердечність – немов зливалися в уяві глядача з такими ж рисами наймички. Заньковецька приваблювала глядачів не тільки зображенням страждань цієї дівчини, але ще більше тим, що весь образ Харитини був овіяний душевною красою, випромінював світло правди і чистоти. У свою героїню актриса вклала той незрівнянний своєю правдивістю і глибиною образ дівчини з палким коханням і тяжкою долею, який тріпотів слізною правдою в народних піснях. Це принижене, беззахисне, затуркане створіння у трактуванні актриси водночас є еталоном простоти й непідкупної щирості. Принижена шинкарем, а потім збездещена підступним і хижим Цокулем, обдурена у своєму коханні до Панаса, Харитина позбавляє себе життя. І в цьому її протест, її виклик. Виклик, кинутий усьому світові несправедливості, такому жорстокому у своїй байдужості до людини. У показі цього протесту, що готується і визріває вже з першої появи на сцені, виявився непересічний талант майстра.

Тут було все: і мистецтво внутрішнього розуміння образу, і разюча правда зовнішньої дії, яка приховує внутрішнє переживання героїні, і владна майстерність у втіленні всього цього. Трагедія дівчини переживається так сильно, так яскраво, з таким жахом правди. ...Ні найменшої фальші, ні переборщення, ні єдиного мелодраматичного елемента, все – жорстока правда. Вона увійшла в нашу душу. Немає «вистави». Перед вами – мистецтво. Оцінюючи роботу актриси, сам автор зазначав, що після того, як Заньковецька зіграла Наймичку, її портрет повинен бути в домі кожного українця, який любить батьківщину. Настільки великим був в очах драматурга подвиг артистки, котра своєю світлою правдою й душевною щирістю підносила образ наймички до вершин світового мистецтва.



Виникає питання: чи можна зараз грати так, як грала Марія Костянтинівна? Мабуть, це утопія. У нашій системі мислення, коли світ сприймається як процес становлення, повторення одного й того ж, у принципі, неможливе. Але ж слова. Вони залишились такими ж. Цими ж словами Заньковецька говорила про свої почуття і думки, вони щиро лилися з її серця. Можливо, тому вони співвідносні вічності. Слова повинні повторюватись, щоб не обірвався зв'язок часів. І якщо, не подумавши, замінити слово – зруйнується весь стрій, і чи не відлетить увібраний час через цю пробоїну? Чи не загубляться слова відносності до минулого, до свого коріння? Вони лишаються такими ж, але час летить. Як не може людина ввійти двічі в одну й ту ж річку, так і слова, лишаючись за звучанням однаковими, наповнюються іншим смислом. Однак в арсеналі справжнього майстра є, окрім слів, інші засоби творення образу. Іноді слова лише заважають розуміти один одного. Тютчев свого часу назвав мовчання істиною.

Заньковецька майстерно володіла словом, її можна було слухати, заплющивши очі, і уявляти, відчувати всю глибину драматичного конфлікту, що відбувався на сцені. Не випадково Л. М. Толстой відносив її до групи акторів «по слуху», які прагнуть через слово, через мову даної особи проникнути їй у душу, увійти у складний світ її переживань, прагнень і тривог.

Але, будучи майстром слова, Марія Костянтинівна любила на сцені паузу. Більше того, вона зробила це правилом. У паузах вона ніби переливала свої думки і почуття безпосередньо від серця до серця. Цими паузами глядач зосереджувався на внутрішній суті характеру героїні Заньковецької до того часу, поки йому не відкривалася справжня його природа.

Збереглися спогади про знамениту «зону мовчання» Заньковецької у четвертій дії п'єси М. Кропивницького «Дві сім'ї» (1894 р.), де актриса зіграла роль Зіньки.

«Дія відбувається під час весілля. Жениться її коханий, дівер... Ця нещасна жінка зустрічає гостей, посміхається всім і проводить в іншу кімнату, де сидять молоді, де відбувається весільний банкет. Протягом цілого акту вона не присяде. Артистка тільки іноді зупиняється на секунду, хапаючись за серце, але за мить бере себе в руки і знову клопоче по хазяйству. Наприкінці акту, коли уже всі гості зібрались, вона зупинилась серед сцени і мовчки розводить руками, хапаючись то за серце, то за голову. І треба було бачити, які муки на цьому обличчі, скільки скорботи в цих глибоких очах. Коли раптом з'являється п'яний чоловік, кричить: «Гей ти, давно бита! Чого ти стоїш отут сама? Чого не йдеш поздоровляти молодих? Іди туди!» – і йде назад, Заньковецька стоїть наче прибита до місця... намагається йти, але не може – ноги її не слухаються. Вона силкується зрушити і не може. Нарешті за кулісами лунають вигуки: «Гірко!.. Гірко!..» Заньковецька здригається і помертвілими губами щось шепоче. Здається, що вона шепоче: прости або прощай. І потім вона все ж переборює себе і йде туди, де сидять молоді. Та на порозі зупиняється і заперечно похитує головою, повертається і повільно, насилу пересуваючи ногами, йде у протилежну кімнату. Дорогою вона губить з голови хустку, рука її наче заплуталась у намисті, що висить у неї на грудях, і вона непомітно, ніби ненавмисно, розриває його. Прийшовши до порога протилежної кімнати, вона вся зіщулюється, повертає обличчя на публіку, і публіка бачить уже не її обличчя. Цілковите враження, що в артистки провалилися очі і запали щокі. На якусь чверть секунди вона повернула своє обличчя на ті двері, за якими відбувається весілля, і раптом зникає... не виходить, а зникає. І все це, всю цю гаму страждань Заньковецька передавала під час усього акту».

Засновник української та російської акторської школи Щепкін у своїй роботі над образом, за його висловом, шукав «внутрішню» людину в усій правді її почуттів, сердечної боротьби. Те ж саме робила й Заньковецька. Дивовижне володіння обличчям, рухами очей, ритмом усього тіла, динамікою, пластикою руху, виразністю жестів дозволяли актрисі з надзвичайною силою і глибокою правдою передати й без слів ту душевну муку, яку відчувала її героїня, висловити весь її сердечний протест проти нещасної долі. Надмірні страждання цієї «внутрішньої» людини у звичайній українській жінці збуджували живе співчуття у глядачів.

Не випадково до програми ювілейної вистави з нагоди сорокаріччя її сценічної діяльності (1922 р.) актриса включила саме цей епізод. В одному акті, де в неї майже безсловесна роль, Заньковецька відбила, наочно показала всю величезну правду й незрівнянну силу свого могутнього таланту.

Говорять, що найкращі акторські роботи майстра вмирають разом із ним. Така особливість театрального мистецтва. Проте залишаються спогади щасливих сучасників, очевидців і співучасників магічного театрального дійства. Кожна роль Заньковецької неповторна: і ніжна трагічна наймишка, і горда «українська Кармен» циганка Аза; і чиста, трохи смішна і наївна, ніжна, мов лісова квітка, дівчина-підліток Зінька («Лісова Квітка» Л. Яновської); і глибоко трагічна Катря («Не судилось» М. Старицького); і сповнена внутрішнього драматизму Маруся Богуславка; і гордовита шляхтянка



Єлена Чаплицька («Богдан Хмельницький» М. Старицького); і весела оптимістка Ївга Цвіркунка з оперети М. Старицького і М. Лисенка «Чорноморці»; овіяна щирим сумом і материнською любов'ю до дочки Терпелиха з «Наталки Полтавки» І. Котляревського, і... Довелось би перелічувати всі її ролі, бо кожна з них – геніальний витвір мистецтва. Видатний художник І. Ю. Репін говорив: «Коли б можна було кинути все, щоб відобразити на полотнах сценічні образи М. К. Заньковецької, вийшла б найдорогоцінніша галерея, присвячена жінці з народу, яка закута в кайдани громадського і сімейного рабства і вимагає права на вільне духовне життя, на людську радість» .

Її захоплювала робота над роллю. Марія Костянтинівна черпала творче натхнення із самого процесу творення образу, і його домінантами були глибина думки та почуттів. У своєму сценічному бутті актриса керувалася принципом: все в мені і я в усьому. І в осягненні цієї думки вона ріднилася з великим драматургом Шекспіром: «Повчання в камінні, книги – в кипучих потоках, і добро в усьому» .

Роль актриси в популяризації українського театрального мистецтва на російській сцені

Слава трупи М. Кропивницького зростала, про що свідчили схвальні відгуки критиків. Цій популярності значною мірою треба було завдячувати Заньковецькій, чий талант розквітав у колі прекрасних акторів: М. Садовського, М. Кропивницького, П. Саксаганського, Г. Затиркевич-Карпинської, М. Садовської-Барілотті. Незважаючи на обмеженість і тематичну бідність репертуару, яскраво прослідковувалась реалістична спрямованість п'єс, кожна з яких була словом захисту рідного народу. І це в роки гоніння його думки, мови, культури!

1886 року трупа вирушила до Петербурга. «Їхали свідчити, – згадував М. Садовський, – що живе ще слово українське, що навіть благородний високогуманний закон 1876 року царя-освободителя не задавив святого слова 40-мільйонного народу. Воно знову оживає і сміється знову.

І справді, слово українське, залунавши в столиці, зворушило все її суспільство...»

Уже той факт, що сам Олександр III, який не любив театр, забажав подивитися виступ трупи й навіть ближче познайомитися з акторами, свідчить про неабиякий її успіх.

Гастролі викликали широкий резонанс серед вибагливої петербурзької публіки. Для «гальорки» це була можливість глибше відчувати насущні проблеми пригнобленого, безправного, але нескореного народу України, для «сильних світу цього» – екзотика. Але, без сумніву, і для перших, і для других це було відкриття української культури, глибоко національної та самобутньої. Після розкішно обставлених вистав трупи мейнінгенського герцога, що перед цим гастролювала у столиці, на росіян війнуло свіжим подихом надзвичайно реалістичної, живої, позбавленої всякої театральності, гри. Глядач ніби потрапляв в українське село з його горем і радощами в чудовому відтворенні акторів, котрі шукали правди і простоти у зображенні життя свого народу. «Уперше... ситий, блискуче одягнений салон побачив таку артистичну гру, з якої повинен був переконатися, що в мужицькому змученому працею тілі під драною його свитиною б'ється чисте серце, гаряче серце».

Після перших же вистав талант Заньковецької був помічений і оцінений керівником Театру Літературно-Художнього товариства, драматургом О. С. Суворіним. Побачивши актрису в «Наймичці», він захоплено писав: «Ось де справжня акторська творчість, що нагадує Мартинова і Щепкіна... ніколи нічого подібного я не бачив на сцені. Цього не можна описати... іншої такої артистки я ніколи не бачив». «Виявляється, і каміння говорить», – так оцінив похвальний відгук палкого ненависника всього українського І. Карпенко-Карий.

Услід за «голосом каміння» надійшло запрошення на російську сцену. Звичайно, це відкривало Марії Костянтинівні великі можливості для яскравішої реалізації її неординарного таланту, адже український театр був закритим для світової класики. «Шкода, – писав Суворін у своїй газеті, – що артистка грає тільки в українській наївній драмі, і історія мистецтва скаже про неї: п. Заньковецька була незрівнянна в драмах Карпенка-Карого, у них сполучилися для неї і Шекспір, і Гете, і Шіллер, і Островський... Великий талант повинен світити всім».

Та великий талант тим і великий, що усвідомлює своє покликання значно глибше. Не лише у відтворенні образів світової драматургії (хоч це було однією з її найзаповітніших мрій) вбачала Заньковецька свою високу місію, а у відкритті світу духовної краси свого народу, його мови, звичаїв і традицій, піднесенні національної культури до вершин світового рівня. Ось чому надзвичайний талант незрівнянної актриси «служив усім» на сцені «нужденного, але гордого й талановитого українського народного театру».

Вистави за участю Марії Костянтинівни відвідав увесь демократичний Петербург. «М. К. Заньковецькій – теплому сонечку, яке зігрівало нас у холодному Петербурзі». Цей напис зроблений на



фото, подарованому артистці відомим російським журналістом П. О. Гайдебуровим, якнайточніше передає ставлення столичного глядача до української артистки.

Не менший успіх чекав зірку української сцени і в Москві (1887 р.). Публіка йшла «на Заньковецьку». Їй давали багато титулів, ставили в один ряд, і навіть вище, з майстрами світової театральної культури.

Як відомо, світло талантів має магнетичні властивості. Марія Костянтинівна не лише приваблювала всіх своєю майстерністю, але й сама черпала натхнення із живого спілкування з найталановитішими представниками творчої інтелігенції. Під час петербурзьких гастролей артистка знайомиться зі Стрепетовою та Савіною, чия майстерність допомогла їй утвердитись на шляху реалістичного мистецтва. У Москві має змогу бачити гру великої Єрмолової. Її Марія Стюарт і Жанна д'Арк захоплюють Заньковецьку поєднанням героїчного піднесення і величної простоти. Сама ж знаменита московська актриса, відвідавши «Наймичку», високо оцінила майстерність українки, яка вразила її своєю «художньою простотою», властивою тільки великим і винятковим талантам. Марія Костянтинівна була доброю музою А. П. Чехова, щиро захопленого нею як людиною і як актрисою. Вони познайомились 3 січня 1892 року, хоч Антон Павлович уперше побачив «хохлацьку королеву», очевидно, під час московських гастролей 1887 року. На думку літературознавців, зокрема М. О. Левченка, Л. П. Гросмана, саме її творча доля, а також пісня про підстрелену птаху надихнули письменника на створення його знаменитої «Чайки».

З великим успіхом пройшли закавказькі гастролі Заньковецької. За свідченням видатного грузинського письменника Шалва Дадіані, «вони були тріумфом її блискучого таланту». Тепло приймали актрису Тифліс, Кутаїсі, Баку. Своє захоплення «кращою представницею культури українського народу» виразили під час творчих зустрічей у Тифлісі 1897 року відомі національні поети Грузії І. Чавчавадзе та А. Церетелі. Вони високо оцінили обдарованість і особистість актриси.

Л. М. Толстого, з яким Заньковецька зустрічалась у лютому 1901 року, найбільше приваблювала в ній «безпосередність почуття і здатність заражати ним оточуючих людей».

У її мистецтві все поєднувалось гармонійно: слово, рух, спів, танець. Усі спроби виділити, відокремити один з елементів цього мистецтва, як головний, закінчувалися невдачею: Заньковецька приваблювала цілісним образом людини в усій неподільності її особистості. Ось чому її творчість викликала величезний інтерес у художників, письменників, критиків, істориків мистецтва. Вона чарувала своїм талантом І. Ю. Репіна. В. В. Стасов відвідував вистави Заньковецької з таким же захопленням, як вистави опер Мусоргського і Римського-Корсакова – вона була для нього взірцевим майстром народного реалістичного мистецтва. Знаменитий фізіолог І. П. Павлов, який звичайно віддавав перевагу опері перед драмою, також «ходив на вистави Заньковецької і, грішним ділом, навіть пустив сльозу на «Наймичці». Для М. В. Несторова вона була натхненницею в буквальному розумінні слова.

«Якось, – розповідав він – коли, здавалося, артистка перевершила себе, коли її невеликий, в душу проникаючий голос, її чудові печальні очі, полум'ям дихаючі вуста викликали у глядачів сльози, коли, дивлячись на неї, душа знемагала від горя, від того, що Наймичка, переживала там, на сцені, і так хотілося бути її визволителем, – мені спала шалена думка написати із Заньковецької портрет у ролі Наймички». Готовий портрет художник чомусь знищив, та, на щастя, залишився етюд. На ньому нема актриси в ролі: це сама Харитина у правді її любові і страждань. Майстер зображував артистку, що злилася з образом, який вона втілювала, і саме це її цілковите злиття було для нього дорожчим за все і в театрі, і на полотні. Він зобразив там Заньковецьку, яка перейняла биття серця нещасної Наймички, і через те в обличчі артистки проступає все життя цього дівочого серця, зневаженого в самій своїй святині. Нема ніякої печаті театральної умовності на цьому скорботному і чудовому обличчі, як не було її ні в самому образі, створеному Заньковецькою, ні в усьому її мистецтві.

Про творче єднання митців свідчить зустріч Марії Костянтинівни з П. І. Чайковським в Одесі. 19 січня 1893 року Заньковецька побувала на прем'єрі «Пікової дами». Диригував сам композитор. Після вистави на знак вдячності за неоціненний його вклад у духовні скарби актори піднесли Петрові Іллічу букет квітів з написом «Смертні – безсмертному». Великий російський композитор не забарився побувати на «Безталанній», де Заньковецька грала Софію. Вражений і захоплений, він підніс актрисі вінок, на стрічці якого красувався напис: «М. К. Заньковецькій – безсмертній від смертного».

Після бенефісу відбулась зустріч Чайковського з акторами української трупи. Композитор сів до рояля, ударив по клавішах. Полилась улюблена Чайковським мелодія, підхоплена голосом Заньковецької.

Ой у полі три криниченьки,

Любив козак три дівчиноньки...



Зводячись від рояля, Петро Ілліч задумливо сказав: «Пригадалося, як ця мелодія наштовхнула мене на використання мотиву в симфонічному звучанні. Та не тільки ця мелодія... важко тут перерахувати все, що дарували мені щедроти ваших задушевних пісень. Мистецтво має силу зріднювати людей і цілі народи».

Внесок цієї надзвичайної жінки в розвиток культури – неоціненний. Та ще більший він у справі звеличення національного мистецтва, духовних цінностей свого народу, повага і любов до якого завжди живила творчі сили актриси.

У будинку-музеї М. Заньковецької в Києві знаходиться цікавий експонат – «Кобзар» Т. Шевченка, видання 1884 року, подарований Марії Костянтинівні в Москві 10 лютого 1892 року з дарчим написом А. Кримського, П. Рудченка і М. Опокова: «Щире вітання тобі, що підігриваєш у серцях українських любов до свого знедоленого народу. Сердечне спасибі тобі кажуть твої земляки і дарують найкращий дарунок, який може дати щирий українець найкращій українці».

Щире привітання тобі, дорога землячко, що своєю грою перенесла нас із чужин в нашу незабутню країну.

Щире привітання тобі, що примусила чужих людей шанувати нашу мову. Щире привітання тобі, що безліч українців прихилила до батьківщини, вернула Україні розгублених її дітей».

Біля джерел українського театру

«Марія Заньковецька – епоха величчя, духовної сили нашого народу». Цей запис у книзі відгуків музею М. Заньковецької в с. Заньки, зроблений її учнем І. С. Козловським, не просто символічний. З ім'ям актриси нерозривно пов'язаний розвиток української національної культури, реалістичного театрального мистецтва. Театр для Заньковецької завжди був зосередженням її дум і мрій. Йому вона присвятила своє довге творче життя.

Часто їй доводилося, користуючись своїм надзвичайним авторитетом серед владних кіл, допомагати відміни тієї чи іншої заборони на виступи українських труп. Зокрема, не без її втручання було частково скасовано принизливий для українського театру наказ міністра внутрішніх справ графа Толстого про необхідність обов'язково «ставити нарівні з малоруськими п'єсами однакову кількість актів руських п'єс...» Багато зробила Марія Костянтинівна у справі дозволу царською цензурою постановки п'єс українських драматургів. Саме їй повинен бути вдячний театр за відміну цензурної заборони «Безталанної».

Зачарований талантом актриси, І. Карпенко-Карий у 1883 році написав для неї п'єсу «Хто винен?», уявляючи Заньковецьку в ролі бурхливої, непередбачуваної Варки. Та актриса облюбувала роль ніжної і тихої Софії й попрохала змінити назву п'єси на «Безталання». Цензура п'єсу заборонила, і лише 1887 року під час гастролей трупи в Петербурзі п'єсу було дозволено в обмін на люб'язну згоду Марії Костянтинівни зіграти «Наймичку» у благодійній виставі. Щоправда, «стараннями» одного із служителів порядку «Безталання» стало «Безталанною».

Багато хто із сучасників актриси небезпідставно вважав її творцем нової драми. Багато ролей присвячувалось Заньковецькій, багато п'єс створено для неї. Її образ давав натхнення драматургам, був блискучим оригіналом для героїнь їхніх творів. Проте, як згадував народний артист В. С. Василько, «Марія Костянтинівна часто доробляла, домислювала, доповнювала драматурга. Геніальна актриса, вона була співавтором образу, який створювала на драматургічному матеріалі. Часто на матеріалі дуже схематичному, блідому, скупому, невигащному вона створювала повноцінні образи. Своєю творчою уявою, досконалим знанням життя, глибиною мислі та інтуїцією актриси, художниці вона наповнювала цю схему глибоким підтекстом».

Заньковецька ніколи не сприймала авторського матеріалу ролі механічно, сліпо, на віру. Вона критично, як великий художник, сама переоцінювала твори навіть видатних письменників... як правило, Марія Костянтинівна одухотворяла матеріал ролі, вдихала в роль живу душу, вкладала частину свого серця, свої нерви, своє тлумачення образу. Це була життєва правда, але опоетизована, очищена генієм Заньковецької».

За листами, що збереглися, можна прослідкувати сценічну історію «Лимерівни» Панаса Мирного, яку автор присвятив артистці. П'єсу спіткала сумна доля «Безталанної», і лише завдяки впливу Є. К. Адамовського «Лимерівну» дозволено було ставити в Петербурзі. Не випадково Панас Мирний у своєму листі до актриси зазначав: «Коли її (п'єсу) дозволили ставити, то тільки дякуючи Вашим турботам про се ... яку ще свіжорозцвівшу квіточку уплетете Ви «Лимерівною» у свій незав'ядаючий вінок слави?! Коли то буде повна рожка чи пишна незабудка, то, певно, виною тому не моя слабосила авторська праця, а Ваш талант...» (24 листопада 1891 року).



Не будучи цілком задоволеною якість п'єси, Марія Костянтинівна править її, домагаючись більшої лаконічності реплік. Також справедливо вважає, що сцена самогубства Наталі повинна проходити перед глядачем на кону, а не за його межами, як у Панаса Мирного. Тоді вона обернеться в гарячий протест, свідомий акт, що не залишить місця для міркування про трагічний збіг обставин і несвідому загибель.

Незадоволений автор надсилає Заньковецькій сердитого листа, але вже в наступному пише: «Ви п'єсі надали більшу специфічність, а розв'язці – трагічний кінець: самогубство в несвідомому стані може викликати безвихідну тугу глядача, а свідоме і героїчне самовбивство, повне докорів і відчаю, – примусить його здригнутися всім еством».

У майстерному виконанні актриси ця сцена набувала особливого драматичного звучання. Захоплений глядач зовсім не звертав уваги на подібність її до фіналу «Грози» О. Островського.

Сповнена турбот про долю українського театру Марія Костянтинівна брала участь у Першому всеросійському з'їзді сценічних діячів 1897 року. У своїй доповіді, зачитаній актором Малого театру К. Бравичем, вона, зокрема, зазначала, що чим менше буде цензурних утисків, тим більше будуть доступні всі сторони життя, всі питання, що цікавлять у даний час суспільство, тим більше посиляться виховне значення театру. «Необхідно, щоб він став справді народним», – стверджує актриса.

Дбаючи про становлення такого театру, Марія Заньковецька насамперед піклувалася про тих, хто буде утверджувати позиції реалізму на українській сцені, – акторів. Вона завжди була в оточенні талановитої молоді, про яку піклувалась з материнською віддачею. «Рідко хто з акторів так тонко відчував «муки творчості» в молодих артистів і так охоче завжди йшов на допомогу цим «мукам», як Марія Костянтинівна. Зате ж ми і любили її відданою, глибокою й безкорисною любов'ю», – згадує народний артист Б. В. Романицький. Для сцени вона ніколи нічого не шкодувала: ні здоров'я, ні нервів, ані матеріальних коштів. І в цьому виявлялось її життєве кредо. «Коли це хоч одній людині допоможе вийти на широкий шлях справжнього артиста, то й за те спасибі», – говорила актриса.

Для багатьох відомих служителів Мельпомени Заньковецька стала хрещеною матір'ю. І. Мар'яненко, В. Яременко, Є. Хуторна, В. Любарт, Н. Ужвій, Б. Романицький, І. Козловський – «орлята з орлиного гнізда» великої артистки.

Заньковецька постійно працювала із творчою молоддю в Ніжині. На базі однієї з її ніжинських труп М. Садовський створив перший в Україні стаціонарний театр Товариства грамотності, що почав функціонувати в Києві з 1907 року. З його стін вийшло багато акторів, що зробили український театр таким, яким його мріяла бачити Марія Костянтинівна. А мріяла вона про Український Художній Театр: «Мене не буде, а художній театр буде, і ця віра дає мені сили боротись і творити».

Уряд високо оцінив плідну працю корифея української сцени. 1922 року «на ознаменування сорокарічної сценічної діяльності М. К. Заньковецької та її заслуг перед Українським театром, Рада Народних Комісаріатів ухвалила: надати Марії Костянтинівні Заньковецькій звання Народної артистки республіки.

Театр кол. Троїцький Народний Дім у Києві іменувати надалі «Театром імені М. К. Заньковецької».

У день ювілею ніжинці вручили своїй землячці адрес, де, зокрема, говорилося: «Тепер настав час, що цей тернистий шлях, на якому Вам довелося працювати все життя, розцвітає рожево-барвистими квітами на радість і щастя українського люду, що стоїть на шляху визволення від напасників української культури, яка в недалекому майбутньому займе рівне і пошанне місце серед культур усього світу». Свого часу театрознавці сперечалися з приводу амплу актриси. Та, прослідкувавши історію непростого життя цієї жінки, можна сказати, що єдиним її амплу і на сцені, і в житті було амплу людини з усією складністю та безпосередністю її почуттів і мрій. Артистка-геній, артистка-легенда, артистка-громадянка, артистка-педагог. І все це вінчає Людина, яка, сплітаючи вінок зі своїх незабутніх ролей, утверджувала реалістичне мистецтво, несла світу перлини національної культури, безмежно кохала свою землю і свій народ та вірила в нього.

«Я щаслива, неймовірно щаслива, що своєю грою на сцені, своїми скромними силами української артистки, сприяла збудженню серед українського народу любові до рідного мистецтва».

Методичні поради вчителю

Ми живемо в час, коли стрімко, часом непередбачувано змінюється життя, коли відбувається переоцінка цінностей. На цьому духовному роздоріжжі найвразливішим і найнезахищенішим виявилося молоде покоління. Наш обов'язок – допомогти йому самоутвердитись, знайти життєві ідеали.



Найпотужнішим потенціалом у цьому процесі володіє гуманітарний цикл предметів, а також система виховної роботи.

Чинні програми з української мови та літератури відкривають певні можливості для ознайомлення учнів з творчістю видатної української актриси М. Заньковецької на основі матеріалу, запропонованого учням для вивчення.

Уперше з ім'ям Марії Заньковецької учні знайомляться при вивченні творчості І. Карпенка-Карого (8 кл.).

Наведемо додатковий матеріал до теми.

У 1899–1900 рр. утворилося товариство артистів під керівництвом М. Садовського і П. Саксаганського за участю Заньковецької, Кропивницького і Карпенка-Карого – «трупа корифеїв». Це об'єднання востаннє згуртувало для творчої праці найвидатніші сили українського театру. Заньковецька грала в оточенні чудових майстрів в умовах серйозної сценічної праці, виконувала весь основний репертуар.

Після вистав у Києві наприкінці 1900 р. Трупа корифеїв була запрошена до Москви в театр «Ермітаж». Українські актори відвідали Л. М. Толстого, який водночас і захоплювався і співчував акторам, що мали мужність грати мовою, яка зазнавала переслідувань від царської влади.

Трупа корифеїв у 1901–1902 рр. гастролювала по всій Україні. Це були прощальні гастролі великих акторів, фундаторів українського театру, які востаннє зібралися разом. 1903 року трупа перестала існувати.

Доцільно звернутися до творчості Заньковецької при вивченні п'єси І. П. Котляревського «Наталка Полтавка» (9 кл.). Адже, як відомо, у непростій сценічній історії п'єси значне місце належить М. Заньковецькій.

При висвітленні питання «Соціально-побутова драма «Наталка Полтавка» – перший твір нової української драматургії. Її довготривале сценічне життя» треба зазначити, що, по-перше, ця п'єса – перший міцний камінь у фундаменті українського театру, закладений І. П. Котляревським за участю М. Щепкіна в Полтаві в 1819–1820 рр. Цей первісток української драматургії визначив її подальший розвиток. Сюжет із життя села, дійові особи із селян, протиставлення двох соціальних таборів: багатих (Возний, Виборний) і бідних (Наталка, Горпина, Петро, Микола), яким співчував автор; образ розумної і щирої дівчини з народу, силуваної розлучитися з бідним женихом, обдарованим парубком і вийти за багатого, – все це знайшло собі подальшу тематичну й художню розробку у кращих творах українських драматургів.

По-друге, елементи правдивого реалізму, живої народності, близькості до народної пісні настільки великі в п'єсі Котляревського, що їй завжди належало перше місце скрізь, куди проникав український театр.

Вона завжди була в репертуарі кожної професійної й аматорської трупи, і вона ж, як найкращий твір української драматургічної літератури, виконувалась у російських театрах, починаючи з Московського Малого, де Щепкін блискуче грав Виборного.

Але не всі критики свого часу змогли правильно зрозуміти високі художні якості п'єси, насамперед її реалізм і народність.

Наводимо три відгуки про п'єсу, запропонувавши учням подумати над питанням: «Чому «Наталка Полтавка» в постановці провінціальних труп у Чернігові й Галичині не здобула успіху?»

П. Куліш: «Кілька вдалих рис простонародних звичаїв з комічного боку поставили «Наталку Полтавку» і «Москаля-чарівника» вище багатьох, якщо не всіх, п'єс тодішнього театру. Але визволившись від легковажного глузування з народу, Котляревський вдався тут до іншої крайності – до афектації і сентиментальності» (П. А. Кулиш. Обзор украинской словесности. И. Котляревский. *Основа*. 1861. Январь. С. 248).

З приводу вистави у Чернігові 1862 року: «Наталка у такому вигляді, як її звичайно давали, на людину обізнану зі звичаями та народною музикою, справляла важке враження. З одного боку, викривлений канцеляризмом український характер Возного, з другого боку безнадійна сентиментальність Наталки, Терпелихи, Петра, Миколи, блазенство Виборного; одним словом цілковите викривлення народного життя, – були невід'ємними якостями «Наталки». Цьому сприяли: по-перше, сам текст «Наталки», по-друге, виконавці, які виховалися на малодраматизмі наших провінціальних театрів... Усе це, разом узятє, примусило багатьох, кому боляче бачити на сцені викривленими найніжніші сторони народного життя, найсердечніші мелодії, – протестували проти постановки цієї оперети». (Павло. Украинский спектакль в Чернигове. *Основа*. 1862. Март. С. 73).

«Наталка у виконанні актриси Бачинської перетворювала героїню на якийсь водевільний чи оперетковий персонаж із пейзажного життя. Актриса з'являлась на сцені «у коротенькій спідничині



вище колін, під якою накрохмалені спідниці; у вінку із стрічками до підлоги, у фартушку завбільшки з хусточку до носа і у французьких черевиках на височезних каблуках, у брильянтових сережках і т. ін. Зовсім балерина!» (М. Л. Кропивницький. Автобіографія. С. 151).

Ці три цитати наводимо з метою показати учням, як затушовувалось у п'єсі все реальне, справді народне.

У процесі обговорення приходимо до думки, що успіх драматичного твору залежить не тільки від якості літературного джерела, але, насамперед, як це видно із цитат, від якості його сценографії і майстерності акторів.

Переходимо до характеристики образу Наталки. Основну увагу акцентуємо на тому, що нового внесла у сценічне трактування образу Заньковецька.

По-перше, вона відштовхувалася від реального сільського життя і народного побуту, серед якого виросла; по-друге, прекрасно знала народну пісню і бачила в ній не лише вірші, покладені на музику, а голос серця. У її виконанні пісня була важливим засобом вираження почуттів героїні, а значить, одним із найзначніших елементів, штрихів для створення образу. По-третє, її трактування головного конфлікту максимально відповідало авторському задуму. Її Наталка була справді «золото – не дівка» – цілісна, зворушлива, глибока, жертвна натура.

Якщо додати до цього те, що актриса не просто грала – творила, ніби вимальовувала образ, вкладаючи в нього художній зміст, силу почуття, гармонійно поєднуючи всі можливі засоби акторської майстерності, то можна впевнено сказати, що постановка Кропивницького із Заньковецькою – Наталкою подарувала п'єсі І. Котляревського друге життя.

Доцільно запропонувати учням написати рецензію на виставу (або фрагмент) шкільного драматичного гуртка, або на одну із кіноверсій п'єси «Наталка Полтавка».

Ознайомитися зі сторінками життя відомої актриси допоможуть художні твори, що доцільно розглянути на уроках позакласного читання та літератури рідного краю.

Для учнів 7 класу можна запропонувати оповідання О. Іваненко «Вільний вечір...» зі збірки «Води з кринички».

У творі розповідається про дружбу двох великих талантів – «хохлацької королеви» Заньковецької і російського письменника Антона Чехова.

Цікавою для учнів може бути поема «Марія Заньковецька» Івана Савича. У віршованій формі автор розповідає про тернистий і водночас прекрасний шлях своєї землячки до здійснення найзаповітнішої мрії.

Широка панорама суспільного життя другої половини XIX – початку XX століття представлена в романі І. Пільгука «Марія Заньковецька». У художній формі подаються цікаві факти біографії актриси, її зустрічі з видатними діячами культури, її кохання й розчарування. Оригінальна побудова твору дозволяє вивчати його як у цілому, так і фрагментарно.

При підготовці до письмового твору-опису місцевості на основі особистих спостережень і вражень у художньому стилі у 8 класі можна дати учням завдання підібрати матеріал про садибу Адасовських, на території якої нині міститься музей. Діти опрацьовують художню літературу про М. Заньковецьку, спогади, розповіді мешканців села. Така робота доцільна ще й тому, що на попередніх уроках розвитку зв'язного мовлення восьмикласники працювали з текстами переказів, у яких йшлося про відомі села – «Хутір Надія» (за І. Цюпою) та «Найвідоміше село в Україні» (за Л. Орел).

(Рідна мова: підручник для 8 класу загальноосвітн. навч. закл. / О. В. Заболотний, В. В. Заболотний. Київ: Генеза, 2008).

«Невеличкий будиночок старовинної української архітектури, фасади з тилу, виходив в липову алею, що своїми власними руками посадили Манині батьки. Алея йшла просто до ставка, оточеного струнками тополями. Цей ставок місячними ночами уявлявся дівчині повним таємничого життя, тим самим ставком, біля якого марив гоголівський Левко. За ставком сад густішав і непомітно переходив у гай. За гаєм звичайно розводили коноплі. Коноплі там виростили густі, соковиті, вищі за людину» (Н. М. Богомолець-Лазурська).

«Дім з боку парку являв собою велику селянську хату під стріхою з кількома вікнами, зверненими до парку. З парку ми перелізли через звичайний перелаз у тині до двору, звідки ганок вів до сіней, кухні і їдальні. Парадні двері з боку вулиці з фронтоном і ганком на колонках були завжди забиті, внаслідок чого «парадний» передпокій був перетворений на житлову кімнату, а з неї хід до залу – ця кімната дещо більша за інші, і призначалася для гостей важливіших (Ф. П. Волик, 1903 рік).

«Другого дня я пішла оглядати сад і старе попелище. Незвичайне почуття обгортало мою душу... Скільки цікавого могли б розказати ці величезні красуні-липи, коли б вони володіли даром



слова. І хоч все змарніло під частим холодним дощем, я ясно уявляла собі сонячні дні, зоряні ночі, бузок весь у квітах, співи соловейка і її, мою любу землячку, з сумним і ніжним чолом.

Мої мрії перервав Тоня. Він загадував запрягти коней у «Манину бричку» і кликав мене їхати, щоб оглянути село Заньки, сосновий бір, поля. На козлах уґрунтувалася просто таки доісторична постать Антона, що все своє життя прослужив візником у родині Адасовських, і коні смачно зацокали по грязюці. Їхати було важко, і тому мандрівка наша була не дуже приємною, але ми все ж таки проїхали селом і полями, зупинившись на узліссі соснового бору, я навіть спробувала набрати губрижиків, та руки задубіли від холоду» (Н. М. Богомолець-Лазурська, жовтень 1905 року).

«Усе подвір'я садиби було обсажене бузком. Посередині, перед будинком, росли жоржини і півонії. Коли ця багатобарвна алея розквітала, від такої краси не можна було відвести очей. Подвір'я все літо було наче у вінку. Щойно відцвітали сади – розквітав бузок і півонії, їх змінювали липи. Пахучі китиці цвіту сягали майже до землі. Із середини літа починали цвісти жоржини, аж поки їхнього цвіту не прибивав мороз» (із розповіді заньківчанки Є. А. Топіхи).

Довідка: Тоня – Анатолій Олександрович Адасовський, небіж Марії Костянтинівни.

Словник: стріха – покрівля із соломи (переважно житньої); губрижики – місцева назва одного з виду їстівних грибів; козли – сидіння для кучера в передній частині екіпажу; фронтон – трикутна або циркульна верхня частина фасаду будинку; фасад – передня частина споруди.

Опрацювавши зібраний матеріал, проводимо екскурсію по території колишньої садиби. Після цього переходимо до написання твору-опису місцевості.

Пропонуємо два варіанти твору: «Мала батьківщина великої артистки»; «Екскурсія «Стежками Мані Адасовської».

Великі можливості в популяризації творчого спадку Марії Заньковецької, ознайомленні зі сторінками її життя дає позакласна та позашкільна робота.

Це і тематичні фотовиставки, і заочні екскурсії «На батьківщині знаменитої актриси», «Слідами театральної слави Заньковецької»; і літературно-мистецькі читання «Фольклор і етнографія у творчості Заньковецької», «Марія Заньковецька у колі діячів культури», театралізовані свята «Вечорниці у Марії», «Улюблені пісні Марії Заньковецької».

Пропонуємо сценарій одного із виховних заходів, проведених у школі, – літературно-музичну композицію «Її стежки озорені пройди...»

Мета. Ознайомити з життям та творчістю видатної української актриси М. К. Заньковецької; розвивати пізнавальні інтереси учнів; виховувати пошану до національних святинь.

Епіграф. Такі зорі, як Марія Заньковецька, з'являються на театральному небі, може, лише один раз на сторіччя... (О. Довженко)

Обладнання. Звукозаписи музики П. І. Чайковського, М. В. Лисенка, українських народних пісень; фотостенди «Заньковецька у житті», «... і на сцені».

Учень. (На фоні музики Чайковського) читає вірш Олекси Ющенка «Заньковецька».

Учителька. Ім'я Марії Костянтинівни Заньковецької належить до тих великих імен, якими пишається український народ. Воно згадувалося поруч з іменами Єрмолової, Комісаржевської, Федотової. Її мистецтво зіставлялося з мистецтвом знаменитих Елеонори Дузе, Сари Бернар, Сада Якко. Найвидатніші її сучасники (Толстой і Чехов, Чайковський і Лисенко, Рєпін і Нестеров) визнали в Заньковецькій близького їм духом могутнього художника сцени. Шанувальниками її таланту були М. Грушевський і А. Кримський, Б. Грінченко і І. Франко, Леся Українка і Л. Старицька-Черняхівська. Для неї писали п'єси М. Кропивницький і М. Старицький, І. Карпенко-Карий і Панас Мирний, їй присвячували вірші й пісні.

Сьогодні ми спробуємо пройти стежками її життя, щоб ближче познайомитись із цією надзвичайною жінкою.

А починалось усе з пісні... Спочатку колискової, що співала старенька няня Сухондиха, згодом – з веснянок. Ох і любила ж Маня співати!

Учениця. Дівчата й діти вибігали на зелений лісовий пагорбок, щоб дивитись, як сонце, підіймаючись над землею, почне «грати-вигравати». І першою вибігала зустрічати сонце маленька дівчинка, яку подруги називали Марусею, а вдома величали Манечкою. Прямо зі своєї дитячої постелі вона бігла лісовою стежкою до заповітного пагорбка, щоб зустріти сонце. Ось воно бризнуло першими променями – і з цього моменту треба було дивитися на нього відкритими очима, поки воно не підійметься вище в цій своїй сяючій величі. За нею вже поспішали подружки, і всі разом співали.

(Звучать веснянки у виконанні дитячого ансамблю.)



Учителька. А ще Маня любила театр. Почалося все зі шкільних вистав, гри в Ніжинському «благородному театрі». Потім були аматорські вистави в Бендерах і Свеаборзі, куди виїхала разом із чоловіком-офіцером. І скрізь захоплення, похвала, побажання... А далі Марія стала перед вибором: спокійне і багате життя офіцерської дружини чи тернистий шлях мандрівної актриси. І вона обрала друге.

Учениця. Пізніше в «Автобіографії» Марія Костянтинівна напише: «Я кохалась у мистецтві, любов до сцени стала моїм життям. Я не могла більше боротись зі своєю любов'ю до театру і, порвавши зі всіма своїми, поступила на сцену».

Учень. 27 жовтня 1882 року почалося її нове життя з новим ім'ям – Заньковецька. Цей псевдонім Марія Костянтинівна взяла на честь рідного села Заньки.

(Звучить пісня Наталки з оперети Лисенка «Наталка Полтавка».)

Учень читає уривок із роману І. Пільгук «Марія Заньковецька» про її дебют (Пільгук І. Марія Заньковецька. Київ, 1978. С. 73–74).

Члени шкільного драматичного гуртка показують фрагмент вистави «Наталка Полтавка».

Учителька. Бажаючи підтримати молоду актрису, режисер трупи М. Л. Кропивницький доручає їй роль Ярини у п'єсі «Невольник» за поемою Т. Шевченка. На одній із останніх репетицій Марко Лукич розплакався, зняв зі своєї руки бірюзовий перстень і зі словами «Заручаю тебе, Марусю, зі сценою, тепер мені є для кого писати драми» – одягнув його на палець Марії Костянтинівни.

Учениця. За своє життя Заньковецька зіграла близько сімдесяти ролей і в кожній була неповторною, вражала силою свого таланту. З однаковим успіхом вона виконувала і ліричні, і комедійні, і драматичні ролі (пропонує учням розглянути фоторепродукції стенду. Якщо зал великий, можна спроектувати фотографії актриси в ролях на екран).

Учень. Нечуваним успіхом увінчалася п'єса І. Карпенка-Карого «Наймичка», де Заньковецька зіграла роль Харитини. Микола Садовський згадував: «Наймичка» так захопила всіх: і слухачів, і акторів, що були такі сцени, де і публіка, і актори, і навіть суфлер, якому зовсім не належить плакати, захлиналися сльозами».

Учениця. «Наймичка» глибоко вразила петербурзьких і московських глядачів під час гастрольних поїздок. У Москві Заньковецьку в ролі Наймички побачив майбутній великий художник Нестеров і вирішив написати її портрет.

(На екран проєктується етюд Нестерова «М. К. Заньковецька – Харитина».)

Учень читає спогади М. Нестерова: «Переді мною жіноча, така гнучка постать, стомлене, бліде обличчя ... обличчя складне, нервове; навколо чудових, задумливих, можливо, печальних, змучених очей – темна підкруженість... Рот скорботний, гарячковий...»

На голову накинуто збиту на бік хустку, білу з оранжевим в переміжку з чорним малюнком; на чоло вибілося пасмо чорних кучерів.

(Починає звучати тихенька мелодія журливої української пісні.)

Учениця. Актриса ніколи не розлучалася з піснею. Усе її мистецтво, цілісне своєю прекрасною єдністю слова, звуку, руху, виходило з величної творчості рідного народу. До нього застосовані слова Глинки, який чудово знав співацьку обдарованість українського народу, любив українську пісню: «Створює музику народ, а ми, художники, тільки її аранжуємо». Так український народ відбив у своїх піснях, переказах, танцях велику музику страждань, боротьби і віри в майбутнє, а Заньковецька, як народний художник аранжувала її в своєму мистецтві драми і комедії.

(Звучать улюблені пісні актриси: «Цвіте терен», «Ой у полі три криниченьки», «Стоїть гора високая...», «В кінці греблі...», «Чайка».)

Учень. 1892 року Марія Костянтинівна знайомиться з А. П. Чеховим. Довгий час їх зв'язували дружні стосунки. Вона багато розповідала йому про своє життя, шлях у мистецтво, творчість, можливо, співала йому пісню «Чайка». У записній книжці письменника лишився запис: «П'єса: актриса, побачивши ставок, заридала, згадала дитинство». Через кілька років у творчому доробку письменника з'явиться знаменита п'єса «Чайка».

(Сцена з п'єси А. Чехова «Чайка». Монолог Ніни Заречної.)

Учителька. Марія Заньковецька прожила довге творче життя. Її запрошували до Імператорського театру, та вона назавжди лишилася вірною своїй бідній репертуаром сцені, своєму народові. Мріяла зіграти образи світової драматургії й боролася за те, щоб український глядач мав можливість побачити їх на своїй національній сцені. З-під її крила вилетіло у світ мистецтва багато «орлят» – молодих талановитих акторів.



«Трудящої країни,
Трудящого народу
Жінка найкраща», –

скаже про неї П. Г. Тичина у своїй «Кантаті», написаній у дні святкування сорокарічного ювілею сценічної діяльності М. Заньковецької 1922 року.

Олександр Олесь

Марії Заньковецькій

(Зі збірки «Кому повім печаль мою...». Книга XI)

Вона пішла дорогою страшною,
Коли ще ранок наш не цвів,
Вона ішла царівною весною
З далеких радісних раїв.
Де йшла вона, там сходили троянди,
Куди дивилася – зірки.
Із сліз її займались діаманти,
З зітхань здіймалися чайки.
Це нам вона степи й річки квітчала,
Сади опалами злила,
Могили рутою заслала
І в небо кинула орла.
Хто чув її, той чув наш степ зелений,
Стояв у нашому гаю.
Той розумів наш біль і гнів шалений.
І плакав в нашому краю.
Вона нам стежку протоптала
В країну сонця і тепла,
І враз з мечем, як янгол, стала
І нас на гори повела!
5.11.1923

Заньковецької талант

(Слова Миколи Самка, музика Любові Семенець)

Народилась в Заньках, і дитинство, й мрії.
Лине час, як повінь, граючись, біжить.
А чарівний образ ніжної Марії
Сяє над роками в променях століть.
Приспів:
Заньковецької талант...
Як зорі вранішні кришталльні.
Талант, що світить і чарує звіддала.
Він у віках і часу непідвладний,
А крила їй зростила ніжинська земля.

Рідною для сцени тут, на Україні,
Ніжна, як лілея, духом – як Сократ.
Вірна і театру, і великій мрії.
Освятись в мистецтві, зоряний талант!
Приспів:
Заньковецької талант...
Як зорі вранішні кришталльні.
Талант, що світить і чарує звіддала.
Він у віках і часу непідвладний,
А крила їй зростила ніжинська земля.



Олекса Ющенко

Заньковецька

... І квіти успіху, і колючки інтриг,
І незаслужених образ отрута
Всього було.
Та менш ставало злих
Сердець черствих торкалась ніжно рута...
Скільки треба сили й таланту,
Щоб розтопить байдужості крижину,
Вас бачу я закохану, сумну,
Ви ідете крізь терни і ожину.
Вас бачу я... Прийняв і зрозумів
Тривоги ваші, душу наболілу,
Відгомін притишених громів,
І холодну дрож, що йде по всьому тілу.
І як було нелегко розпочать
Дорогу до сердець, не боячись «еліти»,
І недовір'я чорного печать
Найгарячішим почуттям спалити
В салоні петербурзькому самім
А викликать захоплення і подив!
... Життєву правду скрізь ми пронесім,
Де б шлях – близький чи дальній – не проходив
Палац чи клуню оберни на храм,
Тоді дочуєш стукіт серць вразливих,
Радіємо небаченим жнивам,
Які приходять по весняних зливах.
Куліси прокляті не раз, не два,
Та скільки раз вони благословенні!
Дівча в свитині йде творити дива
Йде нероздільно царювать на сцені.
Було кохання справжнє? Так, було
Єдина сцена і одне кохання,
Що душі навіть кволі потрясло,
Як пісня, як надія, як світання.
... Маленькі Заньки. Ніжина сади
Мене покликали... Шепочуть віти:
«Її стежки озорені пройди...»
І як мені отут не уявити,
Як не почути кроки молоді
Того далекого і дивного для мене,
Відчути все, що випало тоді
Вам на шляху,
велика Мельпомено.

Література

1. Аристотель. Поетика. Київ: Мистецтво, 1967.
2. Бобир О. В. Марія Заньковецька у колі діячів російської культури. Київ, 1984.
3. Богомолець-Лазурська Н. М. Життя Марії Заньковецької. Київ, 1961.
4. Ван Гог. Письма. Ленинград – Москва: Искусство, 1966.
5. Вінок спогадів про Заньковецьку. Київ, 1950.
6. Демченко Т. Т. Нариси з історії Чернігівщини. Чернігів, 1997.
7. Дурилін С. М. Марія Заньковецька. Київ, 1955.
8. Заньківчани. Львівський державний ордена Трудового Червоного Прапора академічний український драматичний театр ім. Заньковецької: збірник / уряд. І. Р. Піскун. Київ: Мистецтво, 1972.
9. Історія української культури / за заг. ред. І. Крип'якевича. Київ, 1994.



10. Кагарлицький М. На однині з совістю. Київ: Радянський письменник, 1988.
11. Кисіль О. Український театр. Київ: Мистецтво, 1968.
12. Копержинський К. З історії театру на Чернігівщині. *Чернігів і Північне Лівобережжя*. Київ: Держвидав, 1928.
13. Козуля О. Жінки в історії України. Київ, 1993.
14. Корифей украинской сцены. М. Заньковецкая. Київ, 1901.
15. Літературознавчий словник-довідник / Т. Гром'як, Ю. Привалів та ін. Київ: Академія, 1997.
16. Марія Заньковецька як театральний та громадський діяч України: до 140-річчя від дня народження / Г. В. Самойленко та ін. Ніжин, 1994.
17. Мар'яненко І. О. Минуле українського театру. Київ: Мистецтво, 1958.
18. М. Заньковецька. Київ: Мистецтво, 1937.
19. Неділько В. Я. Методика викладання української літератури в середній школі. Київ, 1978.
20. Петлюра С. Статті. Київ: Дніпро, 1993.
21. Пилипчук Ростислав. Марія Заньковецька. Підсумки і перспективи вивчення життя і творчості. *Український Театр*. 1994. № 4.
22. Романицький Д. В. Велетень театру. М. К. Заньковецька. Київ: Мистецтво, 1937.
23. Історія української культури / за заг. ред. І. Крип'якевича. Київ, 1994.
24. Рулін П. Марія Заньковецька. Київ, 1929.
25. Садовський М. К. Мої театральні згадки. Київ: Вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1956.
26. Саксаганський П. К. По шляху життя. Київ, 1935.
27. Самойленко Г. В. Марія Заньковецька і Поліський край. Ніжин: Вид-во НДПУ ім. М. В. Гоголя, 2004.
28. Студьонова Л. Чернігівки в житті славетних. Чернігів, 1996.
29. Суворин А. С. Хохлы и хохлушки. Санкт-Петербург, 1907.
30. Суходольский В. О. Народна артистка. Київ, 1961.
31. Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі. Київ, 1957.
32. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены. Ленинград: Искусство, 1980. Т. 1–2.
33. Українка Леся. Про мистецтво. Київ: Мистецтво, 1966.
34. Український драматичний театр. Київ: Наукова думка, 1967. Т. 1–2.
35. Пільгук І. І. Марія Заньковецька. Київ, 1978.
36. Чаговець В. Марія Заньковецька. Київ, 1949.
37. Шевченко Т. Журнал. Харків, 1971.
38. Франко І. З останніх десятиліть XIX віку. *Франко І. Збір. творів*: у 50 т. Київ, 1984. Т. 41.

Олександр Астаф'єв

ЩО МИ ЗНАЄМО ПРО НОБЕЛІВСЬКУ НОМІНАНТКУ ОЛЬГУ МАК?

Ольга Мак, інші псевдо і крипто, за прізвиськом другого чоловіка, «Ольга Гец», «О. Г.» (з дому – Ольга Нилівна Петрова, 20.07.1913, м. Кам'янець-Подільський – 18.01.1998, м. Торонто, Канада) – українська письменниця, член Об'єднання «Слово» (1954) і Спілки письменників України, нині Національної спілки письменників України (1994). Народилася в сім'ї урядовця Нила Семеновича Петрова, згодом родина перебралася до Києва, де проживала протягом 1914–1920 рр. Під час воєнного лихоліття, 1920 року, переїхала до села Вільхівчик (нині Корсунь-Шевченківського району Черкаської області). Приблизно в 1922–1923 рр., після смерті батька, повернулася до Кам'янця-Подільського, де навчалася в семирічній школі (в одному класі разом із Тамарою Бистрицькою, згодом відомим фольклористом), яку закінчила 1929 року.





Після школи отримала призначення на роботу в районний відділ освіти м. Солобківці біля Кам'янця-Подільського, де познайомилася з Олександром Дорошенком (з дому – Дрочинським), випускником Кам'янець-Подільського ІНО 1929 року, вченим-мовознавцем, який там працював інспектором і відповідав за ліквідацію неписьменності серед селян.

1931 року вийшла за нього заміж і виїхала до Харкова, де той викладав філологічні дисципліни в геодезичному інституті й працював у Державній радіостанції перекладачем. У 1932–1934 рр. навчалася в Харківському інституті іноземних мов. 1934 року разом із чоловіком переїхала до Кривого Рогу, а 1936, після захисту чоловіком кандидатської дисертації, – до Ніжина, де йому запропонували очолити кафедру загального мовознавства Ніжинського педагогічного інституту. 1938 року закінчила літературно-лінгвістичний факультет цього закладу. Після кількох арештів чоловіка як «ворога народу» (1936, вдруге – 1938, загинув у таборах 1944 року) із двома дітьми поневірялася по різних містах (Бершадь, Бердичів, Кам'янець-Подільський, Доброміль на Львівщині). Згодом виїхала до Словаччини, Австрії, в австрійському таборі Ді-Пі вийшла заміж за львівського журналіста Миколу Геца, разом із ним емігрувала 1947 року до Бразилії. Спершу жили в Ріо-де-Жанейро, а потім у Куритиді. Від 1970 року й до кінця життя проживала в місті Торонто, Канада.

Перші літературні спроби Мак припадають на часи навчання в Ніжинському педагогічному інституті, від 1943 року під прізвиськом «Ольга Гец», криптонімом О. Г. Її твори з'являються на сторінках української емігрантської періодики («Український самостійник», «Наше життя», «Мітла», «Нові дні», «Гомін України»; 1947 року газета «Свобода» опублікувала серію її фейлетонів. Уперше вони вийшли португальською мовою в перекладі отця Василя Прийми (Прудентополіс, «Вид-во оо. Василіян», 1949), друге видання в цьому ж таки вид-ві українською «В кігтях НКВД» (1953). Доопрацьовані фейлетони лягли в основу книги спогадів «3 часів єжовщини» (Мюнхен, «Українське видавництво, 1954, фрагменти в ніжинській газеті «Просвіта», 1993–1996, №№ 3–18), де вона відтворює моторошну картину арештів у Ніжинському педагогічному інституті і трагічну долю її чоловіка, який виступає у творі під іменем Олександр Мак, і подія відбувається нібито в Лубенському педінституті.



Основу більшості творів Ольги Мак складає особистісне начало людського життя в умовах повоєнного сталінського режиму в Україні, зміцнення бюрократичної системи партії, примусової колективізації, штучно організованого голодомору, русифікації, нищення найкращих представників



української духовності. Її індивід, може, і не такий масштабний у плані якоїсь предметної сфери діяльності, рядовий, «непримітний», але він цілісний і самостійний, має невичерпний людський потенціал, у пошуках сенсу існування і вибору життєвих стратегій керується здоровою народною мораллю і християнською етикою, сповнений найглибшого драматизму, страждання, екзистенційного переживання, переоцінки себе і світу. Фундамент для такої особистості, вважає письменниця, заклали українські духовні традиції, здорова сімейна атмосфера і любов батьків, народна пісня, церква. У повісті «Чудасій» (Торонто, «Гомін України», 1956, німецькою – у перекладі о. Методія Нички) порушено проблему людини, носія свободи як вищого сенсу буття в умовах радянської дійсності на тлі насильницької колективізації, голодомору і деперсоналізації). Як зазначено в довіднику «Ukrainians in North America» (Champaign, 1975, ed. by D. Shtohryn), за цей твір 1958 року номінована на Нобелівську премію, але тоді нагороду присудили Борису Пастернаку. Головний герой твору Чудасій (Олекса Вух) – інженер-хімік, розумний, спостережливий, спроможний на несподівані асоціації. Його вчинки ніби ілюструють тезу Фуко, що «треба звільнити життя в самій людині, бо вона є його тюремником». Олекса бунтує проти конформізму, міщанської ситості й самозаспокоєння. Олекса ненавидить людей за їхню пасивність: «Мене дивують оті, що тепер гинуть. Воліє загинути, як пес, ніж умерти, як людина». Він сперечається з ученим-ботаніком про те, чи треба боротися, коли нема перспектив. «Ви брешете, учений-ботаніку! Ви попросту боїтеся за свою шкіру й тому шукаєте викрутасу. Тепер, коли під парканами й по дорогах мільйони пухнуть і конають із голоду, ви говорите про ризик життя». Для Олекси підле життя, як і підла смерть, мають однакову вагу. Він вважає, що людина не може вибирати батьківщину, батьків, мову, національність, бо вони вроджені, ірраціонально передані через архетипну пам'ять. У розмові з приятелем Петром він обурюється: «А-а, так? То виходить, що я взагалі не маю національності, тільки можу її собі вибирати?!.. Виходить, що моя національність таки вибрана, а не вроджена. Брехня!.. Я завжди й при будь-яких обставинах був тільки тим, чим є, і нічим іншим! Розумієте? І не можна національність вибирати так само, як не можна вибирати кольору очей або волосся!» Чудасій навіть за несприятливих умов є носієм внутрішньої свободи, того, що «більше від кожного з нас», він зберігає здатність осмислювати будь-яке явище, давати йому моральну оцінку і відшукувати сенс навіть в абсурдній ситуації.

Маска дивака – засіб самозахисту персонажа, спроба зберегти внутрішню свободу особистості. Маска поступово індивідуалізується, заступає автентичне «я». Свідченням буттєвої вичерпаності іміджу дивака є інсценізація власної загибелі, щоб «переформувати себе». Образ Олексія розкриває широкий горизонт наукової інтерпретації вольових актів і вчинків індивіда в контексті сучасних теорій Дельоза, Фуко, Батая про «реванш» людини над генетичними компонентами.

Роман «Проти переконань» (Торонто, «Гомін України», 1959) репрезентує релігійно-християнське світовідчужання авторки. Він збудований за діалогічним принципом: в його основі протиставлено дві картини світовідчужання – релігійно-духовну, що символізує родина Кобзаренків, і раціонально-матеріалістичну, за якою стоїть Ігор Березовський. Конфлікт переживань провокує доволі тривалу дискусію, що визначає подальше життя персонажів, їх екзистенційно-моральні переживання. Принцип розуму в концепції Березовського є універсально-безособовою силою. Звільнення людини від влади надособистісного – ідея-фікс персонажа, вона жодного ціннісного навантаження не має. Світоглядна модель Григорія Кобзаренка ґрунтується на позараціональному осягненні трансцендентних смислів, пізнанні світу як «мови Божої». Тому він розмірковує про поняття чудесного, яке відкинули скептики, і найбільшим дивом є для нього людина. Саме втрата вищих сенсів, на його думку, спричинила гуманітарну катастрофу ХХ ст., призвела до заміщення Духу фальшивими еталонами духовності. Постановка непростих буттєвих викликів та запитань духовно-ціннісного плану пов'язана з позараціональною сферою смислів, зрощенням екзистенції з трансценденцією.

Акцент на автентичності людського буття в умовах пограничної ситуації характерний для повісті «Куди йшла стежка?» (Нью-Йорк–Філадельфія, вид-во «Булава», 1961). Персонажі твору ніби перебувають поза собою, але у своїх вчинках, у своїй включеності в український національний рух (йдеться про події революції і становлення радянського режиму) «виліплюють» себе, ситуація прискореного історичного часу спонукає їх набути національної ідентичності й відповідати на екзистенційні виклики часу. Тлом викладу подій через персонажа-наратора Нестора Пашницького виступає пам'ять, яка окреслює широкий буттєво-ціннісний контекст твору. Однак в умовах поразки української революції і затьмарення свідомості вони спершу виглядають «розколотими», дає про себе знати внутрішня драма і світоглядна криза кожного. Їм важко вписатися в тоталітарний режим, довкола дійсність видається ірреальною й цілковито перевертає їхні ціннісні орієнтири. Щоб вижити, вони виготовляють собі фальшиві життєписи, приміряють чужі маски, в іронічно-гротескному ключі стилізують свої вчинки



під театр абсурду, яким є радянський світ. Це допомагає їм зберегти внутрішню цілісність і обійти систему. «Вам не здається, що на право називатися людиною треба би було завести іспити», – каже сестра Нестора Таїсія, більше відома в тексті як Пшенична. Пріоритет особистості над життєвою ситуацією й буттям взагалі є основою поведінки більшості героїв твору, дуже різних, наділених різними етичними імперативами.

У повісті «Каміння під косою», присвяченій «Пам'яті безіменних мільйонів мучеників у сорокову річницю голодової трагедії на Україні» (Торонто, «Гомін України», 1973, 2-ге перевид. Київ, Глобус, 1994; 3-тє перевид. Київ, Лелека, 2004; англійський переклад Віри Качмарської «Stones Under the Scythe», Bloomington, «iUniverse, inc», 2011), через етико-естетичні аспекти відтворено одну з найбільших трагедій історії – штучний голодомор 1932–1933 років. До цієї теми письменниця зверталася у своїх оповіданнях і нарисах «Земля плаче», «Українське село під більшовиками», «Проциха», «Столиця голодного жаху», «У Великодну ніч» та ін. У повісті на прикладі поведінки старшої жінки Лідії Сергіївни та дитбудинківського хлопця Андрія, якого вона рятує від голоду, осмислено проблеми взаємин людини і влади, місця селянина в системі радянської влади та програми колгоспного будівництва, розкрито дегуманізацію радянського суспільства та деформацію суспільної моралі, реконструйовано соціо-ідеологічні та психо-біологічні начала людської поведінки, що становлять у повісті «клубок» інтертекстуальних переплетень, конотацій, контекстуальних зв'язків. Картину моторошних фантазмгорій, коли столиця України «тхне трупом», а її жителі відчайдушно борються за своє існування, підсилює абсурдна диференціація суспільства на: 1) людей, що стоять у черзі за хлібом, проклинають владу і кожного, бо не відомо, чи на дозволу картку їм вистачить хліба; 2) тих, які «не мають ніяких прав і взагалі не підходять під рубрику жителів» – розкуркулених, «саботажників колгоспного будівництва», «ворогів радянської влади»; 3) злочинців – представників влади, які «носили однострої або добрячі теплі пальта», «вбивали і грабували по закону і робили це з розмахом, гідним Джінгіс-хана», і на кримінальних злочинців, що «крали на кожному кроці» і міняли крадене на пайку хліба. Подібна апокаліптична картина покликана сприяти пробудженню національної ідентичності, історичної свідомості, утвердженню ідеалів гуманізму, справедливості й людського права. У романі «Жаїра» (Торонто, «Гомін України», 1957–1958) змальовано боротьбу бразильських індіанців проти колонізаторів, жах колоніальної експансії й розподіл вільних територій, порушення природного плину подій, руйнацію місцевої системи виробничих сил, кривавий розгул, злодіяння, злочини колонізаторів. Усі ці проблеми сфокусовано в образі мужньої, нескореної, готової до самопожертви Жаїри.

Мак відома як майстер пригодницьких творів, щедрих на несподівані вчинки героїв, гостру інтригу, заплутані сюжетні лінії, напружену сюжетну фабулу. До них належать повість для дітей «Бог вогню» (Мюнхен, «Українське видавництво»: 1953 – т. 1, 1955 – т. 2, 1956 – т. 3), яка розповідає про емігрантську долю українського юнака Данка Сокола. Воєнне лихоліття закинуло його разом із батьком до бразильського селища Санта Антоніо, де він здивований екзотичною місцевою природою, історією колонізації краю, віруваннями й переказами індіанців, їх побутом і культурою, знайомиться з індіанським вождем, місіонерами. Тут хлопець віч-на-віч зустрічається з містичною Коброю, опиняється в печері зі скарбами та інше. У першому томі під назвою «Санта Антоніо» він потрапляє у світ непередбачуваних пригод і дізнається про трагічну таємницю індіанського вождя Коарасіаби, якого прогнав вождь ворожого племені Убаріжара. Силу і становище Коарасіаби можуть повернути племінні клейноди, але через каліцтво він не може за ними вирушити й наказує це зробити Данкові. Та їхню розмову підслуховує зледащилий онук вождя, він теж хоче дізнатися про місце сховку скарбів, і вони вирушають до печери човном по Парані. У другому томі «Драма на Г'ваїрі» розповідається про те, як хлопці потрапляють у руки бандитів. Богдана Сокола зв'язали і жбурнули в печеру, щоб він помер повільною смертю. Побитий, і з відкритими ранами на обличчі, він розмовляє сам із собою: «Що тобі можуть допомогти сльози в такій ситуації? Нічого не допоможуть. Адже є Бог на небі, а в мене є ще сила. З Божою поміччю не пропаду». У третій частині «В Мато Гроссо» йдеться про те, як він виривається з рук бандитів, знаходить скрині з клейнодами, потрапляє в обійми смерті, блукає в джунглях, його рятують індіанці, та неймовірна мужність хлопця таки сприяє поверненню клейнодів Коарасіабі. Проблематика трилогії знову ж таки перегукується з лейтмотивом більшості творів письменниці: у людині найбільше важить духовне начало, підпорядкування своїх учинків свідомо поставленим цілям, християнські чесноти, принциповість, рішучість, наполегливість.

Художній доробок Ольги Мак справді жанрово різноманітний і багатющий. Окрім багатьох етюдів та оповідань, розпорошених на сторінках періодики, вона відома як автор історичної повісті з часів козаччини «Руслом угору» (Торонто, «Гомін України», 1973); багатьох популярних творів для дітей, зокрема історичних казок, що вийшли під грифом «Об'єднання працівників літератури для дітей



і молоді імені Леоніда Глібова» у Торонто: «Як Олег здобував Царгород» (1979), «Аскольд і Дир та київські князі» (1998), «Киянка красуня подолянка» (1998) та ін. У її упорядкуванні й опрацюванні під грифом цього ж таки Об'єднання також вийшла книга: «Призабуті казки. Українські народні казки Придніпрянщини» (1977). Багато казок Ольги Мак передруковано в Україні, вони ввійшли до різних читанок, хрестоматій, збірників, поширені в комп'ютерних мережах. Окрім уже названих, варто б згадати цикл різдвяних казок («Вертеп», «Розігріті душі», «Возсія мирові світ розума» у кн. «Святий вечір. Оповідання українських письменників» (Львів: Свічадо, 2007, упоряд. Зоя Жук), «Як Іван-великан чортів перехитрив» (у кн. «Літературна Хмельниччина ХХ століття. Хрестоматія». Хмельницький: [б. в.], 2005, упоряд. М. Федунець) та інші.

Стилеві Ольги Мак притаманні орнаментальність, відхилення наративу від основної сюжетної лінії, різноматичні переходи, використання вишуканих метафор, ускладнення синтаксису, мовна ритмізація.

Написала низку спогадів і статей: «Мій Ніжен» (Ніжин: Просвіта, 2001), «Видвигаю людину» (Наше життя. 1960. Ч. 7), «Мене наснажувала Україна» (Просвіта. 1993. № 5–6); «Катедра українських студій, чи Кафедра малоросіяництва» (Сучасність. 1996. № 11) та ін.

У 1993 побувала в Україні, відвідала Київ, де виступила на творчому вечорі, влаштованому на її честь, Кам'янець-Подільський (тут зустрілася зі своєю ровесницею Тамарою Сис-Бистрицькою), Ніжин, Канів, Львів, Хотин, Чернівці, де виступила на науковій конференції пам'яті жертв голодомору 1932–1933 років.

На знімку: Ольга Мак із чоловіком Вадимом Дорошенком. Кривий Ріг, 1934 рік.



НАУКОВІ РОЗВІДКИ

Людмила Тарнашинська

ВЕРБАЛЬНО-ЗОРОВИЙ «ТЕАТР» ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ: ДО ПРОБЛЕМИ ПСИХОЛОГІЇ ТВОРЧОСТІ

У статті розкрито специфіку психології творчості Емми Андієвської, простежено візуальну «риторику» її індивідуальної репрезентації картини світу як синтезу / дифузії реального та ірреального, з'ясовано антропологічний вимір інобуття в її художньо-образній системі. Інтермедіальний інваріант антропології інобуттєвості мисткині проінтерпретовано в контексті сюрреалізму як надрозумний асоціативний автоматизм духовної концентрації.

Проблеми, порушені в цій статті, засадничо належать психології творчості – тій лакуні літературознавства, яка, попри великі здобутки, усе ж залишає величезний простір для досліджень. Адже, за Ж.-П. Сартром, художник, створюючи картину, формує аналог власного психічного образу – це твердження повністю стосується і вербальної творчості. Більше того, у мистецтві людина може «подвоювати саму себе: теоретично – усвідомлюючи саму себе, і практично – породжуючи саму себе через зовнішні предмети, на які вона накладає печать свого внутрішнього життя, своєї особистості» [11, с. 5]. Однак досі немає студій про Емму Андієвську, де комплексно досліджувалася б специфіка психології творчості людини, котра так яскраво репрезентувала себе в інтермедіальному просторі. Сама вона, наголошуючи на зв'язку літературної творчості з малярською, намагається дистанціюватися від будь-яких стилів мистецтва, називає себе візіонером у творчості й у своїх 86 років не перестає дивувати як надзвичайною працездатністю, так і манерою візуалізації тих образів, які являються її уяві. «Малярство мало дуже великий вплив на мою поезію... Для мене це завжди розгортання метафори», – зізнається мисткиня [20, с. 136]. Вона ілюструвала практично всі свої поетичні збірки, які іноді ще й мають назви самих малюнків, запропонувавши власний інваріант активної міжмистецької інтеракції. Понад десять каталогів репрезентують різні періоди її творчості, статті про її художню творчість вміщені в низці західних мистецтвознавчих енциклопедій. Мовою цифр її творчий набуток налічує сьогодні 44 книжки поезії і прози та 17 тисяч картин. Мисткиня створила також власні зображення карт таро і знаків зодіаку, ілюстрації до опери «Чарівна флейта» Моцарта тощо. Такий органічний мистецький симбіоз витворює, зрештою, цілком окремішній індивідуальний гіпертекст Е. Андієвської [19] з рівновеликими частинами її мистецького світу – словесної творчості і творчості малярської – зі своїми «кодовими замками», віднайденими і невіднайденими «кодовими ключами», внутрішніми зв'язками, смисловими «містками», перегуками, внутрішніми візуальними «цитуваннями», алюзіями тощо. Взаємодія «семіотичних кодів різних мистецтв у мультимедійному просторі культури» [7, с. 297] загалом не є винятковою: ми знаємо творчість Галі Мазуренко, Віри Вовк, Станіслава Гординського та ін., однак саме Емма Андієвська вирізняється особливою інтенсивністю творчості (можна навіть сказати – експансією у мистецький простір), специфічною антропологізацією буття, зокрема, *антропологією інобуттєвого*, інспірованими особливою глибиною проникності уяви в підсвідомість. Така мультимедійна презентація буття створює ефект «надреальності», яку не так просто дешифрувати у всіх її взаємозв'язках. Гранично індивідуалізована манера світобачення Е. Андієвської і специфічне відтворення її вражень у слові, лінії, фарбі дає широке поле для інтерпретації впливів на її художньо-образну систему різних жанрів візуального мистецтва, а також для дешифрування специфічних зорових аспектів. Однак в очікуванні на серйозні кросмедіальні студії (після окремих спроб І. Жодані, А. Білої, В. Просалової) саме час з'ясувати: чи її візуалізація буття (буттєвих форм як доміанти світосприйняття мисткині) є «диктатурою» уяви, свідомою / несвідомою провокацією, чи, може, конструктивною пропозицією?

Тяжіння Е. Андієвської до граничного олюднення речей, що, на її переконання, уможливило спілкування й порозуміння, надання переваги формі (формі речі / істоти) розгортає індивідуальний простір із домінуванням округлостей як вияву досконалості, матриархату. Це дає підстави говорити про своєрідну, майже тотальну антропологічну візуалізацію буття, цілком авторську *антропологію інакшого (інобуттєвого)*, «замаскованого» під химерність, фантазмагоричність, сюрреальність тощо. Спроба легітимізації інакшого / позареального / інобуттєвого, розгорнутого на всіх рівнях візуалізації, асиметричність уявної тілесності, алогічність запропонованої картини світу витворюють індивідуально-



суб'єктивний інваріант *антропології інобуттєвого*. Фактично він виступає центральним «персонажем» у словесно-візуальному «театрі» Е. Андіївської. Це створює певний психологічно-зоровий бар'єр між суб'єктивністю авторки і суб'єктивністю реципієнта, а тому в цьому просторі нестандартної комунікації актуалізується поняття *культурно-естетичної толерантності*. За класифікацією В. Лекторського, толерантність має чотири рівні розуміння: 1) *толерантність як байдужість*, 2) *толерантність як неможливість взаєморозуміння і взаємодії*, 3) *як поблажливості* (передбачає привілейованість власної моделі культури, тому всі інші оцінюються як «слабші») і, нарешті, 4) *вияв терпимості, можливість розширення власного досвіду*, що передбачає як повагу до чужої позиції, так і можливість у процесі критичного діалогу змінювати позицію власну. При цьому (що важливо) толерантне прийняття інакшості не тотожне поблажливому ставленню до *Іншого* чи вимушеному примиренню з явищем, яке викликає внутрішнє несприйняття [8, с. 75–76].

Звісно, картини Е. Андіївської насамперед треба бачити – щоб сприйняти або не сприйняти їх. Вони запам'ятовуються, їх не можна сплутати з іншими, неможливо забути. Ідеться не тільки про особливу візуальну стилістику, а й у тому, що ці дивовижні малюнки несуть потужну добротворчу енергетику. Зачудовуючи, а то і вражаючи, її дивні антропоморфні істоти-персонажі «з відбитком дитинства» (П. Сорока) все ж викликають певне поблажливе трактування – подібно до того, як зчаста сприймається наївне народне мистецтво. Образно-метафорична система майстрині залишає простір між нашим *бажанням збагнути* і нашою *здатністю збагнути* – і цей незаповнений простір не заповнений у кожного своєю мірою: він і зберігає ту таємницю, розкрити яку навряд чи й потрібно: інакше вона перестане бути таємницею.

Синтез мультимедійності у творчості Е. Андіївської виходить поза межі вербальної й зорової площин, адже до тринадцяти років вона могла вільно вигадувати мелодію, а оскільки «не мала музичної освіти, то записувати не могла, і тоді це досягнення світу відійшло. Зрештою, література «поїла» в мені все...» [20, с. 136]. Відповідно, уява зазнала експансії візуального світосприйняття, що, однак, не перекреслило її звукового «доторку» до дійсності. Можливо, збережений у підсвідомості ще й цей канал комунікації спонукає поетесу по-своєму увиразнювати звукову систему, вдаватися до прийому звукових аналогій, абсолютизувати звук-образ, звук-ідею. Імовірно, таке «прочитання» світу – через звук спонукає її відкидати строгу композицію, риму, зухвало «скасовувати» дієслівні форми, замінюючи їх багатозначним тире, яке зазвичай «ховає» (всотує) смислові варіативні коди тексту, пропонуючи / спонукаючи / провокуючи / запрошуючи читача до розгортання створеної уявою візуальної картини. Очевидно, лексична специфіка її художньої творчості визначається не тільки словниковою начитаністю, а й проникненням підсвідомості у глибини колективної прапам'яті, якимось таємним механізмом її активізації.

«Істотним напрямом трансценденції є людське пізнання, яке завжди долає відстань від поцейбічного світу явищ до потойбічного світу абстракцій, архетипів, ідеальних сутностей, що символізують «розрив з матерією», – зазначає С. Кримський. – І конкретизує свою думку: «... На рівні абстракцій, ідеалізацій, логічних сутностей суб'єкт входить в *особливий, надлюдський світ потенційного буття*, перетинає життєву межу «осілости» і *зазирає в безодню можливого* (курсив мій – Л. Т.)» [13, с. 44], де безодня тлумачиться автором не метафорично, а як реальна «зона неосяжної глибини можливостей» [13, с. 44]. Намагаючись зазирнути «в безодню можливого» як потенційного «надлюдського буття», Е. Андіївська виявила оригінальне візуальне світобачення і своєрідний художньо-образний інструментарій, що розгортають синергію образотворчого і мовно-інтонаційного зображення. Фактично її творча уява сфокусовується в *неможливому*, де «переплутані сон і яв, реальне й вигадане, об'єктивне й суб'єктивне», що дає ефект *зміщення*, але не синтезу [18, с. 159]. На цій лінії зміщення, вочевидь, і перебуває бар'єр нашого сприйняття / несприйняття. Попри те, що її творчій манері властиві елементи, співзвучні з сюрреалізмом, натуралізмом, експресіонізмом, герменевтизмом, стиль художниці часто називають *симетричним візіонізмом*. Сама вона стверджує, що перше її сприймання світу відбувається *через око*, щойно тоді з'являється слово; зізнається, що бачить свої картини в уяві «намальованими» в цілому, тож залишається лише перенести їх на папір. Процес малювання описує як своєрідний *спосіб медитації* й наголошує на великій ролі в її творчості *підсвідомості*.

Усе це цілком вписується в парадигму наукового тлумачення цих механізмів у їхній послідовній процесуальності: «Те, що люди сприймають, вони повинні спочатку уявити; і те, й інше вони роблять у собі і через себе» [12, с. 88], цілком виявляючи й реалізуючи свою індивідуальну психіку і механізми її співдії зі свідомістю й особливо – підсвідомістю. У психічній діяльності людини *уява* виконує надзвичайно важливу роль, адже специфічне перемодельювання образів реального світу відбувається вже



навіть на найпростішому рівні відтворення. Вона ж і є способом «організації безпосередності людської чуттєвості» [9, с. 186]. Психологи визначають *уяву* як процес створення індивідом наочних образів у під часі внутрішньої активності, що дає можливість випереджувального відображення дійсності. Фактично *образ уяви* у свій спосіб «фіксує» невідоме майбутнє, тоді як *мнемічний* образ віддзеркалює минуле, *перцептивний* – теперішнє, *розумовий* образ – невідоме. «Шліфування» *уяви* в магічних діях, ритуалах, міфах упродовж онтогенезу усталює за нею функцію творчого механізму в житті людини, креативної сили, яка формує особистість, розширює можливості її життєдіяльності й самовираження. «... Саме уява дозволяє не просто розглядати образ, але ввійти в нього, *бути всередині образу, й крізь цей образ*, а точніше – через сам цей образ *бачити такі виміри реальності, які є неможливими, немислимими* з точки зору глуждової установки свідомості» (курсив мій – Л. Т.) [9, с. 179]. Від безплідної мрійливості і відстороненого мудрування *уява* відрізняється тим, що в ній не тільки предмет зведений «в образ», а сам суб'єкт зводить себе «в образ», але останній (суб'єкт) «усім своїм єством» присутній у цьому образі. Уява «насичена світом, уявлюване ж насичене суб'єктом» [9, с. 181]. Інакше кажучи, оскільки «уява є способом обґрунтування особистісного самобуття», вона постає не окремою частиною людської істоти, а вираженням «самої її цілісності» [9, с. 201], інспіруючи / породжуючи таку цілісність і водночас виступаючи гарантом її збереження. Звісно, за умови розкріпаченої внутрішньої свободи – не тієї, котра, за твердженням філософів, ще має бути завойована, а тієї, що є питомою природою людини [9, с. 203]. Саме через внутрішню, іманентну свободу уява як «агент безконечності» (С. К'єркегор) «прокладає» митцеві шлях до трансцендентного, надає йому метафізичного виміру, «залучаючи» в потоки випромінення, освітленості, одкровення Абсолюту. Ці спостереження стосуються пошуку такої «цілісності» Е. Андієвської, яка видається нібито неіснуючою – з огляду на перше сприйняття її художньої реальності як фрагментарного, вихопленого з хаосу окремими чарунками – аби той хаос упорядкувати по-своєму, відповідно до механізмів власної *розгорнутої, нецензурованої уяви*. За допомогою власного, на перший погляд, алогічного арсеналу художніх засобів авторка показує, «якою цілісністю, якою множинністю, якою дійсністю є проста цілісність особистості» [5, с. 61].

Отже, цілісність через множинність, дійсність через часткове й загальне, коли пошуки відповіді на запитання «якою» сфокусовуються у площині вглиблення у підсвідоме, адже твір, за К.-Г. Юнгом, «проростає» з несвідомих глибин... Ба більше. Трансцендентна функція діє не безцільно, а веде до одкровення сутнісного ядра людини, наголошував К.-Г. Юнг. При першому розгляді вона є суто природним процесом, що за певних обставин відбувається без відома і співдії індивідуума і може навіть насильно реалізувати себе всупереч його протидії: «*Сенс і мета даного процесу – здійснення (першопочатково закладеної в ембріоні) особистості* в усіх її аспектах. Це – відновлення і розгортання першопочаткової, потенціальної *цілісності*. Символи, які для цього застосовує несвідоме, – не що інше, як образи, які здавна використовувало людство для вираження цілості, повноти й досконалості...» [27, с. 115–116]. Усередині кожної особистості існує нібито первісна схема, своєрідне «креслення», відповідно до якого й формується розум, що себе усвідомлює, і цей невидимий каркас із енергій несе в собі всі структурні риси характеру, з котрих протягом якогось часу сформується цілісна психологічна істота. Розкрити всі її особливості й покликаний письменник, тому йому дано занурюватися в глибини підсвідомого, а міра цього занурення визначає специфіку й непересічність створеного художнього твору. Підсвідоме, що включає й ці фольклорно-міфологічні структури, – це своєрідний глибинний всесвіт, що складається з невидимих енергій, сил, форм розуму, навіть окремих *особистостей*, – і все це живе всередині нас. Більшість людей (та й письменник також) не можуть повною мірою уявити істинні обшири цього підглибинного царства, що живе самостійним життям, незалежно від повсякдення, «викидаючи» час від часу якісь несподівані «послання», оригінальні образи. Тож психіка Е. Андієвської, відображаючи «нові стосунки між речами», окреслює «поле можливих дій» (П. Гальперин).

Цими міркуваннями намагаюся опонувати вузькопсихоаналітичному погляду А. Білої та О. Цибулько щодо типу поетичного мислення Е. Андієвської, на «доведення» якого беззастережно накладається психоаналітична інтерпретаційна модель В. Руднева з його чільним концептом переважання в культурі ХХ ст. «типу аутиста-шизоїда» [див.: 4, с. 52] і тезою про «ірраціональний психотичний світ» [4, с. 53] Е. Андієвської. Така аргументація правомірна хіба до певної міри – у вузьких суб'єктивованих локаціях, оскільки сам підхід базується на постулатах столітньої давності Е. Блейлера щодо специфіки психотика-аутиста, що нині переглядаються і значно коригуються сучасними психологами й психоаналітиками [див., зокрема: 24]. Моделі психологічної поведінки особистості в реальному світі тут тісно узалежнені з особливостями функціонування художньої свідомості, а методіку



дослідження поезії С. Плат перенесено на дослідження поезії Е. Андіївської на підставі фактично одного травматичного біографічного факту (смерті батька в дитячому віці обох поетес) і нібито «ексцентричної поведінки». Щодо С. Плат, звісно ж, можу судити лише з лектури, а от постійне 25-річне спілкування з Е. Андіївською підстав щодо такої радикальної тези не дає: бачила її і на робочому місці на радіо «Свобода» у Мюнхені, де пані Емма працювала впродовж багатьох років, і в її мюнхенському помешканні, і у спілкуванні (надзвичайно зворушливому) з її покійним чоловіком Іваном Кошелівцем, і на численних виступах перед різними аудиторіями. Мисткиня завжди наголошує на важливій ролі в своєму житті дисципліни: «Я ніколи не була рабою, але я людина обов'язків, бо без обов'язків людина не є людиною. Але ці обов'язки я обирала сама. Вони були дуже обтяжливі, але вони були мої, тож і жодної претензії нема» [14]. Тож основний постулат аутизму, як-от порушення соціальної інтеграції й небажання вступати у будь-який контакт із суспільством, зокрема, з оточенням, а також домінування стереотипних інтересів та патернів поведінки [24, с. 189], тут не переконує. Завжди витримана, коректна, делікатна у спілкуванні (жодних скандалів, пов'язаних із Е. Андіївською, ніхто, переконана, пригадати не зможе), вона любить людей, які їй завше цікаві, любить аудиторію. Якщо ж вважати «ексцентричною поведінкою» її яскравість (і зовнішню, як-от жестикуляція, виразна міміка, модуляції голосу, манера одягатися, і внутрішню, яка є синонімом неординарності особистості, що сукупно витворюють *стиль людини*) чи вибірковість в особистому спілкуванні – то це речі іншого порядку. Натомість ігнорування контексту, завважену дослідницями, можна тлумачити не як «випадок ексцентрики», а як маніфестацію позиції / переконання. Тож зарахування Е. Андіївської до цього специфічного психічного типу на тій підставі, що вона відмежовується від «синхронного літературного процесу» і від Нью-Йоркської групи [4, с. 53], заявляючи про свою окремішність, так само непереконливі: насправді йдеться про іншу модель структуризації життя.

Сучасні фахівці зі спеціальної психології схиляються до думки, що аутистичні прояви – це не порушення функцій мозку, про які твердять клініцисти, а *функція психічного «Я»*, що виникає внаслідок спеціальної організації нервової системи, в результаті роботи якої і з'являються феномени, що сприяють особливому формату розвитку особистості. Інтегруючи зовнішні орієнтири, така особистість створює й організовує своє життя на основі досконаліших і точніших внутрішніх орієнтирів [див., зокрема: 24]. Більше того, певною мірою аутичне мислення ситуативно властиве всім людям, особливо творчих професій. Однак, думаю, прояви аутистичного типу художнього мислення (якщо вони якоюсь мірою й віддзеркалені в художній свідомості Е. Андіївської), інспіруючи її специфічну художньо-образну систему, лежать не в площині досягнення задоволення (метою якого він є, за твердженням психіатра Е. Блейлера), а служать певним захисним методом, нішею, яка окреслює межі індивідуального простору. Звідси, можливо, виникає плутанина в класифікації: то Е. Андіївська, нібито «замкнений психотик», постає як «дефензивний тип» аутиста з домінуючою захисною, а не агресивною (як, за свідченням авторок, у С. Плат – Л. Т.) установкою [4, с. 57], то як «аутист-шизоїд авторитарного типу» [4, с. 59]. Тож уникаючи схематизму вузькопсихоаналітичного канону В. Руднева з його тяжінням до накладання певних «ярликів» на таку складну й строго індивідуалізовану модель психології творчості, я би радше воліла говорити про аутистичне мислення, за Е. Блейлером, як про «нормальний компонент мислення», відмінний від раціонального мислення (що й проковує специфічне художнє мислення), а не про цілковиту належність мисткині до цього типу. *Аутичний фокус світобачення* – а саме так можна означити особливість структурування світу Е. Андіївською – можна трактувати і як кут зору стороннього спостерігача, близького до бачення режисера [24, с. 20]. І, можливо, її уява не «збирає» в ціле окремі фрагменти, складаючи власну загальну «картинку» з деталей, а, навпаки, розчленовує цілісність світу на фасети? Не увійшовши в цей процес, ми хіба можемо вибудовувати досить далекі від реальності гіпотетичні умовиводи, наражаючи себе на схематизм і канонізацію насправді більш складних, розгалужених процесів.

Творчий акт постає, за К.-Г. Юнгом, автономним процесом: якщо «гору бере Творче, то гору бере Несвідоме як формуюча життя доленосна сила на противагу свідомій Волі, і Свідомість, часто безпомічно споглядаючи події, підхоплюється *навалою* якогось підземного потоку» (курсив мій – Л. Т.) [28, с. 105]. Е. Андіївська ніби коментує це твердження, конкретизуючи його апеляцією до народження мистецького задуму: «...Тільки якщо тема, задаючи тон, опускається у підсвідомість, вона так само зрушує пласти свідомості, видобуваючи справді як з криниці цілком те, що *«диктує» підсвідомість*, лише якимось дуже запрограмовано, на нелогічному рівні, але дуже точному і прецизному» (курсив мій – Л. Т.) [21, с. 119]. Власне, це і є *натиском підсвідомості* на свідомість, що в її випадку можна назвати *«диктатурою» уяви*, яка під тиском підсвідомого «викидає» назовні незвичні візії у форматі видінь, прозрінь, снів. Однак треба розмежовувати різні «внутрішні стани» художньої свідомості, яка перебу-



ває на межі двох вимірів. «Не ототожнюйте внутрішнє відіння художника з галюцинацією. Мені добре знайомі обидва стани, між ними – прірва, – писав Г. Флобер І. Тену. – Під час справжньої галюцинації ви переживаєте жах і відчуваєте, що ваше «я» втікає і що ви вмираєте. При цьому поетичному відінні, навпаки, присутня радість» [6, с. 179]. Словесно-візуальні «прориви» підсвідомого Е. Андіївської як «внутрішні відіння» характеризує емоційний *вияв радості*, а її малярські роботи знімають із глядача емоційне напруження й викликають добру усмішку. Це один з-поміж тих *психологічно-естетичних маркерів*, що заперечують її належність до митців галюцинаторного типу. Так само помилково ґрунтувати уявлення про її сюрреалістичні візії на довільних припущеннях про їх «експериментально-психоделічну процесуальну природу...» [3, с. 152] – психологія творчості цієї мисткині перебуває поза подібними цілеспрямованими експериментами зі свідомістю.

Саме *продуктивна уява* «дає нам можливість бачити предмет, звести його «в образ» й утримувати його у цьому образі» [9, с. 188] – ідеться фактично про *мислення в уяві*. Е. Андіївська проілюструвала це дуже чітко: «Взагалі у мене якесь *тотальне мислення*: коли я кажу, скажімо, «троянда», то мені бачиться вся її історія, всі її, так би мовити, параметри. Тому я на слово дуже <...> чутлива» (курсив мій – Л. Т.) [20, с. 133]. Ця свідомо авторська акцентція на *тотальності мислення* підводить до теми художнього напрямку творчості цієї мисткині. За А. Бретоном («Другий маніфест сюрреалізму»), головним завданням сюрреалізму є звільнення «свідомості від рабства», що означає досягнення «тотального розуміння» – на шляхах подолання «абсурдної різниці між прекрасним і потворним, істинним і хибним, добрим і злим», що й спонукає сюрреалізм стати «доктриною абсолютного бунту» [1, с. 106–107]. Водночас це не суперечить уявленню про мислення, що «залучене образом істини й не відсторонене від потягу людини до буття, а буття – до людини, – мислення, занурене в купіль всеповноти буття» [9, с. 195–196], і що здобувається *шляхом медитації*, особливого налаштування на імпульси інобуттєвого з прихованих глибин буття. Більше того, *уява* дає творцеві необмежені можливості, насамперед, вона дає нову й побільшену перспективу самопізнання. Однак це філософське потрактування ролі *уяви*. Якщо на рівні сприйняття і відтворення у свідомості реальність постає як «заміщення», то в мистецькому світі йдеться про створення «нової реальності» (або надреальності), змодельованої на основі вже тієї «інакшої», заміщеної у свідомості реальності. *Інакша реальність* передбачає домінуючу невідомого, незвіданого, загадкового, яким є для Е. Андіївської саме буття в перетині реального / ірреального – у тому його вимірі, який відкривається її окремими чарунками. А вже з них, наче з дивовижної мозаїки форм буття, складається цілком оригінальне уявлення про Всесвіт і місце в ньому людини. На відміну од більшості з-поміж суцільних на цій землі – тих, що бояться хаосу й ховаються од нього у власноруч, по-ремісничому «змайстровані» схеми, – Е. Андіївська того хаосу засадничо не боїться, вбачаючи у ньому якраз найвищий порядок, недосяжний буденному зорові, і намагається той хаос впорядкувати у свій спосіб. Звідси калейдоскопічність зорових / слухових вражень, а отже, асоціацій, алогічний монтаж ірраціональних зв'язків, віддалених аналогій, несподіваних, ба навіть позасмислових зіставлень, нібито неспівставних порівнянь, що призводять до нагромадження метафор, отієї надметафоричності, яка й дає підстави розглядати творчість Е. Андіївської в контексті *сюрреалізму* [2; 3; 22 та ін.] з його особливою психологією творчості, яка засадничо більше тягнє до техніки, ніж до медитації. Однак намагання мисткині узлагодити прекрасне / потворне (читай: істинне / хибне) все ж відсилає до сюрреалізму, хоча тут не можна й не зважати на її застереження: «Справа в тому, що найперше я візіонер. Тож не потребую того, про що писали Бретон і решта. Я не плекаю того песимізму, їхніх поз...» [14].

Сюрреаліст намагається зруйнувати звичний уклад життя, навколишній світ, внести у його сприйняття максимум суб'єктивності; більше того, у задумі «підірвати світ» намагається зруйнувати і саму суб'єктивність [18, с. 156]. Оскільки руйнування тотальності існувань, за Ж.-П. Сартром, насправді неможливе (це призвело б до «зміни реального стану тотальності»), сюрреаліст намагається розкласти на частини окремі об'єкти, руйнуючи в них «саму структуру об'єктивності». Але суть реальних об'єктів не піддається деформаціям, тож доводиться «знищувати вигадані об'єкти» – їх «конструкція дозволяє об'єктивності відпасти самій» [18, с. 157]. Відсторонене позиціонування авторського «Я» має свою мету: ілюзію максимальної об'єктивності за граничної його суб'єктивності. Деперсоналізоване «Я» Е. Андіївської – це свідчення того, як через «символічне знищення «я» через сні й автоматичне письмо, символічне знищення об'єктів через створення об'єктивності, котра щезає, знищення мови через спотворення смислу, руйнування живопису через живопис, літератури через літературу сюрреалізм робить тільки цікаву спробу реалізувати щось через надто повне буття». Через руйнування він «завжди творить, тобто додає картини до тих, що вже існують, книги до вже написаних книг» [18, с. 157–158]. Якщо відкинути цю логіку математики, якою Ж.-П. Сартр виправдовує руйнівний



потенціал сюрреалізму (який, проте, створює нове, залишається спроба аліричного, почасти позбавленого емоційного підґрунтя й підживлення «Я» Е. Андієвської створювати об'єктивність, що «щезає», точніше, що і провокує підсвідомість митця своєю невидимістю, змушуючи уяву «викидати» назовні ці невидимі речі, натомість нібито «приховати» речі очевидні, знані і звичні. Це начебто її фантоми, а насправді відбитки інобуттєвих форм, «побачені» внутрішнім зором митця. Візуальний діапазон від «амеб – до Вавилонських веж», актуалізований поетичним словом на межі, коли «світ – все ще є, хоч вже його й нема», витворює буттєву всеохопність – так реалізується позиціонування сюрреаліста залишатися поза історією, його спроба перебувати одночасно «в миттєвому і вічному» [18, с. 166]. Своєї «надреальності» мисткиня досягає тією «якістю образу», яка визначається швидкістю асоціацій у проміжку між першим враженням і остаточним його вираженням і, звичайно ж, мовно-стилістичними засобами, де поетеса відпрацювала свій стиль до *автоматизму*.

Уява «працює» у тісній співдії з *інтуїцією* як таємничою ірраціональною психічною силою, що коригує спонтанні почуття, відчуття, емоції, уявлення, фантазії, структуруючи їх у послідовності логічності. І тільки мистецька *інтуїція* (яка, за Е. Андієвською, завжди безпомилка) потверджує правильність творчого пошуку. Мисткиня абсолютно довіряє власній інтуїції, відводячи їй величезну роль у творчому процесі. Без *інтуїції*, цього феноменального й «екстраординарного чинника людського буття» [17, с. 171], неможливе ані виникнення первісного задуму мистецького твору (прообразу), ані моделювання художньої реальності в таких її формах і співмірностях уявного / реального, які створювали б ефект переконливої достовірності. Родом із самого дитинства мислення, «з надр первинного, живого, цілісного досвіду» [9, с. 192], *інтуїція* здатна видобувати «прозріння» з «чужого буття» (за М. Лосським) – звідси в Е. Андієвської *антропологія інобуттєвого*, яка дивує, зачаровує, а то й відштовхує і водночас спонукає до пошуків порозуміння на рівні сприйняття (попри певну недовіру до уявного світу), що засвідчує факт великої кількості досліджень творчості цієї мисткині.

Стосунки Е. Андієвської з буттям розмаїті: вони то розважливо серйозні, то грайливі, то забарвлені «чорним гумором», то геть зухвалі... Але за всім тим – спонтанний інсайт-розмисел, «вийнятий» зі сховку підсвідомого – і слово «розмисел» тут поза рамками алогічності, адже вжито його як тривання теми, її поетичне «дослідження». І це зрозуміло, оскільки «буття – міняє зір», пришвидшується – «на ступінь – енну», воно само міняє «форми і форпости», пропонуючи «більш розгалужений – зразок буття»: «Буття, що, – віддаляючись, – щемить». Це дійство називається «згортанням і розгортанням простору», а сама дійсність постає «об'єктом ущільнення». І тільки зашорена свідомість стоїть нам на заваді відчутти й зрозуміти це. Тому й формулює письменниця свою світоглядну тезу як спробу перетворитися «на сполучну ланку, від якої залежить порядок світобудови» («Повішений за одну ногу»). Можна погоджуватися чи ні з твердженням Ж.-П. Сартра в тому, що всі сюрреалісти ретельно шукають абсолют, і, оскільки у них «скрізь їхня відносність, вони абсолют прирівняли до неможливого» [18, с. 170], однак маємо шанс спробувати відчутти, що «дійсність – й поміж крайнощів – шпагат», а «свідомість видовжена – лиш бар'єр, – // За ним – світи – початок свій – беруть». Вдалих образ, що характеризує її поезію як візуально-символічний «шпагат» між знаним / незаним.

Оскільки свідомість, що поетеса називає лише бар'єром, за М. Мерло-Понті, «розгортає або конститує час» [16, с. 275], можна резюмувати, що художня свідомість модифікує художні світи в лоні часу. Досвід Е. Андієвської доводить: тільки вивільняючи себе з полону, окресленого свідомістю як «тут-і-тепер», людина може творити нові мистецькі світи, розгортати незвичні нарративні моделі, хроно-топ яких долає межі *ув'язненої уяви*. Відкритися назустріч невідомому, впустити його в себе – це здатність побачити невидимі обриси світу і його предметність мовби новим зором, загостреним і поглибленим. Часто ще й позначеним *астигматизмом*, *акомодацією* (іноді ж ця здатність домінує), що дає цікавий, часто несподіваний ракурс бачення явища / події / істоти. Вивільнена з «ув'язнення у нинішньому» свідомість, набуваючи нового досвіду, «висмикує» (чи «вилуцує») з потоків часопростору вияви й форми *інобуттєвого*. Звісно, кожен митець здатний (або не здатний) до цього своєю мірою. Коли ж ідеться про Е. Андієвську, немає сумніву у максимальній *інобуттєвій активності* її *підсвідомості*. «Мені викидаються візії, і підсвідомість це перетравлює» – подібні зізнання часто зринають у її інтерв'ю.

Потужна сюрреальна складова розгортання «театрального дійства» цієї мисткині провокує на означення її творчої манери *психічним автоматизмом* – саме такі визначення зустрічаємо в різних публікаціях. У психології *автоматизм* (від грецьк. *automatus* – самодіючий) – дія, яка відбувається без безпосередньої участі свідомості; здійснення функцій окремих органів і систем поза видимим впливом збудливих імпульсів ззовні, саморушійно, аутохтонно, без контролю волі. Стосовно ж мистецтва мова може йти про т. зв. «вторинний» (не вроджений) *автоматизм*, коли встановлюється жорсткий одно-



значний зв'язок між певними властивостями ситуацій і серією послідовних операцій, що раніше потребували свідомої орієнтації. У цьому контексті вирізняється і його різновид – *автоматизм ідеаторний* (від грецьк. *idea* – уявлення, думка) – «насильницька», інакше кажучи, свавільна, саморушійна поява думок, не зумовлених зовнішнім впливом, синонімом якого вважають *автоматизм асоціативний*. Володіючи практикою *психічного автоматизму*, митець намагається максимально відключити контроль свідомості, розуму і творити, вслухаючись лише у свою художню інтуїцію, імпульси, що надходять безпосередньо зі сфери підсвідомого. Цей тип автоматизму вважали основою свого творчого методу сюрреалісти на чолі з А. Бретоном – як при створенні візуальних, так і літературних творів (згідно з теорією «автоматичного письма», заснованою на фрейдизмі, теорії несвідомого, концепції сновидінь і галюцинаторних процесів). Метод *психічного автоматизму* апробувало багато представників сучасних арт-практик, починаючи від авангардних і модерністських; теоретичне обґрунтування цей метод знайшов у постфрейдистів і постмодерністів.

За моїми спостереженнями, Е. Андіївська практикує *автоматизм ідеаторний (асоціативний)*, що виявляє себе через «диктат» підсвідомості, що актуалізує уяву – а вже уява «видобуває» образи й вибудовує ланцюги асоціацій; мистецька ж інтуїція «просіює» цю свавільну навалу образів і мислеформ. При цьому свідомість митця не усувається повністю з поля його інтелектуально-духовних надбань, і вони також вплітаються у тканину твору («Я багато і дуже швидко читаю, тож маю великий багаж, – зізнається письменниця. – І коли про щось пишу, то перевіряю всі джерела інформації» [14]. Більше того, для неї сама свідомість постає окремою притягальною для дослідження субстанцією, що вона обдаровує несподіваними характеристиками-порівняннями, яких не знайдеш в інших поетів, і яка є повноцінним «персонажем» її словесного театру. Цю дивовижну роботу свідомості зафіксовано у русі, плині, в несподіваних ракурсах і образотвірних, у взаємозв'язку з підсвідомістю тощо.

Водночас, за К.-Г. Юнгом, те, що «з'являється у візії, є образом *колективного підсвідомого*, а саме своєрідної вродженої структури тієї психе, яка представляє матрицю та передумову свідомості». Згідно з основним філогенетичним законом, психічна структура мусить нести на собі «відзнаки розвитку попередніх поколінь предків. Така ситуація є також із підсвідомим – у затьмареннях свідомості, наприклад, у сні...», [28, с. 101–102]. Активність підсвідомого вві сні перемодельовує реальні світи у фантазмагорійні дійства. Саме через сон, на переконання Е. Андіївської, «вилітає» спресованим усе доти «стиснуте» – тобто «запаковане» у підсвідомості, даючи цікаві зразки сновидної творчості. Ідеться насправді про *оніричну нав'язливість*, тиск, ба навіть і *диктатуру підсвідомого*. Окремим прикладом сновидного віршомалярства є її видання «Мова сну = сегменти» – покладені на фарбу нецензуровані сновидні враження (сновидотексти), емоційно-кольорові «зліпки» вихлюпу підсвідомого, непідвладні звичайній логіці із супровідними віршами, що асоціюються з зображеннями й утворюють одне візуальне інтерсеміотичне ціле. Фактично це яскрава ілюстрація твердження К.-Г. Юнга, що Бог творить через сон і символ, а «більшість сновидінь мають *компенсаторну природу* <...>. Вони акцентують в кожному випадку протилежну сторону з метою збереження душевної рівноваги» [27, с. 109]. Однак треба пам'ятати, що «сновиддя переводить у символи не будь-що, а тільки певні елементи латентних думок сновиддя» [26, с. 147], підіймаючи з глибин підсвідомого праформи буття.

Означуючи сон «семіотичним вікном», «семіотичним дзеркалом», Ю. Лотман наголошував: «Сон сприймався як повідомлення від таємничого *іншого*, хоча насправді це інформаційно вільний «текст заради тексту» [15, с. 124]. Однак цей текст «надиктовується» підсвідомістю, включаючи механізм мимовільного *свавілля підсвідомості*, її «диктатури» і смислових *провокацій* одночасно, що зрештою перетворюється на *інваріант пропозицій спектру різноформ буття*. Якщо сприймати сюрреалізм як творчий, переважно ірраціональний «вихлюп» знченої свідомості у таємничому й непізнаному, а від того і не вельми затишному світі, де площини, межі, стосунки і зв'язки всього з усім розмиті, зміщені, а контури звичної логіки здебільшого прокреслено ламаною лінією, то авторка художнього віддзеркалення цих алогізмів і контурних розривів сприймається *модератором-режисером*. Він на рівні підсвідомості відчайдушно намагається згармонізувати дисонанси, заповнити «антракти» й паузи дискретності, виладнувати в одне ціле хисткі й розпливчасті, завше мінливі лінії, барви, тони й напівтони, зв'язати розірвані нитки речей і понять, аби відтворити якщо не цілісний світ, то бодай інваріант уявної моделі світобудови. Отже, *автор* і *уява* виступають тут тотожними величинами. Однак із цього погляду сюрреалістичне світовідчуття Е. Андіївської особливе: мало того, що воно має в своїй природі геном «*українськості*», що забарвлює зазвичай деперсоналізовану фактуру поезії м'яким відсвітом романтизму, воно володіє ще й своєю логікою. І хоча, за її зізнанням, зловживання «ізмами» її дуже відштовхує, я би назвала сюрреалізм Е. Андіївської до певної міри ще й *логічним*



сюрреалізмом, оскільки всі ті фантазмагорійні витівки зі словом підпорядковані чіткій мовній системі з неодмінними дієслівними пропусками (досить ефективні паузи інтерпретаційного розмислу), що не тільки надає її слову багатоваріативності, а й дисциплінує, «виструнчує» художньо-образний світ. Тим і підводить читача до якоїсь внутрішньопросторової логіки повноти пізнання, досягнути яку можна, сповна занурившись у стереоскопічний гіперсвіт мисткині і відшукавши всі явні й приховані просторово-часові й міжтекстові взаємозв'язки. «Мені йдеться про те, як, скажімо, оте складне явище якомога чіткіше втиснути в слово, – так тлумачить сама поетеса своє мистецьке завдання. – Для цього інколи потрібні алогізми, але вони мусять приходити не з розуму, а з нутра, тоді вони стоять наче в якійсь додатковій іншій площині і малесеньким ліхтариком освітлюють те, що ви зробили. І всі речі, які здавались освітлені так, раптом отримують додаткове освітлення <...>. Але <...> кожен творчий акт неповторний. Найкращим, що може бути на світі, є для мене оця змога реалізувати туманну матерію, розливу навколо, яка ще не втілилася в думку, скажімо, реалізувати її (зокрема, це йдеться про поезію), де не конче треба висловлюватися цілком граматично правильно <...>. Бо якщо, скажімо, я щось випускаю в своїй поезії, то це означає, що воно цілком непотрібне. Особливо часто це дієслово. І тоді, коли його немає, той, хто читає, мимоволі шукає, які дієслова тут можуть бути – три-чотири... І тоді всі значення тих, які можуть бути, але їх тут нема, мимоволі, як отой наліт на сливі, присутні. Це дає додатковий вимір сприймання якогось явища» [20, с. 133]. Таке дієслівне фрагментування світу (через віртуальну множинність дії) насправді його не фрагментує, а безмежно помножує – якщо брати до уваги всі варіативні спроби й підтексти авторки та інтерпретаційні різночитання.

Отже, насправді світ постає гіперсвітом, а не лінійно-уявним вузьким світцем, що кожен із нас бачить (чи уявляє) мірою свого світогляду. Адже *уява* – попри динамічність, рухливість і непередбачуваність – як своєрідний механізм комбінаторики – має свою логіку саморуху. На це вказував, зокрема, Я. Голосовкер, яскраво зобразивши дійство «розумної сили» уяви: «... Логіка уяви рухається в конкретному світі фактів досвіду, немовби всотуючи, подібно до бджоли, мед їхньої суті, поєднуючи й оформлюючи в ціле й водночас нанизуючи ці медові краплини на смислову нитку й оплотнюючи їх у єдність – іноді навіть у необхідну єдність чарунків» [10, с. 127]. Фактично *уява постає режисером* у словесно-зоровому «театрі» Е. Андіївської. Більше того, *уява настільки пластична*, що дозволяє митцеві вириватися зі звичних обмежень, своєю «дивовижною пластикою розплавляє закам'янілість, задубілість звичайних «твердих» уявлень» [9, с. 179] – вони в Е. Андіївської залишаються в межах буденного світу. Саме такі властивості, особливо якщо вони достатньо розвинені й підкріплені художньою інтуїцією, й визначають хист письменника, котрий намагається щоразу відкрити чи бодай «перевідкрити» нові площини буття, надавши їм статусу «нової» художньої реальності. З цього огляду уяву Е. Андіївської можна назвати *дисциплінованою уявою*, ба більше, *уявою «прирученою»*, оскільки складається враження, що вона «загнана» в рамки певної матриці, що продукує чітко окреслені художньо-образні й мовно-стилістичні форми – і цей процес справді, як на стороннє відчуття, доведений до *автоматизму*. Можливо, через це сама вона не може цілком пояснити механізми своєї творчості: «... Натомість моє підсвідоме слухається мене. Не знаю як, але це так. Напевне, тибетці знають <...> Ймовірно я дуже рано навчилася давати такі накази своїй підсвідомості <...> я ж знаю, що крізь мене ріка колосальна проходить, і я мушу її втілити. Як – я не знаю. Але моя підсвідомість якось слухається цього інтенсивного бажання встигнути втілити бодай хоч крихту» [14] – де метафора «коло-сальної ріки» перегукується з юнгіанською метафорою «підземного потоку». Сама оця «ріка» і чинить тиск на художню свідомість, перетворюючись на *диктатуру уяви та активізуючи мистецьку інтуїцію*.

Тож т. зв. «вільні асоціації» свідомості, а радше занурення поетичної *уяви* в підсвідомість і вивільнення у слові глибин колективного й індивідуального несвідомого відбуваються як спонтанно, так і раціонально, проте підкоряючись чітким внутрішнім законам смислотворення. Можна навіть сказати, що Е. Андіївська має одну мегатему, тотожну надзавданню, на яке «працює» вся її художньо-образна система. Тому є всі підстави означувати її творчу манеру синтетичним терміном *надрозумний асоціативний автоматизм духовної концентрації*. За механізмом він близький до психічного автоматизму, проте діє (й осмислюється) не біологічно (як «передача» через індивідуума біологічних енергій несвідомого), а духовно. Митець у процесі *духовної концентрації, медитацій*, особливо налаштування свідомості «скасовує» контроль свого розуму над творчим процесом і виступає як своєрідний провідник зовнішніх, більш високих духовних сил / енергій (надлюдських, космічних, божественних). Його творчість постає (і, відповідно, усвідомлюється) як вираження через нього певної, іншим способом не висловлюваної, більш високої, ніж людська свідомість, *духовної реальності*. При цьому *активна, ланцюгова асоціативність* є основним каталізатором творення текстів – як словесних, так і малярських. Зрештою, це і призводить до «сюрреалістичної серіальності» творів Е. Андіївської



(особливість, завважена А. Білою), очевидно, інспірованої серіальністю візій і видінь, що створюють ефект повторюваності, нагадування, тиску на свідомість читача / глядача – і тоді сила *диктатури уяви* авторки модифікується в *потенціал провокації*, а отже, і *творчої пропозиції*, що проектується на реципієнта.

«Поверхня дійсности, яка зашєрхла» провокує Е. Андєєвську на різні, здавалося б, незбагненні дії і вчинки: то податися «у звук – босоніж», то зібрати до купи «тліну шєпіт», то зазирнути в «циклону око», то побачити «галактику на грудях – як краватку» – такі візуально-зорові «дивацтва», визначаючи специфіку її художньо-образної системи, активізують і читацьку уяву, запрошуючи нас до співтворчості. Поетична «гра» з формою сонєта (окрім того, в останніх своїх збірках вона позначає частину свого доробку «білими віршами») виводить поетєсу на новий рівень експериментування: як, не втрачаючи своєї особливої манєри нєлінійного зображення навколишнього, зберігаючи канонічну сонєтарну форму, наповнити ці старі жанрові «міхи» «новим вином» інтуїтивно-чуттєвого сприймання світу.

Розгортання метафори, що живиться переважно сферою підсвідомого, триває і в години, віддані малярству. «Річ у тім, – розповідає мисткиня, – що в мене око дєсь там на дні завжди розділялось на слово й барву, отже <...> я можу малювати розмовляючи...» [20, с. 136]. Інтертекстуальний перегук її картин із поезією розгортає зримо виразні вивєршення підсвідомого, ірраціонального: «Я просто мушу малювати – в мене дєсь там, у підшлунку, зберігаються всі картини, які тільки треба «втягти» пензликом, і я це намагаюся робити» [20, с. 136]. Ранні її роботи були виконані акварєллю, пізніші – здебільшого акриловими й олійними фарбами. Перші використовує передовсім заради швидкої техніки малювання. Специфічним її художнім прийомом є повторне накладання фарби – до двадцяти п'яти разів. Так вона створює ефект рухомих фарб (коли дивитися на картини під різними кутами зору). «Звичайно, можна вдатись і до самого рисунка, але то <...> належить більше до сфєри розумової, то радше конструкція, а мої малярські роботи більш безпосередні...» [20, с. 136]. Її малюнки – неповторна гра уяви, безпосередність, розкутість. Звідси – несподівана вигадливість, цікава поєднаність чистих кольорів і щоразу несподіваний ракурс, здавалося б, уже баченого, нетрафаретний погляд на якісь клітинки життя (улюблене її слово – фасети), яке нас оточує, – видиме й невидиме. «Я картину не нормально малюю, а малюю власне видиво вже намальованої картини, тобто – вже тільки перєношу це видиво з моєї візії на папір чи полотно» [14].

Паралелі й уже традиційні порівняння з творчістю С. Далі, П. Пікассо, А. Матісса, М. Шагала тут небезпідставні (хоча компаративні дослідження мають досить принагідний характер), проте маємо всі підстави говорити про суто «андєєвську» манєру втілення *індивідуальної візуальної ідеї*. Якщо взяти до уваги означення методу С. Далі «параноїдальною критикою» [18, с. 158], метою якої є «дискредитація» світу / реальності, стає очевидним, що малярство Е. Андєєвської схоже на нього лише на перший погляд. Насправді воно налаштоване не на руйнування, деконструкцію світу, а на його «доповнення» новими локусами, додавання до існуючих уявлєнь нових буттєвих смислів із метою побачити невидиме. Адже навіть гранично «суб'єктивне» (яким і є її уявлюваний світ) і навіть при руйнуванні дозволяє розгледіти за ним «таємничу об'єктивність» – «без найменшого прагнення провести справжнє руйнування» [18, с. 158]. Проте, як і П. Пікассо, Е. Андєєвська «не виходить за межі діалектики своєї уяви чи за межі жанрової пам'яті живопису» [25, с. 161]. Щодо останнього, то вона, щоправда, апелює не так до робіт своїх попередників (якщо йдеться про проблему жанрової пам'яті), як до власної жанрової моделі, розгортаючи все більшу кількість варіативних серіальних візуальних пропозицій (що трохи нагадує творчість Н. Піросмані), які вибудовують певні тематичні, символічні ряди. Якщо гаслом творчості Р. Магрітта були слова «Спробувати неможливе» (за назвою однієї з картин), то Е. Андєєвській після яскравих малярських з'яв уславлєних попередників залишалося хіба «явити неуявлюване». Чи не з такого відчуття й виникла її авторська *антропологія інобуттєвого*? Проте, хоч як би там було (адже насправді важко визначити внутрішні спонуки митця, і йдеться тут більше про психічні закономірності психології творчості, а не свідому мотивацію), – це саме той випадок, коли художник «заздалегідь не передбачає можливих форм зовнішнього виразу свого задуму, він дозволяє формі утворитися, залишає їй свободу для о-при-сут-нення, ви-явлєння» (курсив мій – Л. Т.) [25, 103]. Суб'єктивна уява Е. Андєєвської має специфічні модальності, вона активна до сублімації *інобуттєвої тілесності*. Тілесність як ілюстрація асиметрії базується в неї на приматі форми. Така манєра візуалізації інобуттєвого корелює з її власним наголосом на тому, що дійсність являється нам у формах, однак ми не знаємо, наскільки далекі вони від дійсності. Подібний *формоцентризм*, що збирає, сфокусовує форму, розщєплює її свідомістю на складники геометричного простору, очевидно, і має на меті оприявити інваріанти таких форм.



Риторика візуальності Е. Андіївської розгортається частково в парадигмі як поетики сюрреалізму, так і наївного народного малярства, репрезентованого в українській традиції насамперед Марією Приймаченко. Проте якщо в легітимізації приймаченківських фантастичних звірів завжди можна знайти земну першооснову, то першооснова візій Е. Андіївської, звісно ж, синтетична: вона криється як у земному, так і в інобуттєвому, фантастичному вимірі (перше стосується антуражних форм, як-от локуси флори, друге – центральних форм, якими виступають живі істоти). М. Приймаченко малює образи фантастичних чудовиськ і птахів, не позбавлених т. зв. «форм абсурду», співзвучних язичницькому уявленню про світ і суголосних слов'янській міфології, організовуючи свої візії у форму живописної графіки і графічного живопису водночас. Натомість Е. Андіївська, всотавши у себе давні міфологічні візіонерські практики, значною мірою заґрунтована у візіонерство європейського сюрреалізму.

Оскільки серйозних мистецтвознавчих досліджень малярської іпостасі Е. Андіївської досі нема і багато питань залишаються відкритими, вона змушена сама інтерпретувати свій доробок. Тож на підставі власних спостережень і її коментарів-пояснень можна назвати домінантним у її творчій манері *анімізм, олюднення речей і абстрактних понять* (всі предмети – це істоти, позначені добротою). *Антропологізація та антропоморфізація предметів / тварин* відбувається з метою уможливлення спілкування / порозуміння (інтерпретація зі сторінок книжки «Казки»).

Сюрреальній візуальності Е. Андіївської притаманні лінійно-ритмічна виразність, своєрідна органіка синтезу у глибинних, якихось позавимірних зв'язках, взаємодія зображень різних площин, де зміщуються масштаби й звичні уявлення, витворюються «кількасценкові картинки» (за аналогією з вертепом), у яких персонажі утворюють логічні й ритмічні групи, «утривалені» кольором як рівноправним компонентом композиції. При цьому варто окремо наголосити на домінуванні в її малярстві *антропології тілесної асиметрії*, яка й створює той бар'єр сприйняття, який і покликана долати наша мистецька толерантність. При цьому реципієнт певною мірою потрапляє в «пастку» незаперечної амбівалентності: дивно, алогічне, асиметричне, незрідка з рисами потворності тотожне тому, що емоційно асоціюється з добрим (принагідно: на полотні Е. Мунка «Крик» людина має чорний рот, а на картинах Е. Андіївської – білий: це як антитеза й маркер / символ доброти). На запитання про причини цього *тілесно-асиметричного феномену*, яким вирізняються її картини, вона відповіла: «Я ніколи про це не думала, але це правда. Я бачу простір, інколи він довший, тож відповідно й стільки пальців – пропорції збільшуються. Особливо в казках я хочу показати, що дійсність така незміренна і така багата – це просто чудо якесь. Я хочу, щоби кожен зміг тим користатися: не тільки я, а й кожен, бо це колосальні сили» [14].

На переконання мисткині, через щоденні речі найзручніше «входити» в невидиме. Його не можна описати, оскільки воно поза межами звичної логіки. Будь-яка річ – це прожектор з матерії на нематерію, нагуаль (поняття К. Кастанеди) або Бога. Найпрозаїчніше завжди поєднане з найвищим, бо з найпрозаїчнішого людина схоплює й найвище: лише через звичайні елементи буття можна ніби пунктиром наблизити присутність невидимого (невимовного). Вона наголошує, що інтерпретація й осмислення відбуваються пост-фактум, однак чимало символів не може пояснити. Як зізнається, дуже любить фарбу – для неї це не тільки розгортання метафори, а справжнє дійство в барві. Тож нерідко спостерігаємо у її картинах домінування якогось одного насиченого кольору: то яскраво-зеленого, то густого фіолету, то малинового чи золотого... А то раптом вона звертається до молочно-лілових розмитостей, або, за її означенням, «роздробленого кольору рядна». Окрім того, у різних формах візуалістики Е. Андіївської присутні візуальні каламбури, коли звичайні і звичні форми апелюють до інших, несподіваних, створюючи певний комічний ефект.

Творчість Е. Андіївської – це гранично індивідуалізована спроба структурувати власне відчуття світу як складну взаємопов'язану й взаємообумовлену систему. Проте не заради того, щоб укласти свої уявлення в якусь схему, а щоб через філософські медитації знайти найкоротший шлях до мети, бо «мета випростує світ, що, за браком відповідно гострих упорядковувальних сприймачів, збивається в клубок поплутаних ниток у людині, а це кінець життя. Аби існувати, людина мусить розплутати нитку, цим самим вибираючи лінію, а не коло, з якого треба тільки якнайхутчій – геть, і подорож саме цьому і слугує, якщо, звісно, людина заздалегідь подбала про визначену мету» («Мета»). Загалом же творчість Е. Андіївської – це закодована художньо-естетична система світобачення з ускладненими асоціаціями, багатозначною метафористикою, своєрідною напрацьованою логікою, вона виразно інтелектуальна, не позбавлена гумору й іронії.

Отже, *антропологія інакшості / інобуттєвості з її тілесною асиметрією* у вербально-візуальному «театрі» Е. Андіївської має власні закони логіки й власні підвалини виникнення. «Насичена



силою уяви думка» (І. Ільїн) зазвичай веде самобутнього митця з розкріпаченою підсвідомістю лабіринтами досі незнаного. І все ж важко заперечити тезу, згідно з якою наша «уява, наша мислительна здатність невимовно відкидають нас до самих себе, зачинаючи в межах нами ж створеної системи» [23, с. 25]. Очевидно, цим також можна пояснити серійність візуальних образів Е. Андіївської, її незаперечну замкненість на витвореній нею ж моделі відображення світу, візуальну рефренність, що може сприйматися як певний «тиск» на свідомість читача / глядача – і тут криється відповідь на запитання, чи є її візуальний світ певною небезпідставною *пропозицією буття*, «вбраною» у шати художньо-фантазмагорійних образів. Власне, існування певних внутрішніх законів (принципів) потверджує і погляд А. Берґсона на *рух інтуїції*, яка «осягає абсолютне»: «Інтуїція мусить віднайти спосіб вираження та застосування, який відповідає призвичаєності нашого мислення, і який подає нам у строго визначених поняттях ті точки опертя, яких ми так потребуємо...» [5, с. 63]. Однак усі більш-менш логічні побудови спостережень хибують на неточність і суб'єктивність – з огляду на цілковиту утаємниченість процесів, що належать царині психології творчості.

Людська творчість споріднена з безоднею й осяяна блискавками небезпеки, бо завжди є доланням межі звичної комфортності буття, викликом і зачаклуванням позалюдських стихій, наголошував С. Кримський. Адже тут виявляється та «загадкова обставина, що на вищих регістрах творчого процесу людина стає виконавцем *нею ж викликаної логіки*, яку іноді в філософській літературі звать «псі-групою» – глибинною силою протистояння. Так завжди, в усіх аспектах буття, особливо в евристичних, пізнавальних процесах людина неминуче опиняється поряд з таїною, виявляється сама породженням чи репрезентацією таємниці» (курсив мій. – Л. Т.) [13, с. 45]. Це спостереження філософа стосується й Е. Андіївської, здатної «викликати» як власну логіку, так і, відповідно, породжувати й репрезентувати власну таємницю. І при цьому протистояти таким «позалюдським стихіям», дивовижним чином зберігаючи психічну рівновагу.

Тож у запропонованому тут віялі означень (як-от «диктатура» уяви, провокація чи пропозиція) можуть з'явитися й інші варіанти, включно з варіантом певної месійності, специфічного «завдання», покладеного на мисткиню з метою розширення нашого сприйняття обширів і форм буття, однак останнє вже виходить поза межі психології творчості, хоча й значною мірою інспірує її. Зрештою, міксування цих складових, цілком можливо, й дає такий несподіваний візуальний результат, що розширює межі реального, видимого світу.

Література

1. Андреев Л. Сюрреализм: История. Теория. Практика. Москва: Гелеос, 2004. 352 с.
2. Антонюк Т. Сюрреализм як художній напрям в українській поезії ХХ століття (Е. Андіївська, О. Зуєвський, Б.-І. Антонич, М. Воробйов): автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2004. 15 с.
3. Біла А. Сюрреализм. Київ: Темпора, 2010. 208 с.
4. Біла А., Цибулько О. Аутистичний тип поетичного мислення (на прикладі творчих доробків Е. Андіївської та С. Плат). *Емма Андіївська Проблеми інтерпретації*: зб. наук. статей до ювілею письменниці. Донецьк: Нора-Прес, 2011. С. 51–65.
5. Берґсон А. Вступ до метафізики. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття*. Львів: Літопис, 1996. С. 56–64.
6. Боров Ю. Эстетика. Москва: Изд-во полит. лит-ры, 1988. 496 с.
7. Будний В. Порівняльне літературознавство / В. Будний, М. Ільницький. Київ: ВД «КМ Академія», 2008. 430 с.
8. Валитова Р. Толерантность. *Новая философская энциклопедия*: в 4 т. Москва: Мысль, 2001. Т. 4. С. 75–76.
9. Возняк В., Лимонченко В. Мислення та уява. *Філософська і соціологічна думка*. 1995. № 11–12. С. 171–210.
10. Голосовкер Я. Логика мифа. Москва: Наука, 1987. 224 с.
11. Долгов К. Парадоксы и антиномии современной эстетики и искусства. *Эстетическое творчество*. Москва: Институт философии РАН, 1992. 106 с.
12. Зандкюлер Х. Репрезентация, или Как реальность может быть понята философски. *Вопросы философии*. 2002. № 9. С. 81–90.
13. Кримський С. Запити філософських смислів. Київ: Парапан, 2003. 239 с.
14. Ксьондзик Н. Емма Андіївська: «Кацапендія – це наша проблема». URL: <http://litakcent.com/2009/04/22/emma-andijevska-kacapendija-%e2%80%93-ce-nasha-problema/>



15. Лотман Ю. Сон – семиотическое окно. *Лотман Ю. Семиосфера*. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2004. С. 123–126.
16. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття. Київ: Укр. центр духовної культури, 2001. 552 с.
17. Поліщук О. Інтуїція. Природа, сутність, евристичний потенціал. Київ: ПАРАПАН, 2010. 228 с.
18. Сартр Ж.-П. Что такое литература? Слова. Минск: Попури, 1999. 446 с.
19. Тарнашинська Л. Гіпертекст Емми Андіївської як індивідуалізований світовий. *Тарнашинська Л. Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології*. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 333–342.
20. Тарнашинська Л. Емма Андіївська: «Все моє життя – це ходіння крізь стіни». *Тарнашинська Л. Закон піраміди. Діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї*. Київ: Пульсари, 2001. С. 131–139.
21. Тарнашинська Л. Мистецький лад диктує свої закони, або Про стихію та інтелектуальну рутину. *Тарнашинська Л. Закон піраміди. Діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї*. Київ: Пульсари, 2001. С. 217–225.
22. Тарнашинська Л. Українська версія сюрреалізму: ґенеза, естетика, поетика (від Б.-І. Анто́нича до українських шістдесятників). *Тарнашинська Л. Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології*. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 116–133.
23. Тульчинський Г. О природе свободы. *Вопросы философии*. 2006. № 4. С. 17–31.
24. Шульженко Д. Аутизм – не вирок. Львів: Кальварія, 2010. 224 с.
25. Фесенко В. Література і живопис: інтермедіальний дискурс. Київ: ВЦ КНЛУ, 2014. 398 с.
26. Фройд З. Вступ до психоаналізу: лекції зі вступу до психоаналізу з новими висновками. Київ: Основи, 1998. 709 с.
27. Юнг К. Г. Психологія безсознательного. Москва: ООО «Издательство АСТ»; «Канон+», 2001. 400 с.
28. Юнг К. Г. Психологія та поезія. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття*. Львів: Літопис, 1996. С. 93–108.

Богдан Тимків

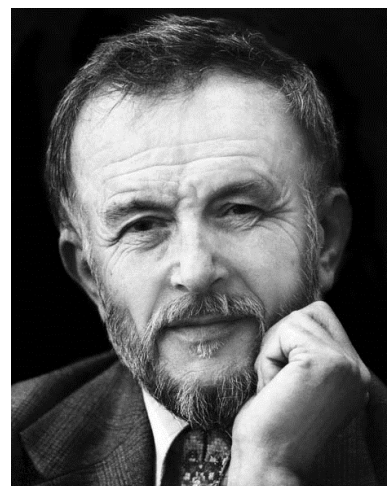
ПРО ТВОРЧУ ТА ПЕДАГОГІЧНУ ДІЯЛЬНІСТЬ МИТЦЯ БОРИСА КИСІЛЕВСЬКОГО

Помітною постаттю на мистецькому небосхилі України та Західнопоморського воєводства Польщі був Борис Кисілевський, який плідно працював у монументальному, декоративно-прикладному та сакральному мистецтві. Борис Кисілевський був учасником не тільки численних виставок, проєктів та творчих імпрез, але й громадським діячем української діаспори на теренах Польщі. Його творча діяльність знаходилася під постійною увагою поціновувачів народного та сучасного мистецтва, журналістів, педагогів, мистецтвознавців, які й сьогодні досліджують його мистецькі здобутки, тому що створені ним твори гідно примножують скарбницю української національної культури як на Батьківщині, так і за її межами.

Творчість митця znana не тільки в Україні та Польщі, а й в інших державах. Мистецькі роботи художника знаходяться в музеї Космонавтики в Москві, Національному музеї українського народного мистецтва (м. Київ), Коломийському музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського, Євпаторійському краєзнавчому музеї, музеї В. Стефаніка в с. Русові (Івано-Франківська обл.), а також у приватних колекціях Польщі, США, Канади, Німеччини та Росії.

Народився Борис Богданович Кисілевський 9 жовтня 1941 року в місті Станіславів (сьогодні м. Івано-Франківськ). Його батько, Богдан Ізидорович Кисілевський, відомий український лікар (УСС, УГА, УПА) та громадський діяч.

Борис Кисілевський 1958 року закінчив Коломийське педагогічне училище. До 1960 року працював учителем у середній школі № 8 м. Івано-Франківська. Вільний час присвячував художній





творчості. Створені технікою лінориту твори «Міська ратуша» та «Залізничний вокзал» виставлялися на Івано-Франківській обласній виставці молодих художників. Після служби в армії Борис Кисілевський продовжив подальше навчання на художньо-графічному факультеті Московського державного педагогічного інституту, що закінчив 1968 року з відзнакою. Цього ж року молодий педагог-художник почав працювати викладачем художньої обробки металу в Косівському училищі прикладного мистецтва, пізніше – в технікумі народних художніх промислів (сьогодні Косівське училище прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв). Тут були створені перші художні твори з металу – топірець, медаль до 100-річчя Василя Стефаника (зберігається в приватній колекції Михайла Фіголя) та інші. Уперше при оздобленні топірця із бронзи митець застосував інкрустацію металами. Глибоко осягав і мистецтво народної кераміки, шкіри. Очолював циклову комісію з художньої обробки металу та шкіри.

Борис Кисілевський з 1971 року проживав у м. Євпаторії, працював у художньо-виробничому комбінаті Національної спілки художників України. Реалізовував себе в різних мистецьких жанрах та техніках, освоюючи одночасно складні технології, такі як: холодне воскове малярство на стіні, вітраж, гобелени, монументальні розписи на керамічній плитці, кераміка, рельєфна і прорізна різьба по дереву, мозаїка, гальванопластика, штаповане медальєрство, а також оформлення інтер'єрів, екстер'єрів громадських споруд та приватних осель. Тут, у Євпаторії, митець виготовив сувенірний топірець із сталі, інкрустований кольоровими металами, що був представлений на республіканській виставці 1974 року в Києві і придбаний Міністерством культури України. Про непересічний талант у жанрі портретистики свідчить портрет Юрія Івановича Корпанюка – заслуженого майстра народної творчості України (виконаний разом із дружиною). Митець створив також серію офортів, для яких застосував такі техніки: акватинто, суха голка, травлений офорт та ін., що виставлялись на обласних художніх виставках. У цей же час виготовив пам'ятні меморіальні дошки на будинки й пам'ятні місця Євпаторії технікою авторського литва. Борис Богданович у даний період також викладав методику образотворчого мистецтва, рисунок і ліплення в місцевому педучилищі та малювання у школі та дитячому садку.

Митець був активним громадським діячем. 1990 року його обрали депутатом Євпаторійської міської ради і головою комісії з культури. Він створив у Євпаторії міську організацію Спілки художників України та Фонд сприяння розвитку культури і мистецтва, ставши їх головою. У створеній ним міській художній галереї популяризував образотворче мистецтво, а діяльність спрямовував на фінансову підтримку сімей художників у період важкої економічної кризи. Відрахування від продажу мистецьких творів поповнювали Фонд сприяння розвитку культури. Дев'ять молодих стипендіатів навчалися в художніх школах і школах мистецтв за кошти цього фонду.

Борис Кисілевський – зрілий талановитий майстер, творчій манері якого притаманна інтерпретація декоративних та художньо-композиційних засобів художньої обробки металу та інкрустації. Митець як художник-дизайнер працював над створенням цілісних, високохудожніх творів у різних галузях мистецтва: портрет, вітраж, монументальний живопис, художня металообробка тощо.

Довершеністю композиційних мотивів та вишуканістю форм вирізняються сувенірно-подарункові топірці майстра, при створенні яких він використовує оригінальну авторську технологію – інкрустацію металами. Митцю вдавалося гармонійно поєднати архітектоніку форми топірців та їх декор.

Упродовж багаторічної творчої діяльності Борис Богданович удосконалив техніку виготовлення топірців, що вирізняється ювелірною тонкістю, пластичністю та філігранністю орнаментики. В орнаментальних композиціях для інкрустації він часто використовує традиційні елементи гуцульської орнаментики: «копички», «ялинки», «сонечка» тощо. Для оздоблення застосовував також і плетіння («косичка») з латунного дроту. Звичайно, з часом митець вносив свої корективи як у форму традиційних елементів, так і в саму композиційну схему орнаменту.

З 1999 року Борис Кисілевський проживав у м. Кошалін (Республіка Польща). Його запросили викладати мистецтво вітражу в Інституті дизайну Кошалінської політехніки. Упродовж 6 років проводив заняття зі студентами в гуртку «Вітраж» Товариства сприяння розвитку дизайну при Кошалінській політехніці.

Останнє десятиліття у своїй мистецькій діяльності Б. Кисілевський усе частіше звертався до сакральної тематики. Зокрема, він виконав оздоблення греко-католицького храму Різдва Івана Хрестителя в м. Слупську (Республіка Польща). Створені в техніці вітражу образи вирізняються своїм колористичним вирішенням, витонченістю і філігранністю виконання, дотриманням давньоукраїнських іконографічних традицій. Насамперед, це такі, як «Св. Іван Хреститель», «Пресвята Богородиця», «Христос Пантократор», «Св. кн. Ольга», «Св. кн. Володимир», «Св. Борис і Гліб», «Св. Антоній і Феодосій Печерські», а також вітраж до церкви Успіння Пресвятої Богородиці в м. Кошаліні.



Сакральні твори митця свідчать про глибоке знання іконографії, досконале володіння композиційними прийомами та засобами створення предметів літургійного й обрядового призначення.

Творчість майстра в царині сакрального мистецтва є багатогранною. Окрім вітражу, він захоплювався й іконописом. Його ікони, виконані в тонкій манері письма темперою, олією чи аквареллю, зберігають традиції української колористики та передають надзвичайну одухотвореність образів Ісуса Христа, Богородиці тощо.

Загалом, творчість Бориса Богдановича органічно вписалася в сучасну концепцію відродження, розвитку та примноження мистецьких традицій як України, так і української діаспори в Польщі. Для його високохудожніх творів характерні тенденції новаторства та творчого переосмислення й інтерпретації усталених традиційних форм, конструкцій і орнаменту.

Митець плідно працював і як науковець. Коло його пошуків торкалося глибин українського народного мистецтва Гуцульщини та Покуття, використання народних традицій у творчості сучасних художників, стан і розвиток художньої освіти в Україні.

Митець, педагог і громадський діяч України та української діаспори Борис Кисілевський помер 19 грудня 2013 році в м. Кошалін. Тіло перевезли в Україну і поховали в с. Маріямпіль Галицького району Івано-Франківської обл.

Мирослава Алатиренко

ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПЕДАГОГІКИ В НАУКОВО-ПУБЛІЦИСТИЧНИХ ПРАЦЯХ ДОСЛІДНИКІВ ІСТОРІЇ ТА ОСВІТИ УКРАЇНИ (КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКА ФУНКЦІЯ ДОСЛІДНИКІВ СЛОВ'ЯНСЬКОЇ СПАДЩИНИ) (до 90-ї річниці народження Сергія Плачинди*)

*Перш ніж завоювати політичну владу,
треба завоювати владу в галузі культури.
Грамша та А. де Бенуа*

*Бути справжнім педагогом –
це бути справжнім реформатором
майбутнього життя України,
бути апостолом Правди і Науки.
Софія Русова*

Традиції виховання шкільної та дошкільної молоді в більшості підручників та навчальних посібників з педагогіки кінця ХХ – початку ХХІ століття переважно базуються на класичних підходах до процесу виховання, започаткованих ще радянськими педагогами (А. Макаренком, В. Сухомлинським).. і, частково, ще дорадянськими націоналістичними теоріями виховання С. Русової, Я. Чепіги та ін. Гуманістична парадигма відображена в так званій реформованій пострадянській демократичній системі освіти, ідею котрої описував І. Зязюн у монографії «Педагогіка добра».

Але в наші дні педагогічні праці заслужених працівників освіти переважно подаються представниками радянської епохи, які в більшості випадків, хоч і змінили свою орієнтацію на гуманістично-демократичну ідеологію, але не змінили стереотипи мислення. Світогляд і менталітет «радянської людини» все одно відрізняється від світогляду молодих людей країн СНД, які формувалися в умовах періоду перебудови і зламу тисячоліття. Народжені після 2000 року мають дуже відмінний світогляд від радянського й пострадянського погляду на життя.

Тож постає актуальним напрям базування сучасних виховних традицій на вивченні і збереженні історико-культурної традиції, що налічує більше п'яти тисяч років у поєднанні із сучасними викликами інформаційно-комунікаційного суспільства, відкритого міжнародного простору спілкування молоді та дорослих. Ці історико-культурні звичаї і традиції представлені в низці друкованих праць науковців, дослідників історико-культурної доукраїнської і власне української традиції.

Як і праці С. Русової, А. Маркевича, дослідження таких учених, як С. Плачинда і В. Шаян, свого часу переслідувалися КДБ, заборонялися радянською цензурою «за націоналізм» або «за антирадянську діяльність» та інше. Якщо С. Русова постраждала від тогочасної молоді радянської влади як «буржуазна націоналістка» ще у 20-ті, 30-ті роки, то В. Шаян і С. Плачинда, які також підтримували



ідею українського розвитку, зазнали переслідувань за свої наукові й науково-педагогічні та літературні праці вже у 40-х і 70-х роках. Тиск із боку російських інстанцій на розвиток самобутньої української культури, а це, відповідно, самобутня історія, література, освіта й мова, здійснювався сусідньою державою постійно.

Як і в наші дні, коли відбуваються відомі події політично-військової агресії, так і в радянські часи ідеологія Москви тиснула, й особливо психологічним насадженням вигідних фактів та ідей у свідомість української шкільної молоді. Сьогодні ж нібито панує демократія, Росія, як і наша держава, має членство в Міжнародній угоді Європейських країн щодо прийняття освітянами Декларації про культуру миру, зареєстровану ще в 2000-х роках. Але, як іноді повідомляють у ЗМІ, у певних випадках реального життя українських науковців-освітян, коли залякані педагоги бояться їх розголошувати, ми ще не позбавились остаточно проросійського маніпулювання свідомістю української молоді. Тому сьогодні варто більше звертати на творчий доробок не стільки українських освітян-патріотів, як наших попередників, які уособлюють «апостолів правди і науки», є зразками свідомих українців, котрі словом і ділом переконували у своїй відданості рідній землі, історії та культурі.

Варті уваги історико-педагогічних досліджень «Міфи і Легенди Давньої України» (С. Плачинди). Так, наприклад, ознайомлюючись зі змістом розповідей «Чому не можна бити жаб», «Черепачи та песиголовці», «Кішечка Ося та степові тури» (гнів Мокоші) [5], діти будь-якого освітнього закладу зможуть зрозуміти природню мудрість і величний вплив слов'янської Богині Мокоші, захисниці жіноцтва, без зайвих переколювань, які здійснювали штучно схристиянізовані змінювачі історії, переназиваючи її ім'ям померлої жіночої особи Параскеви П'ятниці. Такі розповіді відповідають збереженню принципу природовідповідності виховання (який розвивали у своїх працях всесвітньо відомі С. Русова і Е. Кей), без притягування іудео-християнського культу смерті. Зміст цих і подібних виховних розповідок свідчить про культурну традицію слов'ян жити в гармонії з природою, берегти навколишній світ, підтримувати культ природи й культ життя (гармонійного, без страху і штучних залякувань).

Розвиток ідей концепції культури миру в освіті знаходимо і в сюжеті розповіді «Вовки і вівці», у якій міститься актуальний принцип миротворчості й захисту життя слов'янським жіноцтвом і вічне намагання різних народів завоювати слов'янські території всілякими способами. «Тоді наперед вийшли жінки з дітьми й сказали: «Пропусти нас, рексе, будь же ти лицарем! Ми несемо лише добро в своїх серцях, воно так потрібне світові» [цит. за: 4, с. 190], – зазначає автор у розповіді про напади ворогів. І за те, що вороги проігнорували застереження жінок і продовжили війну, їх було перетворено на овець: «Відтоді вівця – сита вона чи голодна, тепло їй чи холодно – дивиться на світ сумними-сумними очима. Надто – на людей. Тоді її печальний погляд ніби промовляє: «Пожалійте мене. Я колись теж людиною була. Доброю-доброю. А бачите, що зі мною сталося» [цит. за: 4, с. 190].

У своїх працях С. Плачинда звертається до історичних досліджень історико-культурних традицій України В. Шаяна [5]. Тобто свої твори він будує на наукових дослідженнях, що містять історичну спадщину Київської Русі без штучних ідеологічних переколювань радянських та інших часів, коли велика кількість джерел, що вміщують і розвивають українські традиції, зберігаючи історичну спадщину, а також деякі факти історії замовчувалися, спотворювалися й заборонялися.

Вагомий виховний вплив на формування чоловічої особистості на зразках мужності, збереження та захисту власної землі і традиції мають розповіді «Кутина-Хатина», «Великдень», «Колесо» та ін. [4], у яких наводяться зразки мудрого господарювання, навчання побудови власного господарства, незважаючи на штучно створені складнощі заздрісників і злодіїв, навчання витривалості й загартування перешкодами.

У просвітницькій роботі сучасних освітян стали б у пригоді і такі праці С. Плачинди: «Київські фрески», «Козаки в Дюнкерку» та ін. Таким чином, згадані вище та подібні розповіді про легенди давньої України несуть ідеї миру й добра, є повчально-розвивальними для школярів. У сучасному суспільстві стало надто поширеним явище агресії, більшою мірою чоловічої. Складається враження, ніби чоловіки забули, для чого їх народжували й ростили матері. Одна з найрозвиненіших країн – Японія – на нашу думку, посідає передове місце в розвитку не тільки технологій, а й, передусім, збереженні й розвитку власної історико-культурної традиції, її сумлінного захисту від будь-яких втручань. Навіть у дитячому садочку діти вивчають дві абетки, а з 1 по 6 класи – стародавню, середньовічну та сучасну японську мови. У сьогоденному родинному вихованні підтримуються традиції, котрим більше 10 тисяч років. Історично складені сімейні звичаї та обряди будуються на суто японській стародавній релігії – синтоїзмі (японському язичництві), що є основою становлення духової культури й визначає базові параметри національної ідентифікації [2]. У них також домінує культ природи, гармонійного співіснування і збереження себе у світі природи. Навчальний рік починається в період цвітіння сакури.



Переконливо говорить про необхідність виховання в гармонії з навколишньою природою і С. Русова. Так, наприклад, вона висловлює свої красномовні думки щодо цього, обґрунтовуючи їх виразами зарубіжних однодумців: «Природний усім дітям антропоморфізм додає ще цьому інстинктовому нахилі до природи особливої теплоти, інтимності – все живе, і живе так, як живе сама дитина: сонечко лягає спати, сонечко закутало хмари, місяць прокинувся, йде оглядати, чи добре живеться дітям, листочки танцюють, а пташечка з кущика вітає дитину. Хіба це не справжня поезія, не той чарівний світогляд, із якого народилося все мистецтво? І роль вихователя в тому, щоб не порушити цієї інтимності дитини з матір'ю-природою – з природи вийшла людина, до природи й вернеться. Треба лише стерегти дитину від усяких грубих казкових вражень, що порушили б довір'я дитини до природи – лякати вітром, казками про відьму, про вовків, – злих і небезпечних. Ні, хай довший час усі кузьки, мишки, жабки залишаються приятелями дитини й тільки з провола, як що до чого, застерігають її поясненнями, що бувають отруйні шкідливі рослини, небезпечні звірята. І вихователю самому треба любити природу, і завжди і скрізь звертати увагу дитини на ту чи іншу її красу, а то дитина розтріпана, її треба вчити, що спостерігати. Тут завжди пригодяться спомини видатної французької письменниці Жорж Санд, яка каже: «моя мати інстинктивно й наївно відкривала мені світ краси, привчаючи мене від наймолодших літ до своїх (естетичних) вражень. Так, коли з'являлася велика хмара з гарним ефектом сонячного освітлення, прозора вода, вона зупинялася зі мною і казала: «Дивись, яка краса». І відразу ці явища, на які я й не звернула уваги сама, виявляли мені свою красу, наче моя мати мала який чарівний ключ, що збуджував у моїй душі безпосереднє, але глибоке почуття, що жило в душі моєї матері». Таке безпосереднє передавання культури природи є цілком нормальним і відіграє у вихованні велике значення... Педагог Керп каже: «Поверніть дітям радості природи!» А я скажу: ідіть із ними слухати жайворонків, збирати квіти, або на лежачих біжить у завалений снігом ліс, навчіть їх добре розрізняти різні породи дерев, пізнавати по співу, по пір'ю птахів, і вони повернуться до класу в піднесеному творчому настрої і перенесуть його у свою роботу. Вони самі, зі смаком оздоблять свої кімнати, викохають квіти у вазонах, порозмальовують фарбами те, що залишило в них сильніший слід в душі...» [3, с. 110–111].

Так, вивчення літературних здобутків згаданих вище дослідників історико-культурних традицій у сучасній освітній практиці є одним зі шляхів реалізації положення Декларації про культуру миру [1].

Сучасниками часто використовується фраза «герої не вмирають». Насправді ж для багатьох живих Героями лишаються і ті чоловіки, які загинули в АТО, захищаючи посягання на територіальну цілісність нашої країни, і ті, хто, переживши в'язницю і цькування КДБ, науково-дослідною працею продовжували відстоювати розвиток правдивої української культури. Згадаємо вираз автора сучасного історико-літературного твору В. Шкляра (який також підтримує історико-культурну традицію та національно-патріотичне виховання в змісті своїх творів): «Кажуть, герої не вмирають, але я хотів би, щоб вони замість бути героями жили. Тут, на землі, вони потрібніші, ніж на небі. Тут є багато такого, чого без них не зробить ніхто» [6]. Але дуже хотілося б, щоби справді тортурне (хоч і довге) життя таких героїв, як С. Плачинда, С. Русова, В. Шаян та подібних, не лишилось у забутих друкованих наукових розвідках.

Якщо ми вважаємо себе самостійними свідомими українцями, то і ми, і наші вихованці мають бути обізнаними у правдивих власних традиціях і самобутній історії, без перекохань і обмежень політичними ідеологами й релігійними завойовниками різних часів та держав. Можливо, тоді ми з часом відійдемо від євроінтеграційного формалізму й будемо справжніми громадянами нашої країни – свідомими українцями з почуттям власної гідності, впевненістю в собі і своїх силах (а не пихатістю, зверхністю чи, навпаки, заниженою самооцінкою), з розумінням і усвідомленням життєвої позиції не національної єдності, а хоча б національної співдружності (якої поки що дуже бракує).

*... три тисячі років отут височіла фортеця,
і мушель уламки поволі вросли у берег,
і надпис на скелі, котрий, за пророцтвом, зітреться
до нашої осені або до нашої ери.
(Н. Пасічник)*

*Сергій Плачинда – лауреат літературної премії ім. Івана Кошелівця за 2001 рік.

Література

1. Декларація о культурі мира. URL: www.un.org/ru/dokuments/dekl_conv/deklaratsionns/culture_of_peace.shtml Режим доступу:



2. Зброєва Н. Б. Вплив культурних традицій на виховання дітей в японській сім'ї: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / Чернігів. нац. пед. ун-т ім. Т. Г. Шевченка. Чернігів, 2012. 20 с.
3. Русова С. Ф. Вибрані педагогічні твори: у 4 кн. / за заг.ред. Є. І. Коваленко; упоряд., прим. Є. І. Коваленко, О. М. Таран. Чернігів: РВК «Деснянська правда», 2008. Кн. 3. 240 с.
4. Плачинда С. Міфи і легенди Давньої України. Київ: ФОП Стебеляк О. М., 2017. 304 с.
5. Плачинда С. Словник давньоукраїнської міфології. Київ; Велес, 2007. 240 с. (Серія «Культурна спадщина України»).
6. В. Шкляр. Чорне сонце / худож. Маріанна Пашук. 2-ге вид. Харків: Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2018. 304 с.

Ольга Смольницька

ПРИМНОЖЕННЯ НЕОКЛАСИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ: ПЕРЕКЛАДИ АНГЛІЙСЬКИХ І ШОТЛАНДСЬКИХ НАРОДНИХ БАЛАД

Пропонована стаття присвячена практичному аспекту української перекладознавчої баладної англістики та шотландистики в неокласичній традиції – від здобутків «останнього неокласика» Ігоря Качуровського (1918–2013) до сучасних українських діячів, які так само поєднують галузі науки, художнього перекладу й поезії, ідентифікованих із неокласиками (Олена О'Лір, М. Стріха, О. Смольницька; варто відзначити шотландистів Г. Дику, М. Новикову, О. Радчук, кельтолога Г. Казакевича та ін.). Сучасність вимагає оновлення і збагачення методів неокласицизму. Проблема українського перекладу народних балад Британських островів (і, власне, доступу до автентичних джерел, написаних англійською та мовою скотс) уже порушувалася в новітньому перекладознавстві [13–15; 17–19; 27, с. 10; 28, с. 170–177]. За останні п'ять років українське перекладознавство збагатилося здобутками з шотландистики ([13–15; 17–28], але невичерпність цієї бази й необхідність збільшення корпусу українських перекладів вимагає нових розвідок. У зв'язку з цим досліджується генераційний взаємозв'язок у культуротворчому аспекті, де провідна риса – ставка на елітарність. У практичному аспекті вітчизняна шотландистика розвивається також у формі культурних заходів (традиційна «Burns Night» у Київському літературно-меморіальному музеї Максима Рильського; заходи пам'яті І. Качуровського та інших неокласиків тощо).

Постать І. Качуровського плідно досліджується науково та публіцистично власне як індивідуальність (біографічно), поет, перекладач, науковець тощо (О. Астаф'єв, О. Бросаліна [1–4], Н. Гаврилюк, С. Коровченко, Н. Костенко, Н. Науменко, О. Павленко, О. Смольницька [16], М. Стріха та ін.). Можна назвати як здійснений факт уже готову плеяду «качуровськознавців», але невичерпність творчої, перекладацької, наукової спадщини цього діяча та постійне примноження перекладів народних балад германської та кельтської традицій вимагає нового аналізу. Зокрема, перу І. Качуровського належать переклади британських та ін. балад; у збірці «Круг понадземний. Світова поезія від VI до XX століття» (2007) неокласик висловив подяку своїй дружині – мистецтвознавцю, дипломованій перекладачці Лідії Крюковій (Качуровській, Lidia Kriukow de Kaszurovskij) за допомогу в роботі з багатьма текстами. Знання світового контексту дуже важливе для врахування всіх відтінків перекладу, відтворюваних при аналізі оригіналу. Таким чином, можна сказати навіть про культурологічний підхід до тексту.

Мета статті – розглянути переклади вибраних англійських і шотландських народних балад І. Качуровським, Оленою О'Лір, М. Стріхою, О. Смольницькою як підтвердження тягlosti неокласичної традиції.

Відповідно до мети ставляться завдання: 1) схарактеризувати баладну традицію в різних народів (зосередившись на англійській і шотландській традиціях), порівнявши її з українською;

2) здійснити дискурс реальної постаті королеви Елеонори (Алієнор Аквітанської) і сюжету про неї, описаного в баладах, виокремивши як можливу контамінацію подібності з історією Марії Стюарт;

3) проаналізувати сюжети й переклади релігійних, дидактичних, фантастичних балад Британських островів у вже наявних українських, залучивши міфоаналіз.

Обсяг статті не передбачає аналізу всіх особливостей обраного матеріалу, проте варто зосередитися на важливих концептах, мотивах, символах, образах, архетипах балад, а також на історичному тлі сюжетів.



Жанр балади, здавалося б, достатньо досліджений українськими й зарубіжними дослідниками (зокрема, докладний аналіз строфіки й тематики належить І. Качуровському [7, с. 194–217; 8, с. 309; 9, с. 166–170], проте строкатий матеріал різних культур потребує осмислення – особливо в історичному та міфологічному аспектах. Якщо Х.-Л. Борхес припускав, що самі гноми як міфологічні істоти набагато давніші, ніж їхня назва, то те ж саме можна сказати про баладу, адже важко точно сказати, коли, власне, цей жанр виник. До того ж балада кожного народу має свої особливості (детальніше – нижче). Звичайно, основні сюжети: трагічне кохання (або винагороджене після випробовувань), криваві події, зустрічі з надприродними силами (причому все позначене печаттю фатуму), подекуди гумор, який, однак, не завжди згладжує моторошну ситуацію, – наявні в багатьох культурах. Проте основу й національні риси шотландської балади, скажімо, можна відрізнити від провансальської або німецької (про це нижче).

Походження самої балади в різних країнах також не можна звести до одного знаменника. Зв'язок баладних сюжетів з епічними змушує досі сперечатися, що виникло давніше – принаймні у германців – так звана *протобалада* (термін мій. – О. С.) чи епос. Однак зрозуміло одне: в Європі балада має довгу історію. Є версія, що цей жанр було занесено вестготами, тобто він за походженням германський. Натомість у кельтів, а саме ірландців, балади часто формувалися на основі автентичних пісенних жанрів – наприклад, плачів (найстаріший із них – «шан нос»). Але звідки ж балада постала в Англії? Цей жанр відносять до періоду нормандського завоювання. Так, данські балади проникли в Альбїон у XIII ст., під час правління норвезького короля Гакона Гаконссона (або Гакона Старого, Nākon Nākonsson, 1217–1263, торгував з Англією, помер на Оркнейських островах), оскільки в ті часи зв'язок Британських островів зі Скандинавією був міцним. Тоді ж на Туманному Альбїоні з'явилися данські пісні й танці. (Треба сказати, що англосакси та їхні нащадки називали «данським» усе скандинавське, як і мову, тобто носій «данської» міг бути норвежцем або кимось іншим; так само «північною» мовою називали взагалі мови й діалекти скандинавських племен.) Проте, усупереч деяким поглядам, скандинавські поняття в баладному жанрі Англії не згадувалися і образ скальда, який при вогні співає на учті про асів та інших героїв скандинавської міфології, не більше ніж вигадка (особливо на англійському ґрунті). Винятком може вважатися йоркширська балада-плач «A Lyke-Wake Dirge» (перекладена і досліджена мною: [20]), образність і навіть мова якої, імовірно, занесені норманами, які не встигли потрапити під вплив французької культури. Але якщо в шотландській казці про Ассіпатла (чоловічий аналог Попелюшки) та морського змія головний герой може присягатися богом Тором, то в баладах уже немає відгому «Старшої Едди». Навіть у самому скандинавському фольклорі практично не згадуються еддичні сюжети – лише в одній норвезькій баладі (зниженій, досить комічній) майже без змін переповідається про викрадення молоту Мйоллніра в Тора і візит аса, переодягненого на наречену йотуна Трюма (жартівливий розділ «Старшої Едди» «Пісня про Трюма»). Проте всі імена й назви в цій баладі спотворені чи замінені й кінець утрачений. Хоча всі скандинави, навіть християнізовані середньовічні (шведи, данці, ісландці, норвежці), чудово знали еддичну традицію, але вона йшла врозріз із баладним жанром. Стійка традиція двовір'я, так званий народний протестантизм (у даному випадку), трималася, принаймні у Швеції, до кінця XIX – початку XX ст. включно, і в деяких нерозвинутих регіонах селяни часто були християнами більше формально. Скандинавський екскурс тут наведений тому, що вікінги (а не лише кельти) були предками багатьох шотландців та англійців.

Отже, скальди як співці, що згадували асів, богів та інші сакральні реалії, відійшли в минуле, і балада вимагала інших критеріїв. Якщо в англосаксонських замовляннях згадувались Одін (Водан, Воден), валькірії та інші германо-скандинавські герої, то в баладах уже цього не було. Можливо, тексти балад, де фігурували аси та інші герої, просто не дійшли до нас.

Особливість англосаксонського мислення, відбитого в епосі, елегіях і – пізніше – баладах, – це героїчне. Проте воно, на думку А. Гуревича та ін., означає надзвичайну, перебільшену поведінку, яка вражає жорстокістю. Але те ж саме можна стверджувати про кельтську культуру: сучасний читач із подивом може знайти садистичні елементи в шотландських баладах. Не слід забувати, що архаїчна жорстокість тут зумовлена своєрідним відгомном і переосмисленням мотивів ініціацій та інших родоплемінних ритуалів. Балада пропонує контрасти (у тому числі Ерос і Танатос [14]), жорстокість у ній часто поєднується з меланхолією.

З нормандським завоюванням розвинулося складне поняття куртуазності. Бенгт Йонссон (Bengt R. Jonsson) виокремлює усний жанр аристократичних кіл – *chanson d'histoire* [31, р. 148] (тобто дослівно «історична пісня»). Цей куртуазний жанр був якщо не самою баладою, то принаймні її предком. Англо-нормандські балади до нас, на жаль, не дійшли; до них чомусь помилково відносять тексти про Робіна Гуда, але насправді ці балади були створені пізніше й стосувались описуваної



епохи лише сюжетами. Куртуазний вплив помітний у середньовічних баладах, де виразно простежується лицарський побут, тяжіння до вишуканості, привертають увагу описи витонченого вбрання, любов до аксесуарів, етикет – але разом із тим родова жорстокість, обернена проти героїв, нікуди не зникає.

Неоднорідність і залежність балади від національної специфіки неодноразово підкреслював І. Качуровський. Зокрема, у праці «Променисті силуети» йому належить розлогий компаративний дискурс цього жанру: від французької балади (звернувши увагу на її складну строфіку з посилкою) до англійської і німецької. В Англії термін «балада» мав інше значення, аніж у Франції: «Це ліро-епічний твір з трагічним, фантастичним або трагіко-фантастичним сюжетом [цим вона подібна до української, можна додати також історичні українські, кельтські та германські балади. – О. С.]. Не виключено, що в добу Відродження поети занесли з Франції баладу, яка – як строфожанр – не прищепилася [вочевидь, через різні лінгвістичні та метричні принципи англійської та французької мов. – О. С.], але назва якої перейшла у фолкльор і там набула іншого значення» [8, с. 309]. Багатоманітна тематика в баладах різних (хай навіть сусідніх) народів – загальновідомий факт. Тому застосування певної теми або загального настрою (наприклад, героїчного) до балади конкретного народу може нагадувати кальку: «накладаючи» певні пункти, можна помітити, що вони не завжди збігаються з іншим прикладом, і заповнені пункти «лягають» на порожні клітини. Тут може спостерігатися контраст романської та кельтської традицій. Як приклад бретоніст А. Мурадова наводила «Барзас-Брейз» – автентичні бретонські народні балади, записані, олітературені та видані віконтом Теодором де ля Віллемарке за доби романтизму, але до ХХ ст. включно класифіковані як містифікація а-ля «Оссіанові пісні» Макферсона. Кельтолог пояснювала появу збірки бажанням діячів бретонського відродження знайти на своїй малій батьківщині приклад саме героїчної епіки, як у валлійській традиції (валлійці, як і їхня мова, споріднені з бретонцями). Тобто мета – пробудження і плекання національної пам'яті, національної гідності та зміцнення бретонської ідентичності (незалежної від французької). Звідси Мерлін, Артур та ін. в олітературених баладах, тоді як селянам (носіям фольклору) були ближчі побутові сюжети або свідчення про повстання, епідемію чуми, окремі трагічні випадки тощо [12, с. 8]. Тому невідповідності між формою і навіть змістом французької й англійської (а також шотландської) балади, як і взагалі одного жанру літературних традицій різних народів, цілком зумовлені. Далі І. Качуровський наводить факти з шотландистики: «Явищем світової літератури англо-шотландська балада – під іменем романтичної балади – стає у ХVІІІ ст., коли виходить «Збірка старих героїчних балад» Томаса Персі, а за нею вслід – шотландські балади Вальтера Скотта. Романтична балада переходить із Англії головно до германських та слов'янських країн, продовжуючи існування й на своїй батьківщині аж до сьогодні» [8, с. 309]. Автор простежує тяглість балади в англійській літературі: «Маємо ланцюг: Вальтер Скотт (напр., «Іванів вечір» [українською переклав М. Стріха під назвою «Напередодні Святого Йвана» [28, с. 182–189]. – О. С.]); Байрон – балада з «Дон Жуана» (є український переклад Юрія Клена); Теннісон – «Сестри», «Леді Годіва»; Оскар Вайльд – «Балада Редінзької в'язниці» [українською переклав М. Стріха [29, с. 286–304]; Кіплінг – «Цариця Бунді», «Денні Дівер» [переклад останнього вірша належить М. Стрісі [29, с. 307–308]; узагалі балада – улюблений жанр у Кіплінга, і велика кількість таких текстів представлена в українських перекладах, зокрема, антології «Сім морів» [10]. – О. С.]; нарешті, Альфред Нойс – винятковий майстер балади, автор «Рабівника» [8, с. 309].

Із наведеного історичного екскурсу стає зрозумілим, наскільки переплетено культурні патерни у фольклорі Британських островів. Суміш племен і народів, неоднозначна історія, брак моноетнічності – це лише кілька причин, що зумовили таку оригінальність жанру балади в Шотландії та Англії.

Сюжети перекладених неокласиками балад – переважно історичні та героїчні, причому важливу роль у цих текстах відіграє фатум (аналогічно – балади про трагічне кохання, «шотландських Ромео і Джульєтту» – «Трагедія Дугласів» у перекладі Олени О'Лір [27, с. 179–181]). Щоправда, ще І. Франко відзначав історичну недостовірність витворів першої групи (до речі, те ж саме можна сказати про сербський і взагалі південнослов'янський народний епос; утім помилки, контамінація або приписування історичним героям іншого образу, інших вчинків – частий мотив у фольклорі різних народів), і О. Бросаліна як яскравий приклад аристократизму та неісторичності виокремлює дві англійські балади про королеву Елеонору [1, с. 162] – Альєнор(у) де Пуату Аквітанську (Aliénor d'Aquitaine, 1121–1204) – «Прекрасна Розамунда» («Fair Rosamond») і «Сповідь королеви Елеонори» («Queen Eleanor's Confession»). Ці твори в різний період були перекладені І. Франком, І. Качуровським (перші дві), М. Стріхою (друга). «Сповідь...» була перекладена і С. Маршаком («Королева Елинора», опублікована 1938 р.); попри мелодійність перекладу, в обробці наявні невідповідності з оригіналом саме як данина милосвучності. Ця балада записана у варіантах від А до G, розглянути всі не дозволяє обсяг статті,



тому дослідження присвячене варіантам, на які спирались аналізовані перекладачі. Переклади І. Франка (з німецької) й оригінали ретельно зіставлені О. Бросаліною, як і зазначено про збереження І. Качуровським формальної точності балад (на відміну від перекладів І. Франка, де змінено розмір і принципи римуння, а у змісті наявна українізація), тому слід зосередитися на інших питаннях. Так, І. Качуровському та згаданій дослідниці належить розлогий історичний дискурс (що ґрунтується на школі Б. Ярхо, учителя покійного неокласика) про Елеонору (Алієнор, Елінон, Лінон) Аквітанську, онуку першого провансальського трубадура Гільєма IX і меценатку, «королеву трубадурів», яку «оспівували від Барселони до Лондона» [1, с. 163]; О. Бросаліна зосереджує увагу на реальних історичних діях королеви і невідповідності вчинків цієї постаті в баладах та в житті [1, с. 162–165]. Ім'я королеви означає «інша Аенора»: лат. «*alia Aenora*» – Альєнора (є версія, що так її назвав батько); мовою «ойль» – Елеонор. У М. Стріхи показова докладна й точна розвідка про цю королеву, а також наведено факт, що Елеонора «була музою трубадура Бернарта де Вентадорна, якій він присвятив кілька канцон» [28, с. 16]. Опис заборонених стосунків королеви і графа маршала («пана маршалка», лорда-маршала) у «Сповіді королеви Елеонори» О. Бросаліна порівнює з «легендами про Трістана та Ізольду, королеву Джіневру й Ланселота – тобто мотив, коли «заочно» обрана королем наречена закохується не в нього, а в його посланця» [1, с. 165]. Такі паралелі цілком мотивовані через великий вплив куртуазної культури, популярність в Англії доби Середньовіччя й Ренесансу лицарських романів і балад на цю тематику. Також відомо, що саме при дворі Елеонори з'явилася «перша поетична обробка сюжету про Трістана та Ізольду («Ле про жимолость» придворної поетеси Марії Французької)» [1, с. 163]. Якщо врахувати біографічний чинник, то оспівування королеви трубадуром нагадує сюжет про Трістана та Ізольду, оскільки закоханий прославився як поет. З Ізольдою баладну Елеонору споріднює і те, що її першим чоловіком (так за текстом) став не король, а коханець – у перекладі І. Качуровського: «Дівочість мою граф маршалок узяв / В одежах своїх золотих» [7, с. 209]. У М. Стріхи («Сповідь королеви Алієнор»; ім'я наведено у французькому варіанті): «Лорд-маршал розлучив мене / З дівочтвом був моїм» [29, с. 15]. Обидва перекладачі обрали більш вишуканий варіант вислову на ризиковану тему. (Дослідниці належить аналіз оригінальних висловів у різних варіантах балади – «від просторічно-вulgарних... до піднесено-куртуазних» [1, с. 164]; докладніше див. лексеми в оригіналах: [5].) І Трістан, і безіменний лорд-маршал порушили довіру васала у сюзерена (те ж саме можна сказати про Паоло і Франческу у Дантовому «Пеклі»). Королю в баладі випадає роль одуреного чоловіка, що наближає баладний образ з королем Марком або взагалі з кумедним амплуа рононосця в середньовічному театрі. Проте, на противагу традиції вуличних фарсів, король постає як могутній і по-своєму величний герой. Сам образ описаної у баладах королеви не відповідає реальному і нагадує Марію Стюарт (звинувачувану сучасниками як чоловіковбивця та блудниця; аналіз постаті цієї королеви та її поезії у різний період здійснили: М. Новикова, М. Стріха, С. Сластьон (Трош), О. Смольницька та ін., українською сонети перекладали Леся Українка, М. Стріха; одна з розвідок із наведенням бібліографії на цю тему: [18]). До речі, обох королев об'єднують і французьке виховання, і стиль людини Відродження, і меценатство. У французькій історичній традиції Елеонора – меценатка, тоді як англійська народнопоетична традиція, згідно зі своєю увагою до жорстокості та взагалі аномальних сюжетів, приписала їй злочини. Можливо, тут відіграла роль і контамінація персонажів (Елеонорі могли приписати риси іншої злочинної королеви, описаної у фольклорі, але не факт, що реальної), а пізніше – й історичне протистояння французів і англійців. Баладу вперше опублікували у XVII ст., тому текст міг зазнати змін, і змалювання Елеонори справді могло позначитися рисами Марії I Шотландської як ворога Англії. Тоді лорд-маршал (за якого мріяла вийти заміж баладна королева) має риси графа Босвелла (Ботвелла): його звинувачували у виконанні замовленого вбивства Генрі, лорда Дарнлі, і королева взяла шлюб із коханцем якраз після смерті чоловіка. Титул в оригіналі (Earl – у варіанті А це Earl Martial [5], останнє слово означає «військовий» або «войовничий» – знову паралелі з Трістаном як воїном!) збігається з визначенням «граф». У баладі: «З отрутою скриньку зробила на те, / Щоб Генрі струїть – короля» [7, с. 209] (навіть імена королів збігаються!). Цей переклад тотожний варіанту А (про «сильну отруту») й дуже точно відповідає староанглійському «*I made a box of pouyson strong, / To pouyson King Henry*» [5]. М. Стріха послуговувався іншим варіантом, і, відповідно, у далі наведеному перекладі інакше: «Сім літ трутизну мала я, / Щоб наш Король умер!» [29, с. 15]. Це збігається з варіантом В: «*I keepit pouison in my bosom seven years, / To pouison him King Henrie*» [5]. Королева носила отруту на грудях – мабуть, заховану в медальйоні або в іншому дрібному предметі. (Варіант С наводить точніший опис: «*I carried a box seven years in my breast, / To pouison King Henrie*» [5].) Прийом убивства – отруєння (а не удар мечем чи ножем, як часто в англійських і шотландських баладах) – не германський чи кельтський, а, скоріше,



італійський – чи принаймні романський за характером. Провансальська традиція, у якій була вихована Елеонора, близька до італійської, і пізніше Марія Стюарт успадкувала позитивні та негативні риси романської культури (зокрема, витончене отруєння).

Цікава сама по собі сповідь королеви Елеонори, бо дві балади про неї взаємопов'язані, це своєрідний діалог текстів: у баладі (дослідженою О. Бросаліною) королева отруїла фаворитку свого чоловіка, прекрасну Розамонд (Розамунду Кліффорд), а у «Сповіді...» кається, називаючи і такий гріх: «Я Розамунді прекрасній дала / Отрути в замку Вудсток» [7, с. 209]. У перекладі М. Стріхи: «Струїла Розамунду я, / Що нині в небесах» [29, с. 15]. Роль Розамонд підкреслюється в оригіналі (варіант В): «I poisoned Lady Rosamond, / An the King's darling was she» [5]. Варіант С наводить інший мотив отруєння – ненависть королеви до суперниці через вищі моральні якості Розамунди: «I poisoned the Lady Rosamond, / And a very good woman was she» [5]. Головні гріхи королеви (до речі, як і інших баладних героїв) – убивство і блуд, тобто ця балада еротично-танатологічна. Інший смертний гріх (у варіанті С) – заздрість до Розамунди як праведної.

Треба зазначити, що передсмертна сповідь негативного персонажа – досить поширений жанр англійських і шотландських балад, як архаїчних, так і XIX ст. (останні мають дидактичну мету: «Убивство Марії Мартен» – «The Murder of Maria Marten», про вбивство в Червоній Коморі, 1827 р.). Зокрема, можна згадати давню північношотландську баладу «Сповідь Робіна Бравна» («Brown Robyn's Confession», збірка Чайлда, т. 1, № 57). Вона присвячена подвійному інцесту (поширений мотив у шотландських баладах): великий грішник Робін Бравн кається морякам під час бурі, чому на нього пав нещасливий жереб: «Не диво це, – промовив він, – / Бо мав байстрят я двох / Від матері, а від сестри – / Ще байстрюків п'ятьох. / Мене до дошки прив'яжуть / І до води жбурнуть; / Не потону – мене втопить, / А впливу – лишіть» (тут і далі переклад цієї балади мій. – О. С.) [5, с. 1–3]. Кинутий у море, він бачить Діву Марію та Немовля Ісуса; Богоматір пропонує вибір – чи повернутися до моряків, чи піти на небо з Нею. Робін обирає останнє. Пречиста забирає злочинця на небо, кажучи: «Для мене це, повір, не честь: / Ти праведним не був; / Та лиш за щирю сповідь, знай, / Небесний рай здобув» [5, с. 3]. – «It's for nae honour ye did to me, Brown Robyn, / It's for nae guid ye did to mee; / But a' is for your fair confession / You've made upon the sea» [1]. Цікаво, що кровозмісника, який зводив жінок – матір і сестру, – рятує жінка, Діва Марія, Заступниця, яку багато народів у своєму уявленні ставили і ставлять на перше місце. Вважалося, що Богородиця більш співчутлива, бо Сама була людиною. А малий Ісус, таким чином, у баладі виступає заступником дітей, народжених у результаті інцесту, але невинних у своєму походженні. Баладу створено до Реформації, отже, інтерпретація Богоматері – у дусі народного католицизму. Жанр цитованого тексту можна віднести до релігійного.

Інший варіант сповіді – поширена шотландська балада «Едвард» [2]: герой на питання матері довго відмовляється сказати правду (чому в нього меч закривавлений), але зрештою зізнається, що вбив батька. Кінцівка нетипова: Едвард звинувачує матір, яка змусила його на вбивство: «Прокляття пекельне лишаю тобі / За підлу, підступну пораду» [29, с. 11] (переклад М. Стріхи). Цей твір може бути одним із народних джерел шекспірівського «Макбета» (слід зазначити, що леді Макбет у фольклорі не дружина, а мати героя): шекспірівський персонаж за намовою лиходійки вбиває короля Дункана (свого кузена), якого метафорично можна вважати батьком нації. Ще більш трагічний варіант – «Лізі Вен» («Lizie Wan», мною зі збірки Чайлда перекладено варіант № 51A [4]): незаміжня героїня не каже батькові, від кого вагітна, але зізнається рідному брату, що носить немовля від нього. Джорді Вен, вважаючи, що нещасна розповіла іншим правду про батька своєї дитини, «... голову стяв Лізі Вен тим мечем, / І натроє розкрояв сестру» [5, с. 1], а потім прибігає до матері, де далі відбувається діалог, подібний до наведеного в баладі «Едвард» (але мати виступає позитивною героїнею).

Інший струмись балад – фантастичні (перекладачі: Олена О'Лір – збірка записів В. Скотта («Пісні шотландського Пограниччя»), О. Смольницька – збірка Фр. Дж. Чайлда та інші видання). Не можна оминати увагою численних неземних істот, які часто з'являються в кельтських баладах (як і взагалі у фольклорі Британських островів; строкату генеалогію мають вони й у Скандинавії). Збірна назва цих вельми різноманітних і складних за сутністю та функціями ельфів, чарівних лицарів, бравні, привидів, духів, паків і сотень (якщо не тисяч) інших – фейрі. Фейрі – звідси «фея», а також «fairytale» («чарівний») – спільна назва для потойбічних кланів, неземних істот у британському фольклорі. Ще їх називають «народом пагорбів», «добрими сусідами», «малим народцем» та іншими численними евфемізмами. (У збірці Олени О'Лір «Прочанські пісні» згадуються ці персонажі, і поетесою навіть пояснюється їхня генеалогія: на думку авторки, кельтські фейрі – далекі родичі українських мавок.) До фейрі також належать сіди (правильніше – ши – ірландські безсмертні створіння, які мешкають у пагорбах, герої саг – ірландських скел) та багато демонологічних персонажів; найбагатша класифі-



кація цих духів – у валлійській демонології. Вважалося, що найбільше чарівних істот мешкає саме у Велсі. Пізніше фейрі стали розглядатись як померлі язичники, пекельні істоти, демони. Фейрі живуть саме в пагорбах («ноу»), що поділяються на дві умовні частини – зовнішню («шийн», печеру, грот) і внутрішню («бру» або «тулмен», залу зі стелею); Туманний Альбіон та Ірландія мають численні приклади таких магічних місць, овіяних віруваннями і легендами. Пагорби відкриваються напередодні особливих свят: Купали, Бельтайну тощо. Тоді смертний може потрапити до чарівного світу, але є ризик лишитися там назавжди (про що є численні бувальщини, балади та ін.).

Самі фейрі поділяються на Благий і Неблагий Двір; із представниками останнього часто зустрічаються герої (а частіше – героїні) балад. Один із мотивів творів на такі теми – необережний виклик фейрі (словом, мовленим у лиху годину, або – думкою: ці духи здатні підслуховувати), порушення табу, фатальна зустріч тощо. Таким чином, зміщуються межі двох світів – реального й потойбічного – і смертна людина потрапляє до влади неземних істот. Цікаво, що, попри стереотипи про нічну активність цих сил, фейрі можуть шкодити людям і вдень, просто тоді переважно стають невидимими. Представники Благого Двору – прихильні до людей, можуть допомагати їм. Такі потойбічні істоти – не демони, але й до раю вони потрапити не можуть. Чекаючи на Страшний Суд, фейрі змушені постійно працювати або розважатись, але труд їхній даремний, а розваги не задовольняють – отже, представники цього клану намагаються скоротити очікування Божого прощення, надати своєму існуванню сенс (докладніше про це та інші питання див.: [25]).

Міфологічний дискурс дозволяє визначити мотиви вчинків героїв і специфіку магічних персонажів. Так, північношотландська балада «Леді Ізабель і лицар-ельф» (збірка Фр. Чайлда, № 4А) виразно змальовує фейрі. Мотив магічного поклику ельфа (і взагалі представника фейрі) дуже поширений в англійському, кельтському і скандинавському фольклорі, а фатальне необережно висловлене бажання часто згадується в казках різних народів (у тому числі українців). Шотландці вважали, що необережно висловлювати вголос свої бажання, доки не змовкли звуки з іншого світу (у даному разі поклик ельфа). Героїня балади поводить себе як зачарована, бо не може не послухатися демона. Гіпнотичне підкорення героїні шкідливому духу описане під впливом магічної музики: ще не відомий лицар далеко засурмив у ріг, і леді Ізабелль промовила: «Якби цей ріг звучав завжди лише для мене – Прийми любов мою! – / Якби цей лицар-ельф був у моїх обіймах!» / В ранковому маю» (переклад мій. – О. С.) [5, с. 2]. Подібне бажання жіночого персонажа, ґрунтоване на фольклорній традиції, часто описується в кельтів: наприклад, вірш ірландської поетеси Флоренс М. Вільсон (Florence Mary Wilson) «The Green Hunters»: «Зелений ловчий в Горі Вуд / Виправу мчить свою. / Вони почули шепіт мій. / Стою там, де стою. / О, що йому в польоті цім / Віщують голоси? / Мое він серце полонив / І помисли усі» [6]. Музика, яка приваблює героїв, означає сексуальність. Ріг і меч (яким ельф хоче вбити діву) означають і фалічний символ (Ерос і Танатос у даному разі наближені), тут можна згадати нордичну міфологію, де агресивний жорсткий Анімус убиває або присипляє Аніму: Один уколів Брюнхільд (валькірію, яка не послухалася його) сонним шипом [30, с. 77], і войовнича дівка заснула, доки її не врятував Сіґурд (Зигґфрід) – своєрідна обробка сюжету про Сплячу Красуню або Білосніжку. Те, що леді Ізабелль убиває лицаря саме його мечем, нагадує певною мірою і діву-войовницю.

У зв'язку з цим згадуються ірландський ґанконер (ґен-канна, The Love-Talker – Любовний Балакун), який гіпнотизує співом і грою на флейті, а потім назавжди покидає зваблену жертву, яка невдовзі вмирає від туги [6] (цей персонаж, за словами Олени О'Лір, нагадує українського перелесника), або ж шотландських слуга (sluagh) – войнства мерців, чийого поклику смертні не можуть ослухатися і змушені супроводжувати цих істот у вічному польоті [11, с. 604]. Це лише стислий перелік деяких кельтських фейрі, подібних до лицаря-ельфа.

Сюжет про вбивцю (необов'язково ельфа), який повісив у лісі сімох дівчат, але був подоланий восьмою, відомий в англійському, шотландському, французькому (Синя борода, лицар Рено), фламандському фольклорі («Сір Галевін» в обробці Ш. де Костера). Можливо, тут і відгомін ініціації, яка часто виступає у фольклорі як підвищення. Героїня повинна вбити в собі негативного Анімуса, яким одержима. Лицар-ельф – демонічний образ, відомий у шотландському фольклорі як ворожий людям фейрі, що силою чарів веде їх на загибель. В оригіналі балади рефрен – «перший ранок травня» [3]: 1 травня – згадуване вище кельтське свято Бельтайн, час, коли фейрі особливо небезпечні, бо приносять у жертву людей (відгомін цих вірувань звучить у баладі «Тем Лін», один із варіантів якої, причому повний, переклала Олена О'Лір). Також Бельтайн обрядами нагадує Купалу.

Близький до лицаря-ельфа шотландський демон-коханець (однойменна балада, «The Daemon Lover», у збірці Чайлда відома в різних варіантах, від А до F (№ 243, назва «James Harris (The Daemon Lover)»). Балада написана на шотландському діалекті, але дія відбувається в Ірландії. Можливо,



сюжет запозичений із цієї країни. У деяких англійських джерелах баладу відносять до ірландських народних витворів. Найдавніший варіант датується 1675 р. Демон-коханець – фейрі, який закохував у себе смертних дівчат і брав із них обітницю вірності, а потім зникав на сім років. Але за цей час кохані обов'язково виходили заміж, часто за непередбачених обставин. Демон повертався й карав їх.

Мотив довгої розлуки і повернення не коханого, а його демонічного двійника – поширений у різних культурах (українські демонологічні аналоги: вогненний змії, чорт, лісовик, заручний мрець у подоби загиблого чоловіка). Вочевидь, коханий героїні вмер, а демон прийняв його образ. Але більш вірогідно, що з самого початку довірлива жінка кохала ельфа, не знаючи, хто він, і демон навмисно своїми чарами затягнув її до пекла. У деяких варіантах балади замість демона фігурує диявол (і у перекладеному мною варіанті жінка запізно помічає роздвоєні копита).

Таким чином, здійснений аналіз виявляє тяглість неокласичної традиції як у поезії та наукових студіях, так і в перекладах: І. Качуровський – Олена О'Лір – М. Стріха – О. Смольницька. Орієнтир на класичну спадщину, комплексний підхід до світової культури, увага до першоджерел і збереження канонічної форми, вибір героїчної та історичної тематики, яка доповнюється іншими темами (фантастичною, любовною, родинно-побутовою тощо), прагнення гармонізувати деформовану реальність, виразна культуротворчість як місія означають спільні засади творчого методу різних генерацій українських неокласиків. Виявлено, що останнім часом збільшено практичний аспект перекладацької діяльності, а також спостерігається увага до історико-культурних і біографічних порівнянь. Аналіз виявив несподівані ймовірні паралелі між баладним сюжетом про Алієнор (Елеонор) Аквітанську і реальною історією Марії Стюарт, що може бути вірогідним, враховуючи пізній запис твору про дочку Гільєма IX. Робота має перспективу продовження з огляду на великий масив матеріалу різними варіантами англійської мови, шотландсько- та ірландсько-гельської та ін. мов, а також потребу обробки джерел на міфологічні та ін. теми, оскільки балада часто вимагає додаткового розшифрування.

Література

1. Бросаліна О. Англійські балади про королеву Елеонору в перекладі Івана Франка. *Мистецькі обрії*. 2005. С. 162–165.
2. Бросаліна О. Неокласик, закоханий у Середньовіччя. Художня амплітуда Ігоря Качуровського. *Літературна Україна*. 2009. 15 січня (№ 2). С. 4.
3. Бросаліна О. Переклади Ігоря Качуровського в дзеркалі оригінальної поезії перекладача. *Ігор Качуровський: від Крут до «Старої Європи»*: матеріали Всеукраїнської наукової конференції. Ніжин, 2009. С. 15–18.
4. Бросаліна О. Г. Художньо-естетичні засади неокласицизму і творчість Михайла Ореста та Ігоря Качуровського: дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.06. Київ, 2003. 217 с.
5. 3 англійських і шотландських народних балад: автор. комп. набір. / пер. Ольги Смольницької. 2013–2017. 140 с. (З архіву Ольги Смольницької).
6. 3 англійської ірландської поезії. Переклади Ольги Смольницької. Етна Карбері, «Ганкнер». Флоренс М. Вільсон, «Зелені ловчі». Шеймас О'Келлі, «Бард на Бодаху (якому відмовили в гостинності)». Ненсі Кемпбелл, «Яблуня». Шеймас Гіні: «Смерть художниці», «У стилі Одена». 11.05.2014 By Dia_litera. URL: <http://alarum.16mb.com/2014/05/z-anglomovnoyi-irlands-koyi-poeziyi/>.
7. Качуровський І. Генерика і архітектоніка: У 2 кн. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. Кн. 2: Засади наукового літературознавства. 375 с.
8. Качуровський І. Променисті силуети: лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки / передм. М. Слабошпицького. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 766 с.
9. Качуровський І. Строфіка: підручник для студентів філологічних факультетів вищих навчальних закладів / голов. ред.: М. С. Тимошик; ред. Л. Л. Щербатенко. Київ: Либідь, 1994. 271 с.
10. Кіплінг' Дж. Р. Сім морів: поетичні твори / упоряд. В. Чернишенко; англ. мовою з паралельним українським перекладом. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2016. 480 с. (Серія «Шедеври світової поезії»).
11. Королев К. Мифология Британских островов: энциклопедия. Санкт-Петербург: Мидгард, 2009. 638 с.
12. Мурадова А. Кельтские баллады и скандал на целый век. *Троицкий вариант*. Наука. 2014. 12 августа (№ 160). С. 8.
13. Смольницька О. О. Відгомін ініціації в сюжеті про Грізельду («Кентерберійські оповідки» Джеффри Чосера) та англійських і шотландських народних баладах: виклики українському перекла-



дознавству. *III Таврійські філологічні читання: матеріали міжнародної науково-практичної конференції* (м. Херсон, 19–20 травня 2017 р.). Херсон: Вид. дім «Гельветика», 2017. С. 63–67.

14. Смольницька О. О. Віддзеркалення Еросу і Танатосу в поезії англійських метафізиків: компаративний аналіз вибраної лірики Джона Данна (1572–1631) і Ендрю Марвелла (1621–1678). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. Харків, 2017. Вип. 76. С. 35–40.

15. Смольницька О. О. Відтворення багатозначних концептів при перекладі в сучасній українській шотландистиці (на прикладі анонімного ламенту «*Quhen Alysandyr oure kyng was dede*», XIII ст., рання скотс). *Тенденції та перспективи розвитку викладання іноземних мов в інноваційному суспільстві: зб. наук. праць IV регіональної наукової конференції (25–26 листопада 2016 р., Дніпропетровський національний університет ім. Олеся Гончара, факультет української й іноземної філології та мистецтвознавства, кафедра іноземних мов для гуманітарних спеціальностей)*. Дніпро: ЛІРА, 2016. С. 101–106.

16. Смольницька О. «Генерика і архітектоніка»: очима філософа. *Українська літературна газета*. 2013. 13 грудня (№ 25 (109)). С. 4–5.

17. Смольницька О. О. До питань сучасної української шотландистиці: взаємозв'язок шотландської народної балади «Еллісон Гросс» і Оповіді Жінки з Бату («Кентерберійські оповідки» Джеффри Чосера). *Сучасні наукові дослідження представників філологічних наук та їхній вплив на розвиток мови та літератури: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції* (м. Львів, 7–8 квітня 2017 р.). Львів: ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2017. С. 54–57.

18. Смольницька О. О. Інтермедіальна імагологія жіночого лідерства (на прикладі образів Єлизавети I Англійської Тюдор і Марії I Шотландської Стюарт). *Філологічні трактати*. 2016. Т. 8. № 3. С. 118–128.

19. Смольницька О. Компаративний аналіз балади Роберта Бернса «*The Lass That Made The Bed To Me*» (1795) з джерелами кельтського фольклору і вибраними баладами Джона Кітса та Редьярда Кіплінга. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство): збірник наукових праць / за ред. Оксани Філатової*. 2017. Миколаїв: МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2017. № 1 (19). Квітень. С. 202–207.

20. Смольницька О. О. Проблема відтворення архетипних реалій вибраних англійських і шотландських балад у сучасному українському перекладознавстві (на прикладі автоперекладів). *Актуальні проблеми філології та перекладознавства: зб. наук. праць / ред. кол.: Ю. П. Бойко, О. В. Ємець, Л. І. Белехова та ін. Хмельницький: ХНУ, 2016. Вип. 11. С. 107–113.*

21. Смольницька О. Протистояння І. Я. Франка своїй Тіні: аналіз архетипів у художній і перекладацькій спадщині. *Література. Фольклор. Проблеми поетики: збірник наукових праць / Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. Київ: Твім інтер, 2007. Вип. 28. Ч. 1. С. 587–593.

22. Смольницька О. Прототипи шекспірівської *Dark Lady* у фольклорі: компаративний аналіз. *Актуальні питання іноземної філології: наук. журнал / редкол.: І. П. Біскуб (голов. ред.) та ін. Луцьк: Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2016. № 5. С. 144–151.*

23. Смольницька О. Типологічні моделі у вибраних британських народних баладах: порівняльний аналіз. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство): збірник наукових праць / за ред. Оксани Філатової*. 2017. Миколаїв: МНУ імені В. О. Сухомлинського. № 2 (20). Жовтень. С. 226–230.

24. Смольницька О. О. Фемінінний образ смерті у девонширській баладі «*Lady Howard*»: аналіз історичного прототипу. *Актуальні проблеми філологічної науки: сучасні наукові дискусії: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції* (м. Одеса, 24–25 березня 2017 року). Одеса: Міжнародний гуманітарний університет, 2017. С. 116–121.

25. Смольницька О. Філософські засади поезії Ред'ярда Кіплінга в українознавчому аспекті (на матеріалі малодослідженої лірики). *Сучасний Кіплінг – нові акценти інтерпретації: матеріали конференції*. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2014. С. 36–42.

26. Смольницька О. О. Шотландсько-англійська лінгвоміфологічна картина світу: вибрані балади Роберта Бернса і Джона Кітса у зіставленні з кельтськими структурами. *Наукові записки Міжнародного гуманітарного університету: збірник*. Одеса: Вид. дім «Гельветика», 2017. Вип. 27. С. 170–174. (Статті учасників Третьої міжнародної мультидисциплінарної конференції «Чорноморські наукові студії» 19 травня 2017 р.).



27. Стріха М. Від перекладача. Три старовинні балади. Англійські та шотландські балади / з англ. пер. Максим Стріха. *Всесім*. 2016. № 1–2. С. 10.
28. Стріха М., О'Лір О. «Пісні шотландського Пограниччя» та їхнє українське. *Сучасність*. 2012. Ч. 7–8. С. 170–189.
29. Стріха М. Улюблені переклади: поезії. Київ: Український письменник, 2015. 724 с. (Серія «In corpore»).
30. Торп Б. Нордическая мифология / пер. с англ. Е. С. Лазарева, А. А. Помогайбо, Ю. Р. Соколова. Москва: Вече, 2008. 560 с.: ил.
31. *The Ballad and Oral Literature* / ed. By Joseph Harris. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 1991. 317 pp.

Джерела ілюстративного матеріалу:

1. 57: Brown Robyn's Confession. *The English and Scottish Popular Ballads by Francis James Child*. [1882–1898]. URL: <http://www.sacred-texts.com/neu/eng/child/ch057.htm>. (Accessed: 27.05.2013).
2. 13B: Edward/ *Ibid*. URL: <http://www.sacred-texts.com/neu/eng/child/ch013.htm> (Accessed: 06.07.2017).
3. 4A: Lady Isabel and the Elf Knight. *Ibid*. URL: <http://www.sacred-texts.com/neu/eng/child/ch004.htm>. (Accessed: 05.04.2013).
4. 51A: Lizie Wan. *Ibid*. URL: <http://www.sacred-texts.com/neu/eng/child/ch051.htm>. (Accessed: 05.04.2013).
5. 156A – 156C: Queen Eleanor's Confession. *Ibid*: URL: <http://www.sacred-texts.com/neu/eng/child/ch156.htm>. (Accessed: 06.07.2017).

**Ірина Скрипка,
Тетяна Черненко**

«І ЩОСЬ В МЕНІ ТАКЕ БОЛИТЬ, ТО ЦЕ І Є, НАПЕВНО, УКРАЇНА...»



Наша українська родина, наші українці, розкидані по Європі, Америці, Австралії. Важка дорога, нескінченні турботи, постійні сні про рідну Україну, туга за рідною землею... Спогади про щасливі дні і всі пережиті негаразди здавалися такими дрібними... Продовжувало щеміти серце, у пам'яті частіше й частіше з'являлася рідна домівка, велика і дружня родина, материні сльози, прощання. Та чи всі вони пам'ятали обличчя своїх

бабусь і дідусів, братів та сестер, котрі живуть на українській землі? Сповнене тугою за Україною емігрантське життя... І народжується знову і знову сила духу та волі, що дає людині поштовх до нового життя, змушує її замислюватися про минуле й майбутнє своєї родини. Лише безкінечна робота над собою, над власним удосконаленням давала можливість українцю-емігранту утвердитись у далеких чужих краях. Як багато для цього треба було докласти зусиль!

Далеко за океан закинула доля й нашого земляка Івана Сидоренка, який народився в селі Липовому Розі на Ніжинщині.



На подвір'я сільської школи у вересні 2004 року завітав невисокий сивочолий чоловік. Він говорив українською мовою, але говірка його дещо відрізнялася від тієї, яку ми звикли чути. «Хто ж він?» – цікавило всіх. Чоловік підійшов і став розпитувати в дітей: «Як вам живеться тут, на Україні? А навчатися у школі вам цікаво?» Невдовзі зайшов до учительської й довго розмовляв із педагогами школи про наболіле.

Так у далекому вересні 2004 року відбулася чергова зустріч Івана Сидоренка із педагогічним колективом Липоворізької школи. На фото, що нагадує про цю зустріч, поряд із учителями Іван Григорович. Скромний, чемний, усміхнений і простий. За кошти Івана Григоровича Сидоренка у школі ще в 1999 році з'явилися перші комп'ютери... Щоразу приїздив із подарунками: музичний центр, телевізор, фотоапарат, синтезатор. Педагогічний колектив вдячний, що мав такого мецената, який переймався проблемами школи.

Чому Іван Григорович, перебуваючи в Україні, щоразу відвідував школу?

Багато цікавого про Івана Сидоренка розповіли земляки: учителька української мови та літератури **Софія Миколаївна Охонько**, **Микола Миколайович Чепела**, родич Івана Григоровича. Особисті листи, фотографії, спогади, матеріали родинних архівів, дерево роду сім'ї Охоньків, складене власноруч Іваном Григоровичем – і перед нами постає життя людини. Спогади про їхні зустрічі, що відбувалися нечасто, але були щирими і приємними, роздуми, суперечки, погляди на життя в Україні очима американського українця.

Музей села Липового Рогу близько десяти років функціонував у приміщенні старого дитячого садочка. Саме цей будинок і є *родинним гніздом Івана Григоровича Сидоренка. Зараз відбудований, радо зустрічає дітей – тепер тут новий заклад дошкільної освіти.*

Батьки в силу життєвих обставин змушені були полишити свою родину, рідну землю і шукати прихистку на далекій чужині. Скільки злигоднів і поневірянь зазнала сім'я Сидоренків, мандруючи по чужих краях! Великі зерна любові до України вони зуміли передати своєму синові Іванові, якого там, за океаном, називали Джоном. Його українська душа щеміла болем за свою рідну землю, разом із нами переживала всі невдачі, які спіткали його рід, рідню, рідне село, Батьківщину. Читаємо його книгу мудрості – листи до липоворізьців.

У кожному рядку листа в Україну відчувається повага до рідних, турбота про них, бажання не завдати зайвого клопоту й безмежна вдячність за листи-відповіді, за кожен надіслану фотографію, побажання рідним та знайомим *«щастя і доброго здоров'я на многиі, многиі літа»* (з листа від 5 квітня 1995 року). Листи автор друкував на комп'ютері, а підписувався внизу власноруч. У ті часи комп'ютери ще не були такі доступні для кожного, як тепер, тому учні школи на заняттях гуртка із задоволенням училися комп'ютерної грамотності. Цю техніку подарував Іван Григорович. Саме таким було бачення освіти та освіченості в нашого земляка.

Іван Григорович Сидоренко народився 1931 року. Його доля не скупилася на випробування. У своєму життєписі пам'ятної книги студентів української гімназії в місті Регенсберзі (Німеччина), де Іван Сидоренко навчався з 1945 до 1949 року, пише: *«Мій батько – Григорій Кирилович Сидоренко (по-вуличному «Махіненко»), був засланий радянською владою у віддалені райони Сибіру за участь у збройній боротьбі в 1918–1920 роках в Українській армії за незалежність від радянської Росії. Мати – Ольга Охонько, отримала лист від тітки, яка повідомляла, що її чоловік працює на будівництві другої лінії Транссибірської залізниці і проживає у чоловічому тимчасовому бараці.*

Проводячи нову внутрішню політику боротьби з ворогами народу, НКВД заарештувало мою матір і депортувало її в спеціальне поселення до Сибіру, в державне господарство з обмеженою свободою для засланих сімей. Але під час арешту, коли загавкали в селі собаки, мати вистригнула у вікно і перелякана, тремтяча в сльозах, прийшла до тітки, де я переховувався.

Без дому і грошей, з торбою сухарів, мати прийняла рішення шукати чоловіка на Транссибірській залізниці».

Так Іван Григорович разом із матір'ю потягом доїхали до Москви, а потім до Сибіру. Через 12 днів відбулась дивовижна і драматична зустріч із батьком, який перебував у засланні.

Важкими були майже 10 років роботи в Сибіру. Якраз за тиждень до початку радянсько-німецької війни сім'я Сидоренків повернулася в Україну.

У червні 1941 року проживали на Донбасі, куди 17 грудня 1941 року увійшли німецькі війська. Почалися важкі роки окупації. Лише у кінці 1943 року німецькі війська почали відступати з тих країв, де проживали Сидоренки. Батьки стали біженцями. Зиму перебули в Кам'янці-Подільському, весну і літо 1944 року – у селі Галіція (Галичина), а осінь – на фермі у Словаччині.

Наближалися радянські війська. Сидоренки переїхали до Угорщини. Там у них відібрали коней, а самих закинули в товарний вагон і відправили спочатку до Австрії, а потім – у Німеччину. На станції



Найкірхен, неподалік від міста Нюремберга, жили в залізничному бараці. Умови життя українських родин були надзвичайно важкими, а в кожного були діти...

15 квітня 1945 року американські війська звільнили українські сім'ї від гітлерівського ярма, але люди залишалися в Німеччині. Холод і голод переслідували не лише дорослих, а й дітей. Багато й важко потрібно було працювати, щоб вижити, а втричі більше і важче, щоб учитися.

Шкільні роки, як зазначає у своєму життєписі Іван Сидоренко, проведені в гімназії у Регенсбурзі, були найщасливішими в його юності. Участь у бойскаутах та організації «Пласт» надихали нашого земляка на безмежну любов до Бога та Батьківщини, якою для нього на два роки стала Німеччина. Але ночами снилась інша Батьківщина – ненька-Україна. У Сибіру батьки не вчили його говорити українською мовою, боялися, що будуть звинувачені в українському націоналізмі. Та вже з 1947 року хлопець вважає себе українцем.

Майже дев'ятнадцять років виповнилось Івану Сидоренку, коли його сім'я 10 лютого 1950 року переїхала до Нового Орлеана в Сполучені Штати Америки.

У цей час США переживали далеко не кращі часи. І, звісно, не зустрічала країна чужинців із розкритими обіймами. Мільйони безробітних... Та хлопець прагнув учитися, щоб бути корисним державі, де живе.

Спочатку навчався в середній школі в штаті Міссурі. Врешті-решт емігрантське життя почало стабілізуватися. Оселилися в американському місті Чикаго. Вдень працювали, а ввечері вся родина йшла на так звані «мовні курси». Чужа земля прийняла їх, дала можливість працювати, навчатися.

У місті Урбана (штат Іллінойс) закінчив університет. У 1957 році отримав ступінь бакалавра з аеронавтики. Навчання в університеті на 2 роки перервала служба в армії США. Спочатку – у психологічних військах, а потім – у повітряній дивізії, що знаходилася в м. Токіо (Японія). Маючи диплом авіаційного інженера, 14 років пропрацював в аерокосмічній промисловості. Нелегко було завоювати авторитет і визнання в американській авіаційній індустрії. Напевно, зміг би зробити блискучу кар'єру, але не дарма говорять, що серцю не накажеш. Кожна талановита людина прагне до більшого. Хотілося українському юнакові вчитися далі. Знову Іван Григорович повернувся до університету, сів за підручники, щоб стати біомедичним інженером.

До виходу на пенсію (до 1996 року!) працював у передових науково-дослідних інститутах найвідоміших фірм США над створенням новітнього обладнання для хірургічних операцій, зокрема на серці. Дуже швидко увійшов до числа найвідоміших інженерів медичної індустрії США. Авторитет зростав, та Іван Сидоренко постійно працював над собою, підвищував рівень фахівця, долав нові вершини у своїй роботі.

Рівень конкуренції в США надзвичайно високий. І тільки талановита людина змогла утриматися впродовж десятиліть на вершині науки. І це було під силу нашому земляку з козацького села Липового Рогу, що розкинулося неподалік тисячолітнього міста Ніжина на берегах Остра.

Невпинно летять роки... Людина залишається врешті-решт із тим, що для неї найдорожче. Кохана дружина Івана Григоровича Ярослава Рябоконт – випускниця університету з Мінесоти – народилася в Харкові. 39 років подружнього життя. На жаль, Ярослава померла від пухлини. Менший син Павло став геологом, працює в Мінесоті, а старший Марко отримав ступінь доктора медицини, працює в Нью-Йорку. Має доньку Ліліану.

Іван Григорович на заслуженому відпочинку, але відомі фірми в США ще довго не відмовляються від послуг медичного інженера. Іван Сидоренко – консультант із проблем створення нових зразків хірургічного обладнання.

Відвідував рідне село Липів Ріг Іван Григорович за час незалежності більше десяти разів. У силу своїх можливостей допомагав землякам – здобути вищу освіту кращим учням. Став учасником медичних конгресів, які «спонсорує Українське Всесвітнє Лікарське Товариство», підтримуючи всі новинки науковців у медицині. «Я, як медичний інженер, давав свої промови на цих конгресах в 1990, '92, '94 роках в різних містах України, і заскакував до Липового Рогу на початку або в кінці конференції» (лист від 21 липня 1995 року). Буваючи в селі, завжди відвідував батьківську хату, сільську раду, своїх родичів Чепел, а в Ніжині – Стеценків, Пучок...

Читаємо у цьому ж листі болючі спогади про першу подорож в Україну (ще за часів Радянського Союзу): «Правда, я був на Україні також в 1987 році зі своєю матір'ю. Тоді ми мали маршрут Будапешт, Львів, Чернівці, Київ, Одеса, Тбілісі, Ленінград і Москва на 21 день. Тільки в Чернівцях наша рідня знала хто ми були. На малярському кордоні при перевірці нашого багажу, радянськи митники конфіскували мій американський географічний журнал про Україну **National Geographic**, за травень 1987 року. В Києві ми одягнулися по місцевому і в 5-тій годині ранком крадькома уникнули



поверхову дижурну готелю Дніпра, та взяли електричку до Ніжина, щоб лише побачити село (Лупів Річ), де вона і я народилися. Тоді ми навіть не призналися там своїй рідні хто ми були, бо мати боялася, що нас влада арештує за нелегальний виїзд з Києва (але іншого вибору не було).

А в Москві мене не хотіли пускати на літак додому, бо я мав забагато книжок і причепилися до Кобзаря, що я мав 2-ий том. «А де перший?» – питають. А я кажу, що першого не було в тій крамниці, де я купував у Києві. Далі, три жінки-митниці почали листувати кожну книжку, що забрало майже годину часу. Моя мати каже їм, що ми ніяких бомб не веземо, а я її успокоюю: «Не кажіть нічого, бо вони можуть затримати на довше». А чого вони шукали в моїх книжках? Рукописів (яких ми не мали) матеріалів для опублікування їх на Заході – це система, яка боялася правди. Та як колишній американський президент Абрагам Лінколн писав: «... ви можете дурити деяких людей увесь час і усіх людей деякий час, але не всіх людей увесь час». Далі, одна з митниць каже «ну что ж, не пустим», а друга, мабуть старша, каже: «Нет, пускай берёт». Це тільки два зразка, а їх було багато. Скільки пригод і переживань було тоді – довго розказувати. Евентуально, ми як сіли нарешті в літак, що йшов без зупинки на Нью-Йорк і як літак піднявся і я закрив очі, я бачив що ми лишаємо якусь чужу планету і вертаємося на землю, де живуть людські люди, без рогів і без хвостиків. Які вміють усміхатися і вірять в Бога, і сльози почали котитися по моїх щоках, а мати моя штуркає мене: «Чого ти плачеш?» А я кажу їй: «Мамо, як гарно бути ще живим». А як висіли в Нью-Йорку, то я хотів впасти на коліна і поцілувати цю нову мою землю, що прийняла моїх батьків і дала нам свободу жити, де хочеш, вчитися, працювати, ходити до своєї церкви, молитися і вчити своїх дітей на своїй рідній мові (обоє моїх дітей говорять по-українському) і казати вільно, що ти думаєш і яке твоє політичне переконання. Я як приїхав додому, то був психологічний інвалід з рік або тощо. Дружина сказала, що більше не пустить мене на Україну, але я переконав її все ж таки пізніше».

Українці за кордоном дбають про свій рід, прагнуть, щоб діаспора була сильною, щоб сини та дочки України далеко за її межами не забували про своє коріння і пам'ятали, чиїх батьків вони діти. Що зробив кожен із нас для того, щоб наша держава була кращою, а люди жили гідно на своїй землі? Чому ми такі пасивні, чому не вміємо належно дбати про свій рід? А є в кого повчитися... «У мене відбудеться родинний з'їзд цілого нашого плем'я в Америці, що ми робимо що 4 чи 5 років. ... Рідня зі східного і західного бережжя Америки, а також з Чикаго, з'їхались до нас на озері (яких ми маємо понад 10000) в штаті Мінесота на три дні на переознакомлення, розвагу і зміцнення нашого роду».

Іван Григорович вів активний спосіб життя, багато подорожував, любив відпочивати на гірськолижних курортах у Європі.

Близько 25 років Іван Григорович працював над створенням Родовідного дерева роду Охоньків (Самсонович). «Знаймо хто ми є і чиї ми діти» – видрукував Іван Григорович на одному із листів. А вище слова Т. Г. Шевченка: «... І чужого научайтесь, й свого не цурайтесь...» Скільки було знаків питання на першому варіанті цього дерева... Учні школи теж допомагали знаходити декого із рідні Івана Григоровича, просили фотографії для того, щоб допомогти.

Біля кореня родовідного дерева – Самсон Андріянович Охонько (1853–1908 рр.) та Сусана Пінчук (1858–1919 рр.). Кожен із членів родини має свій номер тому, що так легше знаходити того чи іншого члена великої родини на фотографії, робити доповнення. Знаходимо в другому ряду Охонька Костянтина Самсоновича. Роки його життя – 1874–1930, а поряд напис – «розстріляний». Можливо, переживши страх втрати родичів, і змушені були батьки Івана Григоровича покинути рідну землю.

Незважаючи на те, що виріс на Заході, дуже цікавився людьми й історією країни, де народився. У листі від 14 жовтня 1997 року він пише, що виписав для себе 10 томів «Історії України» М. Грушевського («друкувалася Албертівським університетом в Канаді англійською мовою»). Розповідає про те, що більше десяти років викладав історію і географію України в Суботній школі при українській церкві в Америці. «Дарма, що я не є громадянином України, все таки я рахую себе українським патріотом... Українство мабуть є в моїй крові». Цікаву думку ми читали у відповіді на лист від Лариси Білоус, учительки російської мови та літератури Липоворізької школи: «Ви мабуть інтелектуально є понад пересічної людини, але Ви не пристосувалися до практичного життя в українському селі. Всіх що я зустрічав у селі говорять українською мовою крім Вас. Вас село не прийняло, бо Ви не хочете асимілюватися в українське селянське суспільство». І в приклад ставить своїх батьків: «Мої батьки як приїхали до Америки, то відразу пішли на вечірні курси англійської мови і за рік вже могли комунікуватися із місцевим населенням їхньою мовою. Ви ж будучи в селі двадцять років і беручи під увагу що українська мова і найбільш подібна до російської, ще й досі не опанували



розмовляти вільно українською мовою. Причина чому мабуть є znana лише для Вас самої. Я приїжджаю до цього села вже з 1987 року, що другий рік і бачу це село цілком іншими очима ніж Ви».

Тепер Лариса Олексіївна Білоус проживає далеко за межами України – в Іспанії. Її донька Летиція – у Франції, працювала позаштатним кореспондентом телевізійної передачі одного із російських телеканалів «Жди меня». Наскільки проникливим є Іван Григорович, як він уміє розуміти людей, видно на цьому прикладі.

Заходимо в школу. Бачимо перед собою стенд, який розповідає про життєвий шлях І. Сидоренка. На фотографії – щаслива сім'я: усміхнені жінка та чоловік дивляться на нас радісними очима, а поряд – їхні сини. Це Іван Григорович, його дружина Ярослава та сини Марко й Павло.

Знаходимо орфографічні помилки в листах І. Г. Сидоренка, але розуміємо, що важливішою є висловлена ним думка, його погляд із-за кордону на нашу Україну очима людини, яку непокоять негаразди нашої держави.

Іван Григорович був одним із ініціаторів побудови у столиці штату Мінесота – Сан-Поло – величного українського храму. Для цього зібрали майже 3 млн доларів пожертв тих, котрі не забули, звідки вони.

На думку Івана Григоровича, біда України в тому, що чимало українців не прониклися достатньою українською ідеєю, українською гордістю, українським патріотизмом і не розуміють, на якій надзвичайно багатій землі вони живуть. Його переконання – минуть важкі економічні часи, і нові покоління українців зростатимуть палкими патріотами, збудують могутню державу, яка ще здивує світ своїми досягненнями. Майбутнє за освіченими людьми, і найкраще вкладати інвестиції саме в освіту.

На жаль, останнім часом зв'язок з Іваном Григоровичем було втрачено. За свідченням його далеких родичів, він помер 2016 року.

Сьогодні Україна відроджується. До нас, як ніколи раніше, доносяться голоси наших співвітчизників. Іван Григорович зберіг святу пам'ять про отчий край, любов до України і своїх земляків, підтримував нас щирим словом і надавав матеріальну допомогу, бо непокоїли його наші, хай і тимчасові, негаразди.

*Летіть, летіть, нестримні журавлі,
Через усі держави і кордони,
Несіть привіт від рідної землі
Усім, хто в неї вірив безборонно,
Усім, хто зміг у серці зберегти
І землю ту, і мову ту єдину,
Хто крізь усі негоди і світи
В собі проніс любов до України...*



ДІЯЛЬНІСТЬ СПІВАКА ВАСИЛЯ ГРИЦАКА ТА УКРАЇНСЬКОЇ АМАТОРСЬКОЇ ОПЕРИ В ЧЕХОСЛОВАЧЧИНІ (за матеріалами архіву В. та О. Грицаків)

У лютому 2012 року Ольга Грицак-Шерегій звернулася до Надзвичайного посла України в Словацькій Республіці Олега Гаваші з проханням допомогти передати в Україну чотиритомний архів, що вміщує матеріали за 60 років мистецької діяльності Василя Грицака та Музично-драматичного ансамблю імені Тараса Шевченка.

24 вересня 2012 року архів та п'ять відеозаписів були особисто передані подружжям Грицаків у Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. Таким чином, ми маємо змогу ознайомитись із діяльністю українських митців, які народилися за кордоном та пропагували українське театральне й музичне мистецтво, а також із унікальним явищем – українською аматорською оперою, яка тісно пов'язана зі ще одним видатним українцем – Юрієм-Августином Шерегієм.

Концертний і оперний співак, художній керівник Музично-драматичного ансамблю імені Тараса Шевченка у Братиславі, заслужений діяч мистецтв України Василь Грицак народився 21 жовтня 1933 року в селі Радвань-над-Лабірцем (нині Словаччина). Після смерті батька потрібно було допомагати матері (окрім самого Василя, в сім'ї була ще старша сестра і молодший брат), тому інколи доводилось пропускати шкільні заняття.

Василь із самого дитинства мріяв про театр. У шкільних театральних та концертних програмах він брав участь разом із Іваном Бабиним, про що, зокрема, повідомляла газета «Дружно вперед» (№ 10 за 1983 рік). У біографії, написаній його дружиною Ольгою Грицак-Шерегій, можна прочитати таке: «... мусів пасти корови, косити копаницю, жито і пшеницю, а при цій роботі любив співати. Коли виспівував, кожний в селі знав, що співає Грицачок, тоненьким голосом як сопрано» (*орфографію збережено, пунктуацію виправлено – В. М.-М.*). Усе вказувало на те, що Василь наділений справжнім талантом, і на нього чекає велике майбутнє. Цей талант передався і двом із його трьох дітей: Петро став учасником оперного хору Словацького народного театру, а Оксана, будучи піаністкою, закінчила Московську консерваторію. (Наразі Оксана Грицак є професором консерваторії хорватського міста Рієкка.)

1951 року колишній Український національний театр (УНТ) в Пряшеві оголосив творчий конкурс. У русинсько-українських селах почали шукати молоді таланти. 18-річного Василя прийняли членом УНТ у вересні того ж року. У театр, за його власними словами, він пішов, щоб допомогти матері заробленими грошима на господарство. Це стало початком його творчого шляху.

1954 року під керівництвом професійного режисера Юрія Шерегія в УНТ створили оперний колектив. Юрій Шерегій намагався зібрати постійну трупу перш за все з етнічних українців, котра б знайомила словаків з українською культурою. У спогадах він писав: «Я знав, що в Чехословаччині все, що приходило з «Союзу», називали «руським, російським». Я собі усвідомив і постановив, що перше мушу познайомити ансамбль опери з історією, культурою, мистецтвом українського народу: хто такі були запорозькі козаки, сказати про композиторів і навести короткий літопис українського народу, властиво доказати, що український народ і Україна – не Росія».

16 вересня 1954 року Василь Грицак дебютує у Пряшеві як учасник колективу, зігравши роль Леська в народній опереті «Запорозький скарб» драматурга В. Ванченка та композитора Васильєва.





Про його дебют газета «Нове життя» пише: «У ролі парубка Леська виступив, досі не виступавший у подібних ролях В. Грицак. Довірення цієї ролі було сміливим кроком режисера, який не боїться перешкод. І хоч артист деколи не вистачав голосом за своєю партнеркою М. Мороз, яка роль Галі зовсім успішно виконала, і часом переекспоновані рухи нарушали виконання ролі, однак ж, хочеться вірити, що ці недоліки будуть якнайскоріше усунені, і В. Грицак буде надійною силою театру». У статті Андрія Стефанка не обійшлося без дифірамбів тодішньому культурному курсу партії Чехословаччини: «Взагалі, прем'єра «Запорозького скарбу» принесла новий успіх не тільки відомому режисеру Ю. Шерегію, але й усьому колективу УНТ у його здійснюванні вказівок партії про завдання театру, в його художньому рості, в крокуванні по шляху соціалістичного реалізму».

Як згадував Микола Мушинка, з 1949 року Ю. Шерегія постійно допитували органи чехословацької державної безпеки: «Брали його непомітно, зразу після театральної вистави, і допит тривав аж до рана. Після допиту ішов трудовий день у театрі. Це його дуже виснажувало та пригнічувало... однак ніякої антидержавної діяльності йому довести не змогли» [*«Найвизначніший театральний діяч Закарпаття»*]. Швидше за все, підставою для допитів стало спілкування зі студентами з Канади та США [*збірник до 25 річчя Музично-драматичного ансамблю*].

У 1956 році Василь Грицак проходить військову службу, а в 1957 році він разом із Юрієм Шерегієм, його дочкою, яка на той час стала для Василя дружиною, переїжджає до Братислави, де навчається в консерваторії в Івана Фінька, майстра італійської школи *бельканто*. «Йому завдячує, що до сьогоднішнього дня його голос звучить свіжо, і його мрія – бути оперним співаком сповнилася», – зазначала пізніше О. Грицак («До 40-літнього ювілею мистецької праці В. Грицака»).

Факт «свіжості» голосу неодноразово підкреслюється багатьма кореспондентами та виданнями. Як писав, зокрема, кореспондент Андрій Карашко в газеті «Нове життя» (№ 1 за 1992 рік), «... Його голос звучить свіжо і лагідно і наперекір тому, що співак якраз тепер відмітив свій уже 40-літній ювілей мистецької діяльності». Його вчитель Іван Фінько навчався в італійського оперного співака Ментіконі. Також значний мистецький вплив справив на Василя й Андрій Кухарський.

Якщо ж говорити про постать, яка справила найбільший вплив на творчу особистість Грицака, то тут знову потрібно згадати Юрія Шерегія, особливо якщо врахувати їх постійний творчий та сімейний контакти.

Юрій Шерегія був скрупульозним документалістом української театральної діяльності. Він сам створив на сцені 126 ролей, поставив 255 інсценізацій (із них майже 200 – музичні вистави), написав 32 драматичні твори, переклав 25 чужомовних п'єс на українську мову, і декілька українських – на словацьку мову. Окрім того, він був непересічним організатором. Багато його праць, на жаль, досі не видано. Найбільше пощастило «Нарису історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року», який видало після його смерті на свої кошти та з пожертв і передплат Наукове товариство ім. Т. Шевченка в Нью-Йорку з ініціативи Василя Маркуся. Своє вболівання за українську культуру він передав і Василю. Зрештою саме Юрій Шерегія знайшов і відзначив його як митця у 1951 році.

Паралельно Василь працює в Словацькому народному художньому ансамблі, потім і в опереті «Нова Сцена».

З 1961 року Василь починає співати в хорі Словацького національного театру (пізніше він стане солістом цієї опери), проводить інтенсивну концертну діяльність.

У листопаді 1971 року Юрій Шерегія, Марія Ройко та Юрій Данко провели установчі збори Української музично-драматичної студії ім. Миколи Лисенка. За згодою заступника міністра культури студію було включено до статуту «Роланд-клубу». З цього часу Василь Грицак бере постійну участь у його діяльності, виступає педагогом для інших виконавців. Кількість членів ансамблю збільшувалася не лише за рахунок українців, а й за рахунок словаків, яким була близька та цікава українська культура. З часом ансамбль отримав ім'я Тараса Шевченка.

Музично-драматичний ансамбль ім. Тараса Шевченка являв собою аматорську оперу. Окрім Василя Грицака, в його складі майже не було професійних виконавців. Він складався з драматичної групи, мішаного хору, групи танцюристів. Ансамбль гастролював у Відні (1995), Керчі (1995), Мюнхені (1991), Страсбурзі (1995), Тернополі (1993), Ужгороді (1994), Хусті (1994). До репертуару Ансамблю входили театральні та оперні постановки, такі як: «Мати-Наймичка» В. Тогобочного за Т. Шевченком, «Суєта» та «Безталанна» І. Карпенка-Карого, «Ніч під Івана Купала» М. Старицького, «Лимерівна» Панаса Мирного, «Сирени» Л. Хоролець, «Пошилися у дурні» М. Кропивницького, «Танго для тебе» та «Золотий меч» братів Шерегіїв, «Ноктюрн» М. Лисенка, «Вечорниці» П. Ніщинського, «Катерина» М. Аркаса, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського. З Ансамблем працювали такі професійні музиканти, як: співаки – Марія Галій-Моравська, Андрій Алексик, Павол Маурері, Магда-



лена Благушіякова, режисер Григорій Шумейко, диригент Ян Мішкович, хореографи Єва Лабанц, Йозеф Долинський, Александр Шептаков (*орфографію збережено*). Після смерті Юрія-Августина Шерегія у 1990 році Василь Грицак прийняв на себе функції керівника.

20 листопада 1992 року на запрошення дирекції Театру опери та балету ім. Івана Франка у Львові Василь Грицак взяв участь у постановці «Наталки Полтавки» Миколи Лисенка, де виконував роль Петра (режисер-постановник Володимир Дубровський, диригент Михайло Дутчак). Вистава відбувалася в рамках Декади IV міжнародного фестивалю оперного мистецтва ім. Соломії Крушельницької. Тож мрія Василя Грицака про виступ на сцені українського оперного театру врешті-решт здійснилася.

2009 року за вагомих особистий внесок у збереження і розвиток національно-культурної спадщини Українського народу у світі, високу професійну майстерність та активну участь представників української діаспори в проведенні Фестивалю мистецтв України Президент України Віктор Ющенко присвоїв Василю Грицаку звання «Заслужений діяч мистецтв України». Нагороду вручила в Посольстві України в Братиславі Надзвичайний та Повноважний посол України в Словацькій Республіці Інна Огнівець.

На завершення хочеться процитувати мюнхенську газету «Християнський голос», у якій після львівського виступу Василя Грицака зазначалося: «Треба оцінити мистця, який далеко поза межами України, ціле життя присв'ятив тому, щоб знайомити словацьких горожан, але і краянів з українською оперною музикою...» Це дійсно стало справою всього життя Василя Грицака.

Література

1. *Дружно вперед*. 1983. № 10.
2. Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року. Пряшів, 1993. 414 с. Довільний виклад зі статті Миколи Мушинки «Найвизначніший театральний діяч Закарпаття».
3. *Нове життя*. 1991. № 46,
4. *Християнський голос*. 1991. № 24.

**Антон Кармазін,
Ірина Дубровіна**

СПАДЩИНА МИХАЙЛА ВЕРИКІВСЬКОГО ЯК ПАМ'ЯТКА НАЦІОНАЛЬНОЇ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ (ЗА ФОНДАМИ НБУВ)

Національна історія та національна культурна пам'ять є спорідненими поняттями. Для сучасних науковців-музикознавців – на відміну від істориків – актуальним видається дослідження відображення національної історії, а відтак і культурної пам'яті не у фаховому історичному дослідженні, а у творах музичного мистецтва, зокрема і у тих, що зберігаються у фондах НБУВ як пам'ятка національної духовної культури.

В архівній спадщині Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича, що знаходиться в Інституті рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, є документи щодо діяльності Михайла Вериківського як активного члена організації, що вела титанічну роботу з відродження та розвитку музичної культури України ХХ століття [1].

На думку провідних дослідників, звернення до архівної спадщини членів МТЛ залишається малодослідженою сторінкою [3]. Адже наш час потребує переосмислення ролі її членів у відстоюванні та ствердженні національних музичних інтересів, серед яких яскравою сторінкою є діяльність та творча спадщина М. Вериківського.

Як зазначає О. Бугаєва у монографії «Архівна спадщина Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича», у 20-х роках ХХ століття українська інтелігенція очолила демократичний рух у селах і містах, активізуючи загальнонаціональні процеси розвитку культури [4, с. 10]. Водночас тотальний контроль за діяльністю мистецьких освітніх установ та товариств практично унеможлилював вільне творче розкриття самобутності вітчизняних митців, стримуючи поступ до ствердження незалежної нації [3].

У процесі дослідження архівної спадщини М. Вериківського прослідковується постійна творча увага митця до історичного минулого, що є ключовою рисою в контексті розуміння його творчості.



Тому вважаємо, що віддзеркалення історії України в музичних творах М. Вериківського залишається актуальною темою вивчення для сучасних дослідників.

Протягом становлення творчої особистості митця, формування його таланту особливо важливу роль відіграли багаті історичні традиції рідної композитору Волині. Як зазначала, зокрема, Н. Герасимова-Персидська, особливої сили досягали тут народні повстання. З Волинню пов'язані імена Северина Наливайка, Богдана Хмельницького, Семена Палія. Спогади про них збереглися в народних переказах і піснях, на які така багата Волинь [8]. Ця сфера стала для композитора провідною. Відтак герої різних жанрів його творчості – Ярослав Мудрий, Григорій Сковорода, Семен Палій (вокальні монолози), Маруся Богуславка, Самійло Кішка (ораторія), Любина Бондарівна (балет), Петро Конашевич-Сагайдачний (симфонічна поема), Устим Кармелюк та Назар Стодоля (музика до кінофільмів), герої творів Т. Шевченка, М. Гоголя, М. Коцюбинського, селяни, гайдамаки, учасники контрактних ярмарків XVIII століття, жителі Кременеччини XIII століття – є результатом мистецького переосмислення складного історичного минулого України. Для Михайла Вериківського як митця тема національної історії виявилася пріоритетною образно-тематичною сферою композиторської творчості. Тісний зв'язок з народною піснею, глибоко правдиве відображення життя, гнівне викриття соціальної несправедливості, думки про історичні постаті в історії України та, нарешті, віра в ясне майбутнє – все це сповнювало і творчість, і життя Вериківського як педагога, композитора, громадського діяча.

У музичних фондах НБУВ зберігається багато творів композитора першої половини 1920-х років. Цей період, що збігався з проведенням українізації, є найбільш плідним у творчості митця. Творча діяльність М. Вериківського була значною та різноманітною: у ній відчувався синтез вокальної та інструментальної музики з народною піснею. Важливим принципом його творчості був варіаційний принцип, типовий для народної пісні та української класики (наприклад, у обробках пісень, хорах з «Наймички», «Веснянки» тощо).

Грунтовною є праця співробітників Відділу музичних фондів НБУВ щодо вивчення вітчизняних мистецьких надбань – видання серії наукових каталогів «З історії музичної спадщини України», зокрема, «Українські нотні видання 1923–1934 у фондах НБУВ (інструментальна музика)». Це перш за все науковий каталог, який підготували Л. Івченко та О. Вакульчук у 2009 році [10]. Серед документів нотної колекції багато творів, що довгий час перебували під цензурною забороною, тому не були й не могли бути об'єктом вивчення та дослідження. Так, у нотному каталозі «Українські нотні видання 1923–1934» (інструментальна музика) під № 176 представлено партитуру музики з балету М. Вериківського «Весняна казка» (твір залишився незавершеним) – «Веснянка», що аранжував для духового оркестру П. Леонтьєв. На титульному аркуші примірника підпис О. Т. Дзбанівського (1870–1938; дарувальника, першого завідувача відділу 1928–1938 рр.). Ці ноти вийшли як додаток до журналу «Музика-Масам» № 6 за 1929 рік. Відповідно у цьому ж каталозі під № 177 – матеріали з балету «Весняна казка»: танки для фортепіано («Коло», «Зелений шум», «Я гілочка молода», «Старовинна гра в царівну»). Вони опубліковані Державним видавництвом України 1930 року, накладом у 1000 примірників. Цікаво, що видання здійснено паралельно українською та німецькою мовами. Згадується в каталозі і про першу друк-літографію та нотодрукарню Держвидаву України імені Г. І. Петровського, де 1928 року вийшла «Веснянка» для оркестру народних інструментів в інструментовці В. Комаренка (№ 181). Також автори нотного каталогу описують «Танець» та «Войовничий марш для фортепіано», які створені композитором у 1923 та 1924 рр. (183); «Три прелюди» (1920, 1921, 1923 рр.) (№ 182); «Гуцульський танець» для фортепіано (№ 178), «Шість варіацій для фортепіано» (№ 180), «Два танці» (№ 179) – фрагменти з балету «Весняна казка». В іншому виданні «Українські нотні видання 1923–1934 у фондах НБУВ (вокальна музика)» (2012 р.) працівники відділу музичних фондів Л. Івченко та І. Бобришева звертають увагу на перлини вокального мистецтва композитора [11]. Раритетними стали видання видатних хорових та вокальних творів митця, написаних у 1920 роках: «Гімни Св. Терезі» на слова М. Семенка («В сутінь вечірню», «Я плачу й молюся», «Я до тебе прийду») (№ 75), «Не знаю де» на слова О. Слюсаренка, «В час шумливого прибою» на слова Г. Чупринки (№ 78), «Ви знаєте як липа шелестить» на слова П. Тичини (№ 74) та ін. Ці твори були надруковані музичним товариством імені М. Леонтовича, а згодом передані до відділу музичних фондів НБУВ. Під № 83 зазначено партитуру хору із кантати «Радість» для мішаного хору на слова М. Рильського 1928 року видання Київського музичного підприємства. Ці ноти містять автограф Михайла Вериківського з дарчим написом поету Максиму Рильському, датованим 20.02.1930 р. У № 82 описано чотириголосний хор без супроводу «1905 рік» на слова Олександра Олеса. Твір видрукувано 1925 року Музичним товариством імені М. Леонтовича.

Майже всі твори М. Вериківського, що були надруковані в різні часи, починаючи з 1920-х років і включаючи останні публікації, знаходяться на збереженні у НБУВ. Наклад багатьох нотних видань



невеликий (від 100 до 1000 екземплярів), а якість тонкого паперу потребує ретельного збереження. Довоєнна частина творів збереглася завдяки тому, що під час окупації твори М. Вериківського було вивезено до Київського оперного театру, а після війни повернуто. З біографічних джерел відомо, що творчий шлях М. Вериківського проходив через складні часи радянського тоталітаризму. Від представників мистецтва у 1930–1950-х рр. вимагалось відображення у своїх творах перш за все тогочасної реальності, звернення до дореволюційної історії України визнавалось неактуальним. У даному разі ми маємо відзначити серйозне протиріччя – зіштовхнення його світоглядної позиції з хронологічними орієнтирами доби тоталітаризму. Їх яскравою ілюстрацією став жанрово-тематичний план роботи композиторів на 1949 рік, затверджений правлінням Спілки композиторів України. Його темами були проголошені черговий з'їзд Комуністичної партії, 25 років від дня смерті Леніна, 30-річчя ЛКСМУ тощо [1]. Кардинальна різниця в часових пріоритетах є очевидною – протиставлення національно-історичної та радянсько-сучасної просторових сфер.

Тогочасна влада намагалася викреслити чимало історичних подій та постатей із національної свідомості українців. М. Вериківський розумів небезпеку цього та намагався йому протистояти. Як писав відомий сучасний диригент І. Гамкало, «за талант, захоплення рідною історією та традиціями рідного українського народу постійно зазнавав переслідувань, цькувань, вульгарної критики... і, звичайно, що не зміг реалізувати багато творчих задумів, не міг повністю розкрити свій талант» [7, с. 40]. Глибока любов до рідного краю, надзвичайна художня яскравість музичних образів, їх національний колорит – такими були риси творчості композитора. Народний фольклор, звичаї та історичне минуле звучать по-особливому у творах М. Вериківського, оскільки він тісно був пов'язаний з Україною та піклувався про музичне виховання молоді.

За фондами НБУВ декларація Музичного товариства імені М. Леонтовича, опублікована в журналі «Музика» (в 1924 році, у частині 7–9), є тим документом, що підтверджує активну громадську діяльність М. Вериківського, його стійку позицію поширення музики серед народних мас, просвітницьке начало та бажання підтримати вітчизняне мистецтво [1]. Досліджуючи творчі надбання М. Вериківського, ми ще раз стверджуємося у вагомості їх збереження як зразків музичної україніки, як джерела вітчизняної пам'яті та культури України.

Незалежне мистецьке бачення М. Вериківського мало наслідком його brutальне переслідування. Композитор був звинувачений у «відриві від сучасності, від інтересів радянського народу» [8]. Одним із показових моментів стала реакція на введення композитором у фабулу опери «Наймичка» весільного обряду. Ця сцена є барвистим відтворенням стародавнього народного звичаю, вона одна із найяскравіших у творі. Але офіційна критика подала його як «слізливе замилювання віджилими атрибутами давнього побуту» [8]. Опера на довгі роки була несправедливо знята з репертуару театрів. Після виходу постанови ЦК Компартії у травні 1948 року М. Вериківський був змушений відмовитися від багатьох творчих задумів національно-визвольного характеру. Зокрема, він планував написати великий цикл симфонічних творів під назвою «Портрети державних діячів України» (створена була лише симфонічна поема «Петро Конашевич-Сагайдачний»).

Та повністю від власного бачення творчості М. Вериківський не відмовився. Як зазначав митець у своєму щоденнику, «українська музична інтелігенція має бути перейнятою любов'ю до національної культури українського народу...» [5]. Ця активна громадська позиція композитора підтверджує, що національно-історична тематика була його творчим кредо, якому він залишався вірним усе життя.

Значний вклад у систематизацію та облік музичних джерел (інструментальної та вокальної музики) українських композиторів, зокрема і М. Вериківського, зробив музичний фонд НБУВ. Завдяки значній роботі співробітників Відділу музичного фонду НБУВ здійснюється постійне збереження культурної пам'яті багатьох вітчизняних композиторів, опрацьовуються не відомі широкій аудиторії сторінки творчого шляху композитора. Поряд з цим сучасні процеси відродження української культури потребують переоцінки творчості багатьох композиторів, серед них і М. Вериківського, який працював у період радянського тоталітаризму, адже його спадщина і на сьогодні залишається недостатньо вивченою науковою спільнотою. Залучення працівників музичного фонду Національної бібліотеки імені В. І. Вернадського до влаштування урочистих зустрічей на честь митця надає можливість і науковцям, і аматорам ознайомитися з виданнями його нот, що відображають те соціально-історичне середовище, у якому жив та творив митець. Музична спадщина Михайла Вериківського – яскравий приклад самовідданого служіння композитора своїй Батьківщині, для якого історія України стала основою світогляду.



Література

1. Архів: ІР НБУВ. Ф. 50: Заява М. Вериківського про звільнення від обов'язків голови Правління філії. 7 лютого 1928. № 1988. Арк. 10; Особовий склад музичного товариства ім. Леонтовича за 1926 р. № 60. 27 арк.; Особовий склад Музичного товариства ім. Леонтовича за 1927 р. № 61. 22 арк.; Анкети і заяви про вступ у члени Музичного товариства окремих осіб Києва за 1924–25 рр. № 62–109. 48 од. зб. 83 арк.; Хор-студія ім. К. Стеценка за 1922–25 рр. № 727. 57 арк.; ВУТОРМ. Особовий склад за 1928 р. № 1986. 48 арк.; ВУТОРМ. Особовий склад за 1929, 1930 рр. № 1987. 27 арк.
2. Архімович Л. Б. Шляхи розвитку української радянської опери. Київ: Музична Україна, 1970. 376 с.
3. Бондарчук П. Національно-культурна політика більшовиків в Україні на початку 1920-х років. Київ, 1998. 45 с.
4. Бугаєва О. В. Архівна спадщина Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича: монографія / НАН України, Нац. б-ка України імені В. І. Вернадського; наук. ред. В. М. Даниленко. Київ, 2011. 388 с.
5. Вериківська І. М. *Архів Михайла Вериківського. Михайло Іванович Вериківський: погляд з 90-х*. зб. ст. / ред.-упоряд. О. В. Торба. Київ: 1997. С. 72–76.
6. Войтко В. Музична спадщина М. І. Вериківського як засіб виховання учнівської молоді. *Михайло Вериківський у контексті української музичної культури та освіти (до 115-ї річниці з дня народження)* / за заг. ред. А. М. Ломаковича. Кременець: ВЦ КОГПІ ім. Тараса Шевченка, 2012. С. 38–43.
7. Гамкало І. Вона відкривала мені нові грані та масштаб таланту М. І. Вериківського. Митницький Е., Непосєдова О., Леля. Київ: Прес, 2006. С. 38–41.
8. Герасимова-Персидська Н. О. М. І. Вериківський. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. 96 с.
9. Зінкевич О. С. 50 років тому. *Mundus musicae. Тексти и контексти*. Київ: ТОВ «Задруга», 2007. С. 299–309.
10. Івченко Л. В. Українські нотні видання 1924–1930 років у фондах Національної бібліотеки імені В. І. Вернадського (інструментальна музика): науковий каталог / Л. В. Івченко, О. А. Вакульчук. Київ, 2009. 395 с. (З історії музичної спадщини України).
11. Івченко Л. В. Українські нотні видання 1924–1930 років у фондах Національної бібліотеки імені В. І. Вернадського (вокальна музика): науковий каталог / Л. В. Івченко, І. В. Бобришева. Київ, 2012. 338 с. (З історії музичної спадщини України).

Олена Цибульська

ВПЛИВИ ТРАДИЦІЙ ОФОРМЛЕННЯ ТИТУЛЬНИХ АРКУШІВ НА ЗОБРАЖЕННЯ ЕТИКЕТОК РАННІХ ГРАМПЛАТІВОК

Книга пройшла довгу еволюцію перед тим, як з'явилася усталена і звична нам форма подачі інформації на титульному аркуші. Дослідники книжкової культури зафіксували і виявили загальні особливості поліграфічного оформлення титульних аркушів у різні часи, розробили правила бібліографічного опису видань. З точки зору бібліографії особливості надання інформації на ранніх грамплатівках залишаються маловивченими, тому є потреба знайти аналогії між правилами оформлення друкованого і раритетного звукового носія, оскільки для них є недостатнє користування ДСТУ 7.1.-2006 «Бібліографічний запис...», що розраховані на сучасні аудіозаписи. Отримані висновки будуть необхідні для використання їх у каталогізації для електронних баз даних.

Разом з масовим виробництвом грампластинок з 1898 року розпочинає історію становлення регламентації вихідних даних. Взірцем реєстрування інформації слугували традиційні титульні аркуші у книжках і нотах, а специфічним взірцем були засоби маркування товарів. На найперших грамплатівках вихідні дані гравірувалися в центрі платівки на вільному місці (на самому носії, без паперу). З 1901 року в центрі диска з'явилася кругла паперова етикетка – своєрідний «титульний аркуш» – основне джерело інформації для бібліографування грамплатівок. Кожна торгівельна марка грамплатівки мала оригінальне та яскраве оформлення, що було розраховане на привернення уваги та миттєве впізнавання споживачем, що було необхідним в умовах конкурентної боротьби грамофонних виробників. Якість та вигляд паперової етикетки мали не тільки приваблювати покупців, а й захищати товар від підробок.



За аналогією з книжковими титульними аркушами можемо характеризувати етикетки грамплатівок за такими ознаками:

- техніка виконання (етикетки з використанням мальованого шаблону й набірних шрифтів або мальованого шаблону і мальованих шрифтів);
- кількістю кольорів (монохромна або кольорова);
- за характером виконання – шрифтовою, декоративно-шрифтовою або сюжетною.

Найбільш розповсюдженою формою розташування інформації на етикетці є така: у верхній частині – комбінована торгівельна марка, що містить у собі графічні та літерні елементи, у нижній – вихідні дані: назва твору, прізвища автора і виконавця, каталожний номер і місце запису, однак досить часто інформація подавалася неповною.

Великий інтерес становлять платівки виробництва фабрики «Екстрафон» («Экстрафонъ») у Києві, що проіснувала з 1911 до 1918 р. Значення цієї фабрики в історії грамзапису важко переоцінити, адже в Російській імперії в 1916 р. це була єдина фабрика, заснована на вітчизняному капіталі, що працювала з феноменальним підйомом і мала в репертуарі масу новинок. Її власником був І. Індрижешек (власник не тільки фабрики грамплатівок, а, перш за все, – майстерень музичних інструментів, нотних магазинів, нотний видавець). Платівки на київській фабриці виготовлялися двосторонні, у двох розмірах – 25 і 30 см у діаметрі. Фабрика «Екстрафон» приділяла значну увагу оформленню етикеток. Їх виготовляли з паперу у трьох різновидах: 1) монохромна етикетка зеленого кольору; 2) різнокольорова – сюжетна, із зображенням дівчини з лірою; 3) з фотопортретами виконавців в серії «Артистотипія».

У відділі музичних фокусів на даний час виявлено 14 звукозаписів компанії «Екстрафон» – сім двосторонніх платівок, що записані з 1911 до 1916 р. Торгова марка (емблема, фабричне клеймо) – орел, що летить, тримає у дзьобі блискавки. На торговій марці значиться: «The Extraphone Company | Фабрич. клеймо», іноді російською – «Общество Экстрафон | Фабрич. клеймо». Емблема розміщувалася на платівках з темно-зеленим фоном і фоном «Дівчина з лірою». На платівках серії «Артистотипія» емблема замінювалася фотопортретом виконавця. У центрі етикеток всіх серій платівок «Екстрафона» (діаметрально або дугоподібно) друкувалася шаблонна інформація про фабрику, що виготовила платівку, і місце виготовлення: «Изготовлено фабрикой Общества Экстрафон в Киеве». На етикетці в центрі ліворуч вказувалася мова або країна запису, рідше – місто, а праворуч – типізована характеристика виконавців («баритон», «тенор», «оркестры», «струнный оркестр» тощо). За допомогою шрифтів робився акцент на назві твору та виконавця. У назві це відображалося в жирному стилі або прописних літерах, зміні шрифту відносно всього іншого тексту на етикетці. Прізвище виконавця друкувалося жирними літерами, іноді жирними і прописними разом, вказувався статус виконавця: «арт. «Киевск. Оперн. Театра», «артист Русской Оперы», «артист русской оп-ты». У романах автор музики і тексту вказувався не завжди, натомість композитори великих форм (опер, балетів) зазначалися, як правило, постійно. В аріях та інших уривках з опер і балетів не вказувався акт. Інформація подавалася стисло: без ініціалів композиторів; прізвище виконавців друкувалися тільки з ініціалами імен та по батькові; часто використовувалися скорочення слів, що відносилися до додаткових даних (наприклад, «ром[анс] Макарова ; Н. Н. Филимонов, арт. Киевск. Оперн. Театра»). Подібно до оформлення титульного аркуша книг та нот XIX ст. автор твору (композитор) на грамплатівках значився у родовому відмінку. Швидкість програвання не вказувалася на етикетці через орієнтовне значення цієї величини (від 72 до 82 об/хв). Дата запису також не зазначалася, але її можна встановити за номером матриці або за іншими непрямыми джерелами, наприклад, за згадуваннями у пресі, як це сталося з платівкою із записом оркестру 581-ї Пермської дружини під кер. А. Ф. Єліна¹.

Розмір етикеток на платівках товариства «Екстрафон», що наявні у ВМФ, – 77 мм (зеленого кольору) і 90 мм – «Дівчина з лірою» й «Артистотипія». Менший розмір етикетки використовувався для більш довгих за часом записів – таким чином економилося місце для звукових доріжок на платівці розміром 25 см у діаметрі.

Грамофонні етикетки успадкували оформлення вихідних відомостей від титульних аркушів нотних видань і трансформували його для носія звукових даних. Отже, і в нотах, і на грамплатівках маємо інформацію про:

- заголовок опису (ім'я і прізвище виконавця (виконавців), назва колективу виконавців);

¹ У газеті «Киевлянин» від 27 березня (№ 87) 1916 р. писалося: «Зал Киевского Русского Купеческого собрания. В воскресенье, 27 марта, 581 пешей Пермской дружиной устраивается музыкально-вокальный вечер для усиления средств комитета Киевского общества военных дам по оказанию помощи раненым воинам, состоящего под председательством супруги главного начальника Киевского военного округа Н. И. Троцкой...»



- назву твору;
- підзаголовкові дані (автори музики, аранжування, літературного тексту; жанр твору, опус, тональність; назва вокального або інструментального циклу, багаточастинного твору, з якого взято уривок; перші слова з арій опер; склад виконавців; число частин, номер частини і т. д.);
- надзаголовкові дані: торговельна марка, назва серії;
- вихідні дані: назва видавництва, місце видання (без дати виходу);
- випускні дані: номер замовлення (каталожний номер), номер матриці (відбивається на дзеркалі платівки, іноді під етикеткою);
- знаки охорони авторського права, знак якості (торговельна марка, марка охорони авторського права «АМПРА»).

Грамплатівки компанії «Екстрафон», що зберігаються у ВМФ, є раритетними записами, що потребують оцифрування звуку сучасними технічними засобами. Наступним кроком у дослідженні цих записів має бути презентація звучання Києва на початку ХХ ст.



Література

1. Грюнберг П. Н., Янин В. Л. История начала грамзаписи в России. Каталог вокальных записей Российского отделения компании «Граммофон». *Языки славянской культуры*. 2002 URL: http://www.rfbr.ru/rffi/ru/books/o_36462
2. ДСТУ 7.1.:2006. Система стандартів з інформації, бібліотечної та видавничої справи. Бібліографічний запис.
3. Железный А. И. Наш друг – грампластинка: записки коллекционера / авт. вступ. ст. Т. Булат. Киев: Муз. Україна, 1989. 280 с.
4. Janczewska-Sołomko K. *Dyskopedia poloników do roku 1918*. Warszawa: Biblioteka Narodowa, 2002. Т. 1–3.



ВИНИКНЕННЯ ТА РОЗВИТОК ДИТЯЧИХ САДКІВ У НІЖИНІ (кінець 20-х років ХХ ст.)

Дитячі садки існують уже протягом достатньо тривалого періоду, актуальною залишається інформація про історію їх заснування, особливості розвитку. Серед імовірних причин появи цих закладів: посилення колективізація сільського господарства, перехід на семигодинний робочий день, безперервний тиждень, прискорення виконання «п'ятирічки», залучення жінки до державного будівництва. Історія становлення дошкільних установ міста Ніжина – це цінний матеріал, що має привернути увагу дослідників.

Метою цієї роботи є опис архівного фонду ФР-598 Відділу забезпечення збереженості документів у м. Ніжині задля введення в науковий обіг маловідомих архівних матеріалів із зазначеної теми. Внаслідок великого обсягу матеріалів автор статті обмежилася розвідками окремих частин фонду. Зокрема, у фонді ФР-598 відображено діяльність дитячих садочків у місті Ніжині. Тут зустрічаємо аркуші рукописні нерозбірливі та набрані на друкарській машинці, де текст прочитується добре.

Архівний фонд включає один опис. У ньому містяться справи, що відображають період заснування дитсадків та їх діяльність. Так, наприклад, дитячий садок № 1 за актами обстеження вже існував 14 березня 1929 року. Завідувачем дитячого садка на той час була тов. Радіонова [1]. Дитячий садок при НІНО (дитячий садок № 2) розпочав роботу 1926 року. На цей період прийнято – 7 дітей. 1927 року – 14 дітей, за 1928 рік до 1 березня – 9 дітей, з 1 березня 1928 р. до 23 лютого 1929 року – 11 дітей. Завідувач дитячого садка – тов. К. Духанова [1]. Ніжинський дит. заклад № 3 почав існувати 1927 року. У його складі 20 дітей. Завідувачем дитячого садка на той час була тов. М. Марівігоф [3]. За архівними матеріалами, у жовтні 1928 року було відкрито ще один садочок (у складі батьківського комітету: Пушкарьова, Леоненко, Жуковська) [1].

У справі 120 фонду ФР-598 розміщені протоколи засідання Комітету сприяння дитсадку при НІНО. Завідувач дитсадку – тов. К. Духанова. У кінці 1928 року відбулося декілька засідань, під час яких заслухали питання про кошторис на 1928–1929 рр., оплату за гарячі сніданки в садочку, батьківські внески. На засіданнях було ухвалено видатковий кошторис на:

1. Навчальне приладдя (7 крб на місяць, 84 крб на рік).
 2. Устаткування (8 крб на місяць, 96 крб на рік).
 3. Тихробові (5 крб на місяць, 60 крб на рік).
 4. Дитячий інвентар (2 крб на місяць, 24 крб на рік).
 5. Іграшки (3 крб на місяць, 36 крб на рік).
 6. Дрібні господарчі витрати (5 крб на місяць, 60 крб на рік).
- Разом на місяць – 30 крб, 360 крб на рік [1].

Аби сніданки при дитсадку залишалися, потрібно було внести щомісячний аванс, щоб мати можливість закупити продукти. Повертали гроші за сніданки тоді, коли дитина відсутня в садочку не менше 6 днів, із попередженням за 1 день [1].

Батьківські внески спрямовувалися на покращення матеріальної бази дитсадочків (наприклад, закупівлю посуду). Опрацювавши фонд за 1928 рік, можна зробити висновок, що всі питання, які стосувалися роботи садочків, вирішувалися на засіданнях Комітету сприяння, що відповідав за затвердження кошторисів, оплату сніданків, господарчі витрати та інше.

Далі розміщуємо інформацію про соціальний стан дітей та правила прийому дітей до садочків м. Ніжина на початку 1929 р.

Дитячий садок № 1.
Завідувач тов. Радіонова.

Дитячий садок № 2. Завідувач
тов. Духанова.

Дитячий садок № 3.
Завідувач
тов. М. Марівігоф.

Прийнято до 23 лютого 1929 року –
11 дітей.
За соцстаном їх розподілено так:
дітей службовців – 5 д.,
військових службовців – 1 д.,
студентів – 1 д.,

Дитсадок почав існувати
1927 року в складі 20
дітей.



робітників освіти – 4 д.,
всього 11 д.

На 14 березня 1929 року дітей в дитсадку – 75. Їх розбито на 3 групи з трьома виховательками. Діти за своїм соцстаном розподілялися так: дітей військових службовців – 6, або 8 %; робітників – 15, або 20 %; службовців – 20, або 26,6 %; кустарів – 19, або 25, 4 %; інвалідів – 3, або 4 %; торговців – 4, або 5, 3 %;. Не виявлено – 8, або 10,7 %;

Разом – 75, або 100 % [1]

Приєм дітей проводиться:

- а) Шкільною радою,
- б) Комітетом сприяння,
- в) за розпорядженням ОКРІНО.

Необхідні для прийому документи:

- а) заява;
- б) анкета, засвідчена будь-якою з установ: Правлінням Спілки, уповноваженим Миськради тощо.

Слід зазначити, що анкета не досить чітко виявляє соціальний та майновий стан батьків [1].

На 23 лютого 1929 року дитсадок мав 41 дитину, виховательок – 2. За соцстаном дитколектив складається з таких верств: службовці – 19 дітей, або 46,4 %; робітники освіти – 10, або 24,4 %; студенти – 3, або 7,3 %; робітники – 1, або 2,5 %; техробітники – 2, або 4, 8 %; кустарі – 3, або 7, 3 %; військові службовці – 3, або 7,3 % [1].

Охочі записати свою дитину до дитсадка повинні надати:

- а) заяву;
- б) довідку від лікаря про стан здоров'я дитини;
- в) довідку від РАЦСу;
- г) довідку про матеріальний та соціальний стан;
- д) завірену анкету.

З 1 вересня 1928 року до 23 лютого 1929 року укомплектування дитсадка дітьми відбувалося згідно:

- а) рекомендації Інституту;
- б) угоди ОКРІНО на вільні місця;
- в) постанови Комітету сприяння [1].

На 7 квітня 1930 року дитсадок налічував 54 дитини.

Соцстан дітей такий:

членів КПБУ – 8,
червоних партизан – 1,
робітників – 9,
службовців – 23,
інвалідів-пенсіонерів – 4,
кустарів – 5,
інших – 4,
всього значиться – 54 дітей.

Із них 20 % на безкоштовному утриманні садка [3].

Як бачимо з наведеної вище таблиці, Комітет сприяння мав досить важливе призначення. Розглянемо його повноваження при дитсадочку № 2 на початку 1929 року. Обирався Комітет на батьківських зборах. До нього входило 6 осіб батьків – по 2 від кожної групи. Укомплектування дитсадка проводилося не за власною ініціативою завідувача: всі подані заяви розглядалися Комітетом сприяння та за його згодою приймалися діти (пізніше укомплектування закладу проводилося Приймальною комісією, склад якої визначався статутом про дитсадок) [1].

Оплата за перебування в дитсадку № 2 не була встановлена, але Комітет сприяння відшукував засоби щодо поліпшення його матеріального стану. Із цієї метою він склав кошторис прибутків і видатків на суму 360 крб на період із 1 жовтня 1928 до 1 жовтня 1929 року включно. Ці кошти за постановою Комітету сприяння збиралися з батьків у розмірі 1 % їхнього місячного утримання. Станом на 23 січня 1929 року зібрано 120 крб 88 коп. Збирання коштів із батьків доручено було завідувачу дитсадка, що вважалось неправильним, бо викликало обурення з боку деяких батьків, впевнених у тому, що в дитсадку не стягується платня за перебування. Гроші збиралися за розпорядженням Комітету сприяння представником від батьків, якого обрано було як скарбника [1].

Кошти дитсадка № 1 за актом обстеження 14 березня 1929 року склалися з:

- а) асигнувань місцевого бюджету, оплати та господарчих податків;
- б) спеціальних коштів – від плати за навчання;
- в) цільових внесків, що розподіляються між батьками рівномірно, – по 15 коп за місяць;
- г) самообкладання батьків [1].



Ремонт дитсадка проводився за рахунок цільових внесків (на ту суму, що збиралася). Їх надавали за згодою Комітету сприяння. Крім цього, Комітет батьків перераховував власні кошти (самообкладання переводились кустарно) на гарячі сніданки для дітей. Так, за самообкладанням за гарячі сніданки платили щомісяця: 2 крб – 2 особи, 1 крб 75 коп. – 1 особа, 1 крб 50 коп. – 5 осіб, 1 крб – 37 осіб, 1 крб 85 коп – 1 особа, 1 крб 50 коп – 25 осіб [1].

У 1929 році на загальних зборах у дитячих садочках порушувалися питання про:

- а) матеріальний стан дитсадків;
- б) гарячі сніданки;
- в) значення дитсадків;
- г) ефективність педагогічної роботи [1].

У 1929 р. педагогічна робота у дитсадках спрямовувалась на:

- а) прищеплення різних гігієнічних навичок (миття рук, чищення зубів, охайність тощо);
- б) малювання, аплікацію, вишивання тощо;
- в) співи, ігри;
- г) читання, розмови;
- ґ) навчання грамоти, письма (у старшій групі) [1].

Дитячі роботи розміщувалися на стінах «Червоного куточка». Напередодні свят проводилися дитячі ранки. Так, 6 березня 1929 року на засіданні Комітету сприяння дитсадку № 2 при НІНО було ухвалено провести дитячий ранок 10 березня, роздати подарунки дітям, до того ж дівчаткам надати ще додаткові подарунки (на подарунки – 15 крб) [1].

Основна діяльність Комітету сприяння на початку 1929 року була спрямована на облаштування благоустрою дитсадків. На засіданнях Комітету порушувалися питання про необхідність поліпшення матеріальної бази закладів: закупівлю посуду (чашок, ложок), ремонт меблів (зокрема, стільців).

На засіданнях Правління Ніжинської Окргфілії спілки Робос порушувалися питання про розширення приміщення дитсадків. Так, 15 квітня 1929 року розглядалися питання про помешкання дитсадку № 1. Проблема полягала в тому, що родина завідувача проживала в приміщенні дитсадку; квартира складалася з двох кімнат і кухні. Кухня використовувалася для приготування гарячих сніданків. У квартирі завідувача двері відчинялися до зали дитсадку, на стінах розміщувалися ікони та фамільні портрети дітей царів. На засіданні було вирішено: у квартирі завідувача, що розміщувалася в шкільному приміщенні, прибрати знаки релігійного культу, а також перенести портрети до іншого місця. Крім того, садочок був розташований у місці, де жили не робітники, тому його рекомендували перенести [1].

Проблема розширення приміщення стосувалася й садочка № 3. На початку 1930 року завідувач цього закладу тов. М. Марівігоф звернулася до президії Міськради з подібним клопотанням зробити належне розпорядження про забезпечення садочка належним приміщенням (на таку кількість дітей помешкання замале, а відтак зменшувало функціонування установи) [1].

19 липня 1929 року відбулося засідання секції РСІ при Міськраді, на якому обговорювалися результати перевірки дитячих садочків міста Ніжина. Було ухвалено рішення: у дитсадку № 2 звернути увагу на соціальний стан вихованців та сприяти, аби надалі було збільшено кількість дітей робітників. Щодо дитсадку № 3 звернути особливу увагу на зменшення витрат, пов'язаних з орендою приміщення, та подбати про прикріплення лікаря до садка. Після перевірки було ухвалено в усіх дитсадках ввести планування та облік роботи згідно з матеріалами «Порадника з дошкільного виховання», а саме складати річні плани, семестрові та робочі – тематичні. У річний план внести такі зміни: замість колонки «педагогічні завдання» поставити «організаційні». Відзначити такі заходи (з 1 вересня до 15 грудня 1929 року): «Наш дитячий садок», «Природа та життя навколо нас», «Жовтневе свято», «Підготовка до зими»; з 15 грудня 1929 року до 18 березня 1930 року – «Зима у нашому місті», «День смерті Леніна», «Червона Армія», «Жіночий день», «День Шевченка»; з 18 березня до 1 вересня 1930 року – «Початок весни», «Перше травня», «Весна та роботи, пов'язані з нею», «Літня оздоровча кампанія», «Міжнародне дитяче свято», «Літні роботи дітей та дорослих» [2].

Отже, за актами обстеження станом на 15 квітня 1929 року в місті Ніжині вже існувало 4 дитячі садочки, а на 19 липня 1929 року функціонували ясла ім. Крупської. Станом на 7 лютого 1930 року в місті було 5 дитячих садочків в кількості 11 груп, 275 дітей. Дошкільна справа охоплювала виховання дітей 4–8 років – вік, коли закладається фундамент майбутньої особистості. Утримання однієї групи дитсадку коштувало 5000 крб на рік, дитмайданчика – 1969 крб, вечірньої кімнати – 500 крб. Кількість дітей в одній групі дитсадку становила – 25 чол., в одній групі дитмайданчика – 30 чол.



У 1930 році вперше був організований дошкільний похід для поширення ідей суспільного виховання серед населення, за ініціативу пропаганду виховання дітей у сім'ї, з метою підвищення розвитку дошкільних установ. Адже робота, що проводилася в цей період із дошкільного виховання, – надзвичайно важлива і за своїм обсягом величезна, а дошкільний вік – один із найвідповідальніших періодів дитини. У місті Ніжині з 1 квітня до 10 червня 1930 року проводився Всеукраїнський дошкільний похід, мета якого – поліпшення стану існуючої мережі дошкільних установ, поширення їх сітки, збільшення асигнувань на утримання дитячих садків у місті [4].

Підводячи підсумки наведеного етапу роботи зі справами фонду ФР-598 щодо дошкільних установ міста Ніжина, слід виокремити такі їх особливості: дитячі садочки почали своє існування в місті Ніжині в кінці 20-х років ХХ ст.; робота в закладах була спрямована на розвиток та виховання дошкільнят; дитсадки активно співпрацювали з місцевими організаціями; звичайними заняттями у садочках були ігри з будівельним матеріалом, конструювання різних моделей, ліплення, виготовлення моделей; проведення різних екскурсій по групах та інше (керуючись програмою порадики «Дошкільне виховання»).

Література

1. Відділ забезпечення збереженості документів Державного архіву Чернігівської області в м. Ніжині. Ф. Р-598. Оп. 1. Спр. 120. Арк. 85, 85 зв., 86, 86 зв., 87, 87 зв., 88, 88 зв., 135, 144, 158, 158 зв., 160, 160 зв., 167, 168, 168 зв., 169, 169 зв., 170, 170 зв., 171, 171 зв., 177, 178, 179, 179 зв., 180, 180 зв.
2. Там само. Оп. 1. Спр. 1099. Арк. 2, 7, 12, 12 зв.
3. Там само. Оп. 1. Спр. 1100. Арк. 4, 5, 6, 6 зв., 52.
4. Там само. Оп. 1. Спр. 1101. Арк. 1, 2, 2 зв., 3, 6, 15.

Алла Кресан

ДЖЕРЕЛО ДУХОВНОСТІ В ПРОСВІТНИЦЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ІОАННА ТОБОЛЬСЬКОГО

*Бог не дає сили тому, хто не долає труднощі.
П. К. Шатров*

В умовах сучасного суспільства відбувається значне розцерковлення, поширення маловірства й марновірства, занепаду духовності. Саме тому питання просвітницької діяльності знову стають особливо актуальними. Представники православного духовенства використовували багатий досвід українських місіонерів-просвітників, які прославилися чудесами, поповнили сонм святих землі української. Одним з відомих святих є Іоанн Тобольський (Максимович).

Іоанн Тобольський (в миру Іван Максимович Максимович; 1651, (Ніжин – 10 червня 1715, Тобольськ) – єпископ Української Православної церкви та Православної російської церкви, з 1697 року – архієпископ Чернігівський, з 1711 року митрополит Тобольський і вся Сибіру. Відомий своєю місіонерською і богословською діяльністю, засновник Чернігівського колегіуму – прообразу духовних семінарій, автор багатьох поетичних творів. Канонізований 10 червня 1916 року (остання канонізація Синодальної епохи в Православній російській церкві); пам'ять 10 червня згідно з Юліанським календарем. В день пам'яті святого з 1984 року відбувається святкування в день Собору сибірських святих. Пам'ять святителя Івана відбувається також в третю неділю по П'ятидесятниці, в день святкування Собору Галицьких святих і 20 вересня в день Собору Брянських святих.

Мета дослідження: ознайомити з просвітницькою діяльністю Іоанна Тобольського (Максимовича) та розкрити роль його творчості в духовно-соціальному розвитку суспільних відносин, показати святителя як невтомного місіонера й талановитого поета (друга половина XVII – початок XVIII ст.).

Історія Української держави знає багато видатних людей, які з великою любов'ю ставилися до своєї Батьківщини та Православної Церкви. Одним із найвидатніших синів українського народу, який у єпископському сані служив людям, є ревнісний пастир, чудовий адміністратор і талановитий письменник – чернігівський святитель Іван Максимович, який закінчив свій життєвий шлях на Тобольській кафедрі в російському Сибіру. Відомий своєю місіонерською та богословською діяльністю у країнах



Західного Сибіру, засновник потужної школи українських просвітителів у Північній Азії, Китаї та Америці.

Народився Іван Максимович 1651 року в місті Ніжині на Чернігівщині у шляхетній родині Максима та Єфросинії Васильківських. Іван був старшою дитиною і виховувався разом із десятима [8] або, за іншими даними, – з шістьма [15, с. 122] братами. Невдовзі родина переїжджає до Києва, де батько Івана Максим починає займатися сільськогосподарською діяльністю. З самого дитинства Іван Максимович виховувався у християнському благочесті, приклад якого він бачив у своїх батьках. Живучи в Києві, Максим та Єфросинія багато жертвували на будівництво храмів. Усе подальше життя святителя Іоанна показує, що вони зробили все можливе для того, щоби виховати у своїх дітях дбайливе та поважне ставлення до церкви. Усі брати св. Івана в подальшому стали служити в козацькому війську, де найпершою умовою була віра в Бога та чистота православ'я [10, с. 132].

З 1668 до 1675 року юнак навчався в Києво-Могилянській колегії, а після її закінчення був залишений викладачем латинської мови. 1675 року в Києво-Печерській лаврі прийняв постриг з іменем на честь святителя Іоанна Златоуста від архімандрита Інокентія (Гізеля), після чого обіймав посаду лаврського проповідника. 1680 року архієпископ Чернігівський Лазар (Баранович) висвятив Іоанна в сан ієромонаха. З 1681 р. призначається намісником Свенського монастиря Чернігівської губернії, звідки 1695 року Чернігівським архієпископом Феодосієм, який бачив у ньому свого послідовника, був переведений в Єлецький Успенський монастир Чернігова. 1696 р. Іоанна висвятили в сан архімандрита [8, с. 219].

Іван (Іоанн) Максимович був дуже освіченою людиною і любив навчатися. Це захоплення він проніс із собою протягом усього життя. Враховуючи особливі потреби українського населення в освіті, 1697 року за зразком Києво-Могилянського колегіуму архієпископ відкриває в Новгород-Сіверському колегіумі, у якому навчалися діти всіх верств населення. 1700 року цей навчальний заклад було перенесено до Чернігова [1, с. 3].

Рівень викладання та підготовки студентів у колегіумі був настільки високим, що дуже швидко цей навчальний заклад набув широкої популярності не тільки в Україні, але й за її межами (в Білорусі та Росії). Саме «за її зразком пізніше стали відкриватися духовні семінарії в інших єпархіях» [9] Російської Церкви. Колегіум давав середню освіту, бо «не мав класів філософії та богослов'я» [14, с. 189]. Після його закінчення ті, хто бажав продовжувати навчання, вступали до Києво-Могилянської академії.

Для успішного впровадження освіти в Чернігівському колегіумі, святитель Іван залучав усі можливі засоби для найкращого фінансування свого навчального закладу. Так, одним із найвидатнішим благодійників і опікунів цієї школи був давній друг святого – гетьман Іван Степанович Мазепа [7].

Як відомо, жоден навчальний заклад не може розвиватися без науки, а вона – без видавництва. За безпосередньої підтримки святителя Івана Чернігівський Троїцький Іллінський монастир отримав дозвіл Московського патріарха Адріана на книговидавництво. Умовою патріарха було те, щоби всі книги видавалися «під наглядом Чернігівського Архієпископа» [13, с. 156], тобто Іоанна Максимовича. З перших днів свого існування друкарня займалася активною діяльністю: «У ній друкувалися богослужбові книги, навчальні посібники, твори духовно-морального змісту, включаючи твори самого Івана, переклади з латини» [11].

Праці Іоанна Тобольського можна поділити на **догматичні, гомілетичні й морально-повчальні**. Окремо визначаються слова, присвячені визначним історичним подіям та особистостям.

До догматичних творів відноситься «Іліотропійон», до гомілетичних – «Феатрон», «Алфавіт», до морально-повчальних – «Богородице Діво, радуйся», «Псалом п'ятдесятий», «Царський шлях хреста Господнього, який підносить в життя вічне», «Богомисліє на користь правовірним», «Виклад (изъяснение) восьми євангельських блаженств» [1, с. 7–8].

До творів, зміст яких присвячений певній події або історичній постаті, філософи відносять «Отче наш» і «Синаксар 1700 року». Як свідчать дослідники, усі літературні твори святителя просякнуті глибоким благочестям і повчальними думками.

Слід звернути увагу на окремі праці Іоанна Тобольського. **«Феатрон повчальний**, або Повчальне зеркало для царів, князів і деспотів» або «Зерцало від Писання Божественного» (1705 рік) - переклад твору папського каноніка Амвросія Марліана «Театр політичний», виданого в Римі 1631 року. Присвячений генеральному судді В. Л. Кочубею. В одному з видань твору вміщено три проповіді Іоанна, написані ним під час перебування проповідником Києво-Печерського монастиря. Відзначають, що в основному вони являють собою компіляції проповідей Іоанна Златоуста [2].



«Алфавіт, складений від писань» (1705 рік), повна назва якого:

«Алфавит собранный
Рифмами сложенный
От святых писаний
Из древних речений
На пользу всем чтущим».

Це короткі життєписи святих і пустельників, а також їх вислови, написані силабічним віршами. Центральне місце займає «Житіє Олексія чоловіка Божого», оскільки книга була присвячена царевичу Олексію Петровичу. У житіє апостола Петра Іоанн включив панегірик Петру І.

«Богородице Діво, радуйся» (1707 рік) – віршоване тлумачення на Богородичну молитву й опис чудес Богородиці, частина відомостей була запозичена з твору Дмитрія Ростовського «Руно орошенное». Це найбільший поетичний твір Іоанна, що налічує 23 тисячі рядків.

«Роздуми про молитву Отче Наш» (1709 рік) – віршований виклад різних святоотецьких тлумачень молитви [11].

«Царський шлях хреста Господнього, який підносить в життя вічне» (1709 рік) – переклад з латині книги бенедиктинського ченця Бенедикта Хефта (англ.) «Regia via crucis» (1635 рік). Книга побудована у формі запитань заблукалих у лісі дівчат, на які дає відповіді ангел. Крім цитат зі Святого Письма, наводяться численні цитати з Отців Церкви, зокрема і східних, що свідчить про переробку Іоанном твору Хефта [19].

«Синаксар в честь і славу Господа Бога Саваофа про преславну перемогу під Полтавою» (1710 рік) – написаний прозою, за винятком віршованого закінчення. Був призначений для читання в церквах за подячною службою про перемогу в Полтавській битві, написаної архімандритом Феофілактом (Лопатинським).

«Богомисліє на користь правовірним» (1710 рік) – збірник статей, що відносяться до різних предметів віри й моральності, переклад твору Йоганна Герхарда «Meditationes sacrae ad veram pietatem excitandam» (1606 рік). Перше видання «Богомислія» було присвячено Іоанном митрополиту Стефану (Яворському), затятому супротивнику лютеранства, а друге – Петру І. Після смерті Іоанна в його перекладі була побачена «многая люторская противность», і 1720 року книгу заборонили [14, с. 92].

«Іліотропійон, або Сообразованіє людської волі з Божественною Волею» (1714 рік) – переклад з латинської мови твори німецького письменника й католицького проповідника Еремії Дрекслея (англ.). Твір Дрекслея було взято Іваном за основу й доповнено його власним богословським баченням проблеми узгодження Божественної й людської волі, заснованому на думках Отців Церкви. Цей твір Іоанна «настільки органічно увійшло в коло популярного православного повчального читання, що вже нерозривно пов'язують із ім'ям свого перекладача» [11].

«Єдиним істинним засобом для досягнення нашого благополуччя, – у цьому житті й у майбутньому, – пише святий, – є постійне звернення нашої уваги в середину самих себе, на власну совість, на свої думки, слова й діла, щоб зважити їх не упереджено: це відкриє нам наші помилки в житті й укаже єдиний шлях до спасіння. Шлях цей є всеціле вручення всього єства нашого, всього себе з усіма обставинами нашого життя волі Божій. Емблемою такого звернення нашого до Бога нехай слугує нам рослина соняшник, нехай він буде завжди перед очима нашими».

Популярність книги «Іліотропійон» пояснюється тим, що в ній складні богословські питання роз'яснюються різними розповідями і прикладами, взятими зі Святого Письма і житій святих.

До невиданих творів Іоанна Максимовича відноситься його великий віршований **автобіографічний твір є «Подорожній з Чернігова в Сибір»**, написаний ним у Тобольську, що розповідає про його життя після від'їзду з Чернігова [13]. У «Подорожні», крім докладного опису подорожі Іоанна з Чернігова до Тобольська, включаючи зведення в сан митрополита в Москві, містяться його філософські та богословські роздуми. У «Подорожні» Іоанн повідомляє, що в Чернігові «Багато хто залишив писань, до типу зготованих; Не вем, аще побачу до читання виданих. Кая ми користь, егда вся під спудом поховані зостануться?» [13, с. 114]. Тому повний перелік написаних митрополитом Іоанном праць залишається невідомим.

Його авторству приписують також латинсько-російський словник, укладений 1724 року племінником І. П. Максимовичем [1, с. 5].

Усе своє життя Іван Максимович був місіонером: у Києві проповідував, на Брянщині відроджував чернече життя, у Чернігові поширював науку та книгу.



Як і в рідному Чернігові, у Сибіру Іоанн всіляко підтримував освіту. Ще 1703 року попередником і другом святителя митрополитом-українцем Філофеєм Лещинським була заснована «славяно-латинська школа». Для її розвитку отець-митрополит запросив з Києва та Чернігова нових викладачів, які зуміли розвинути освіту в далекому Сибірському краї [15, с. 128].

Прикладом свого життя Іван настільки вражав оточення, що «ще за життя його оповідали в Тобольську, що він – великий посник, більшу частину ночі проводить в молитві, по ночах навіщає бідних і просить їх «Христа ради» прийняти від нього поміч; що він милостивий до всіх, не забуває й ув'язнених» [16, с. 83].

Приїхавши до Сибіру 1711 року, Іоанн не полишив цієї благородної справи. З його благословіння, за підтримки місцевого губернатора Матвея Гагарина до місцевих нехристиянських народів були направлені місіонери з проповіддю про Христа. Це сприяло християнізації остяків, вогуличів та інших народів Сибіру. Сам Іоанн Тобольський (Максимович) подавав приклад місіонерської діяльності: «За свідоцтвом етнографа Г. І. Новицького, митрополит Іван зміг повернути до християнства одного з «князьків кошитських юрт», бувшого мусульманином, а також охрестив більше 300 його одноплемінників» [6, с. 175]. Для новоохрещених народів одразу будували храми на місці їхнього проживання. За ініціативою святителя 1714 року до столиці Китаю Пекіна була направлена духовна місія на чолі з архимандритом Іларіоном Лежайським для духовної підтримки китайського православного населення [20].

Життя святителя Івана припало на час останнього блискавичного променя світла в існуванні Української Православної Церкви, після чого на тривалий період настали темрява та занепад. Він був безпосередньо знайомий із такими видатними українськими особистостями, як святителі Феодосій Чернігівський та Дмитрій Ростовський, митрополит Варлаам Ясинський, митрополит Філофей Лещинський та архимандрит Інокентій Гізель [6].

Як чернігівський, так і сибірський народи свято зберігали пам'ять про свого святителя та молилися йому ще до офіційної канонізації, що відбулася 10 червня 1916 р. (за новим стилем 23 червня). Пам'ять Івана відзначається також третьою неділею після П'ятидесятниці, у день святкування Собору Галицьких святих і 20 вересня в день Собору Брянських святих [1, с. 8].

Після встановлення 1984 року святкування Собору Сибірських святих зображення Іоанна Тобольського було поміщено іконописцями в центрі першого ряду на іконі. Наприкінці 1990-х років почали писати зображення святителя Іоанна Тобольського відповідно до класичного давньоруського канону, за зразком ікони святителя Алексія [21, с. 189].

У Тобольську фіксувалися випадки зцілення людей та молитовної допомоги Митрополита Іоанна. На місці його служіння нині діє Тобольська духовна семінарія, яка визначає трьох святих покровителів: митрополита Філофея (Лещинського), митрополита Іоанна (Максимовича), єпископа Гермогена (Доланєва). Ідеї Іоанна закладені в основу навчального курсу «Історія релігійної богословської думки в Росії». У 1995 році семінарія друкує «Житіє Іоанна Тобольського», визначаючи його своїм покровителем [2].

2016 року відзначали 365-річчя від дня народження та 100 років з дня канонізації великого Чернігівського архієпископа та Тобольського Митрополита Іоанна (Максимовича). Нехай приклад його жертвовного служіння своїй пастві, для якої він був поставлений Богом (незалежно від того, де вона знаходиться та до якої національності належить), буде прикладом для наслідування кожному українцю й патріоту своєї Батьківщини.

Таким чином, народившись у середині XVII ст., Іоанн Тобольський в умовах Нового часу, коли важливий внесок у розвиток суспільних відносин робили представники епохи гуманізму, як захисник духовенства закликав у своїх творах до повного панування християнського богослов'я. Православна релігія ставала головним елементом духовного життя суспільства.

Аналіз творчості Іоанна Тобольського свідчить, що автор був різнобічно освіченою людиною, мав великий досвід у роботі з людьми, володів широким пізнанням Священного Письма і творіння Господа Бога, добре знав історію, грецькі та римські старожитності, язичницьку міфологію. Він був невтомним трудівником на літературній ниві, збагатив духовництво й паству своїми повчальними творами і володів художнім даром слова, що яскраво відобразилося у всіх його працях. Вони поповнили богословську теорію церковних проповідей і мали великий вплив на соціальні відносини в суспільстві.

Література

1. Денисов М., протоіерей. Святитель Иоанн Тобольский и история его прославления. *Сибирь православная*: журнал. Новосибирск, 2007. № 1. С. 2–8.



2. Діяльність українських православних місіонерів у XVIII столітті. URL: http://manme.ru/religiya-i-mifologiya/diyalnist-ukrainskix-pravoslavnix-misioneriv-u_hhg3.html
3. Життя сибирських святих. Новосибірськ: Новониколаєвськ, 2007. 288 с.
4. Житие святителя Иоанна, митрополита Тобольского. М., 1916. 338 с.
5. Журнал засідання Священного Синоду від 3 квітня 2001 р. URL: www.mospat.ru/archive/synod/2001/459 Читальний - www.webcitation.org/611rkl6O з першоджерела 18 серпня 2011.
6. Інокентій (Павлов), ієром. Місіонерська діяльність Російської Православної Церкви. *Богословські праці*. Москва, 1987. № 28. С. 175.
7. Іоанн (Максимович Іван)]. URL: www.pravenc.ru/text/468961.html. *Православна енциклопедія*. Москва, 2010. Т. 23. С. 219–230. ISBN 978-5-89572-042-4
8. Іоанн (Максимович Іван). *Православная энциклопедия*. Москва, 2010. Т. 23. С. 219-230.
9. Іоанн Максимович, митрополит Тобольський. URL: <http://www.livelib.ru>. (Дата звернення: 28.11.12).
10. Николаев С. И. Максимович Иоанн. *Словарь русских писателей XVIII в.* Санкт-Петербург, 1999. Вып. 2. 266 с.
11. Полный список трудов митрополита. URL: newlib.net/authors/id73869. (Дата звернення: 05.03.13).
12. Поселянин Е. Русская церковь и русские подвижники XVIII в. Санкт-Петербург, 1905. 157 с.
13. «Путник» – автобиографическое сочинение святителя Иоанна (Максимовича) (подгот. к публикации А. Е. Жуков). *Вестник церковной истории*. 2012. № 1/2 (25/26). С. 5–115.
14. Скосырев Н. Очерк жития митрополита Тобольского и всея Сибири Иоанна Максимовича. М., 1892. 142 с.
15. Соловьёв Ю. П. Святитель Иоанн Максимович. *Вопросы истории*. 2013. № 2. С. 122–133.
16. Сулоцкий И. А. Жизнь Иоанна Максимовича, митрополита Тобольского. Москва, 1849. 224 с.
17. Фомин С. В. Последний Царский Святой. Москва: Паломник, 2003. 321 с.
18. Хрестоматія давньої української літератури (до кінця XVIII ст.) / уряд. О. І. Білецький. 3-те вид., допов. Київ: Рад. шк., 1967. 784 с.
19. Царский путь Креста Господня, вводящий в жизнь вечную / в рус. пер. святителя Иоанна Максимовича. Санкт-Петербург, 1996. 56 с.
20. Церква Іоанна, митрополита Тобольського, при Притулку для малолітніх сиріт. URL: temples.ru/card.php?ID=12146.
21. Шильникова Т. В. Идеализация Иоанна (Максимовича) в православной традиции XIX – начала XX в. *Известия Уральского государственного университета*. 2008. Вып. 16. № 59. С. 184–195.



МЕТОДИЧНІ МАТЕРІАЛИ

Ірина Горянська

СЦЕНАРІЙ ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО СВЯТА «СЛОВО, ОСВЯЧЕНЕ ЛЮБОВ'Ю...»

ПРОГРАМА

Вступна частина. Пролог. «Споконвіку було Слово».

Основна частина.

Епізод 1.

Слово, освячене любов'ю до матері.

Епізод 2.

Слово, освячене любов'ю до неньки України.

Епізод 3.

Слово, освячене любов'ю до коханої людини.

Епізод 4.

Сміхотерапія – лікування веселим, жартівливим словом.

Заключна частина. Фінал.

Слово – безсмертне.

СПОКОНВІКУ БУЛО СЛОВО...

Перший ведучий. Слово...

Наскільки ми усвідомлюємо його значущість, велич і силу?

Чи віддаємо йому належну данину? Чи сприймаємо як початок всього, що «постало через Нього?»

У Святому Євангелії від Івана сказано: «Споконвіку було Слово, а Слово було у Бога, і Слово було Бог».

Другий ведучий. Як давно то було сказано і почуто віще: «Споконвіку було Слово...» Хвала слову людському. Слово говоримо, чуємо, пишемо. З нього п'ємо мудрість, за його допомогою набуваємо знань, передаємо іншим:

Ну що б, здавалося, слова...

Слова та голос – більш нічого.

А серце б'ється-ожива,

Як їх почує!.. Знать, од Бога

І голос той, і ті слова

Ідуть меж люди!

Кому не відомі ці промовисті рядки Кобзаря!

Перший ведучий. Древні вірили, що слово – породження самих глибин світобудови, що воно приносить гармонію у світ і змінює людину на краще.

Слово рідне моє – благовіснику правди,

Ти, здолавши спокуси, посієш добро.

Хто плекає тебе, той ніколи не зрадить

Рідну землю, свій великий народ.

Другий ведучий. У мові, слові – мудрість віків і пам'ять тисячоліть, і зойк матерів у лиху годину, і переможний гук лицарів у днину переможну, і пісня серця дівочого в коханні своїм, і крик новонародженого.

Перший ведучий. Наша мова – неосяжна, слово – сонцесяйне. У них – душа народу, його щирість і щедрість, радості й печалі, його труд і кров, і сміх, і безсмертя його.

Дослухаймося до порад Василя Сухомлинського: «Слово – це найтонший різець, здатний доторкнутися до найніжнішої рисочки людського характеру. Вміти користуватися ним – велике мистецтво. Словом можна створити красу душі, а можна спотворити її. Тож оволодіваймо цим різцем так, щоб з наших вуст виходила тільки краса».



СЛОВО, ОСВЯЧЕНЕ ЛЮБОВ'Ю ДО МАТЕРІ

Перший ведучий. Мама. Все найрідніше, найдорожче, наймиліше увібрало в себе це дивовижне сонячне слово.

Другий ведучий. Матінка. Вся гордість світу від неї. Без сонця не цвітуть квіти, без матері немає ні поета, ні героя.

Перший ведучий. Матуся – найдорожча у світі людина, берегиня роду.

Другий ведучий. У всіх піснях і заклинаннях бачимо матір на зорях, вранішніх і вечірніх. І сама вона давно стала зорею незгасною, немеркнучою, що світить звідусіль – з усіх доріг і відстаней. Адже тільки мати є й залишається живим символом рідного дому, рідної землі.

Третій ведучий. Дорога, на яку вивела його доля, була смертельно важкою і болісною. Іван Гнатюк, український поет. За любов до рідного слова, рідної неньки України, за пристрасть до віршування був засланий до Колими.

Ось як згадує поет ті страшні події свого життя.

Поет. «Чимало літ минуло з того часу, чимало мук і терпіння довелося мені пережити, перемиряти колимських трас під автоматами жорстоких конвоїрів та зазнати голоду й немилосердного знущання за колючими дротами Берлагу, натужитися й наплакатися ночами за рідною землею і самотньою матір'ю (батько загинув на фронті в останній день Берлінської битви), але де б я не був, як би не мучився, мене ніде не покидав потяг до віршування. Майже певний був, що мої вірші світу не побачать ніколи, так само, як і я – волі та рідної України: 25 років каторжного життя, сухоти й нестерпні берлагівські умови та сваволя концтабірного начальства не залишали найменшого шансу на сподівання якоїсь переміни моєї долі, і тоді залишалось шукати порятунку у вірному слові, у віршах, які я потайки писав густим дрібнесеньким почерком на тоненькому папері, читав тільки найближчим друзям і ховав їх по штраках глибоких шахт чи в найзаповітніших схованках жилої концтабірної зони. Вони, мої вірші, давали мені силу жити і без надії вірити в неможливе».

Третій ведучий. Вірш Івана Гнатюка «Лист до матері» – це поетична сповідь про святі почуття до мами, до найпотаємніших куточків її душі.

Лист до матері

Жди мене, мамо, у кожную хвилину,
Жди у жорстоку добу, –
Доки ти ждатимеш – я не загину,
Я переможу судьбу.

Жди, хоч недоля нас тяжко карає,
Жди у терпінні, в сльозах, –
Я крізь розлуку і відстань безкраю
Лину до тебе, як птах.

Третій ведучий. Поет завжди пам'ятав благословення матері: пройти найтяжчий шлях із честю й пронести її велику любов через важкі випробування.

І тому, сконцентрувавши в серці безсмертну силу слова і духу, поет подолав біле безгоміння колимських снігів і повернувся до рідної нені – найщирішої, наймилішої, найдорожчої і найтерплячішої.

СЛОВО, ОСВЯЧЕНЕ ЛЮБОВ'Ю ДО НЕНЬКИ УКРАЇНИ

Перший ведучий. З мами починається життя. З мами починається пісня. З мами починається Батьківщина.

Другий ведучий. Україна! Скільки глибини в цьому слові... Це золото безмежних полів, бездонна блакить зачарованих небес, це тихі плеса річок, сині очі озер, це безмежні степи, ліси, долини і луки, карпатські верховини і донецькі простори, Полісся і Крим – усе це наша Україна.

Перший ведучий. Україна – це розкішний вінок із руті і барвінку, вишневий сад, над яром і десь далеко за гаєм переливи дівочих голосів.

Другий ведучий. Україна – край гарячої любові до волі, до свого народу, до своєї рідної землі, що постійно віддачує за працю й турботу і благає не шукати добра на чужині.

Виконання творів

Галина Якубович

Україні

Моя ти доле, на землі єдина,
Мій рідний краю, скривджений в віках,



Мій роде красний, я, твоя дитина,
Молюсь за твій всепереможний шлях.

Воскресни в силі й славі, Україно!
Спрямуй свій меч каральний проти зла,
Збери синів відважних воєдино
І знищ брехню, що смуту принесла.

Будь мамою для всіх, кого зростила,
В світах далеких світ свій відшукай.
Лиш в єдності твоя снага і сила.
Свій рід в добрі і злагоді плекай.

Батьківщина

Є багато країн на землі,
В них озера, річки і долини...
Є країни великі й малі,
Та найкраща завжди – Батьківщина.

Є багато квіток запашних,
Кожна квітка красу свою має.
Та гарніші завжди поміж них
Ті, що квітнуть у Рідному Краю.

Є багато пташок голосних,
Любі-милі нам співи пташині.
Та завжди наймилішими з них
Будуть ті, що у Рідній Країні.

І тому найдорожчою нам
Є і буде у кожную хвилину
Серед інших країн лиш одна, –
Дорога нам усім УКРАЇНА!

Перший ведучий. Нема життя без України, бо це мати, яку не обирають, доля, яка випадає раз на віку, це пісня, що вічна на землі. Ми щасливі й пишаємося тим, що живемо на такій чудовій, багатій, мальовничій землі.

Другий ведучий. А поліський край – це найрідніший і найдорожчий куточок. Тут ми народилися, зробили перші кроки, вимовили перше слово, почули мамину пісню-колісанку, відвідували рідну школу, закохувалися, мріяли про улюблену професію.

Перший ведучий. Для нас – це дивовижне древнє місто Ніжин із його трагічною і героїчною долею, із надзвичайною красою й незрівнянністю, із білосніжним палацом науки – одним із найстаріших вищих навчальних закладів України.

Виконання творів

Галина Якубович

Неповторний Ніжин

– О Ніжине славний, колиско митців самобутніх,
Красою повитий і скупаний в сяйві небес,
Ти – єдність віків – сьогodenних, минулих, майбутніх,
Ти – свідок звитяг, ти – творець неймовірних чудес.

Діла твої дивні не кожна уява здолає,
Шляхи твої славні не всякий окреслить пророк,
Твою неповторність земну всякий сущий складає,
І навіть зелений на смак огірок.



Галина Якубович
Джерело натхнення

Із ясних небес зоря скотилась,
Перлами розсипалась в росі,
Ніжин дивним сяйвом освітила
І воскресла в істинній красі.

Розлилась в мелодіях грайливих,
Що дзвенять бадьоро над Остром.
В оченятах юних пустотливих
Засіяла щастям і добром.

Нас єднають цінності одвічні,
Дух і радість творчого життя.
Линуть вдаль акорди мелодичні,
Кличуть юнь у світле майбуття.

Темним силам сонце не закрити.
Знаючи цю істину просту,
Ти воскресла в 25 літо
І зустріла осінь золоту.

Другий ведучий. Немилосердною була доля України. Скільки випробувань випало в житті нашого народу! Скільки пережито страждань, скільки наших пращурів віддали своє життя за те, щоб називатися українцями, бути гідними синами своєї держави.

Перший ведучий. І знову важкі випробування згущуються над скривдженим краєм. Вони тривожать наші душі, не залишають байдужими жодного громадянина країни. Кровоточать рани наших сердець із приводу того, що відбувається на сході нашої держави. Не висихають сльози на очах матерів, сини яких захищають єдність та незалежність рідної землі.

Слово рідне моє, шанобливе і щире,
Я з тобою у парі іду до людей.
Я тобою освячую прагнення миру,
Що від серця до серця з любов'ю іде.

Другий ведучий. Сьогоднішні захисники – це герої, справжні нащадки запорожців, це наша надія і приклад для нас, приклад мужності, хоробрості, величі духу, совісті, патріотизму.

І ми переможемо, покажемо всьому світові, що Україна – це не просто географічна назва на малі світу, Україна – це демократична європейська держава. Вона має в серці те, що не вмирає, і ця правда вічна, як молитва.

Виконання творів
Галина Якубович

Зоря зі Сходу

Захмарило на сході, заgrimіло,
Заполонило обрій градом зла.
Прийшла страшна біда
І в душу й тіло жакіття і страждання принесла.

Війна підступна, хижка і запекла,
Мов злодій, увірвалась в кожний дім,
Перетворила мирний схід на пекло,
Шокує світ злим наміром своїм.

Чому ти став агресором, наш брате?
Чого тобі бракує на землі?
Вгамуйся і почуй, як тужить мати,
А за нею плачуть діточки малі.

**Бабусина мудрість**

Вже рік минув, а тата все немає.
На сході, кажуть, борг свій віддає.
Чекають діти, вся рідня чекає,
Та він лиш зрідка звістки подає.

Кому і що заборгував мій тато?
Чому надовго так залишив нас?
Я вже стомилась плакати й чекати,
Болить серденько від гірких образ.

Він – лікар. Він життя людей рятує,
Щомиті ризикуючи своїм.
В бою на нього смерть також чатує,
А я молюсь, щоб повернувся живим.

Бабуся радить з вірою чекати,
Надії не втрачати до кінця.
Вона колись в далекім 45-ім
Так на свого чекала дідуся.

Ірина Васильківська**Я українка**

Я українка. Я зернина роду,
Що крізь терни
й каміння проросла.
Я паросток великого народу,
Що доля в бездоріжжя завела.
Чужі вітри над нашим полем дули.
Чужі рої гніздилися в садах.
А ми не зрозуміли й не відчули,
Що замість неба
в нас чужинський дах.
З чужого голосу пісні свої співали.
Чужа рука нам вказувала шлях...
Століттями за волю воювали.
За неї гинули у праведних боях.
Із трясовин грузьких шукали броду.
Здирали пута.
Рвалися з ярма.
Бо нам святіше за свою свободу
Нічого в світі не було й нема.
І знов незвані гості в нашій хаті.
В брудних чоботях, з тесаком в руках.
Безжалісні, нахабні і пихаті,
З жагою крові у пустих очах.
Ми ж прозріваємо.
Ми зводимось на ноги.
Своїм стражданням підбиваєм лік.
Усі чужинські корчі й перелогі
Ми переборемо і звільнимось навік.
Я – українка.
Я землі частина,
Де тчеться правди нитка золота.
Ти здіймешся у славі, Україно!
Твоє коріння в вічність пророста.



СЛОВО, ОСВЯЧЕНЕ ЛЮБОВ'Ю ДО КОХАНОЇ ЛЮДИНИ

Перший ведучий. Слово наділене великою силою. Як писав Микола Гоголь, воно може нести як добро, так і зло, як світло, так і темряву. Поетичне слово здатне рятувати й зцілювати серця. Таким воно було для Лесі Українки.

Найкращими хвилинами життя поетеси був час її творчої праці, процес народження поетичного слова. Тоді приходило особливе душевне піднесення, натхнення.

Другий ведучий. Натхнення Лесі Українки – це благословенний дарунок природи, її покликання. Вона сприймала його з вдячністю, а життя в такі хвилини означувала трьома словами «Серце щастям б'ється».

Перший ведучий. Серед творчої спадщини Лесі Українки є твори, що вона не друкувала. Ці вірші – зойк душі людини, що на очах втрачає найдорожчого друга й не може йому нічим зарадити.

У поезії розкриваються ніжні, соромливі почуття дівчини, чистота кохання, що заповонило її душу, і поетеса говорить, що не може знайти слів, щоб передати ці почуття. Але це не означає брак, нестачу слів – вона стверджує бездонність своїх почуттів, що не в змозі передати жодна мова.

I

Коли дивлюсь глибоко в любі очі,
в душі цвітуть якісь квітки урочі,
в душі квітки і зорі золотії,
а на устах слова, але не тії,
усе не ті, що мріються мені,
коли вночі лежу я у півсні.

Либонь, тих слів немає в жодній мові,
та цілий світ живе у кожному слові,
і плачу я й сміюсь, тремчу і млію,
та вголос слів тих вимовить не вмію.

Другий ведучий. Цей твір був написаний у 1904 році. Сьогодні 2017 рік. І нам приємно познайомити вас із нашою сучасницею, ученицею театрального відділу Вікторією Васильєвою. Вона ще не називає творчим процесом улюблене заняття з написання поетичних творів. Ми в жодному разі не порівнюємо, тому що в світі немає навіть серед відомих поетес жодної, яка могла б дорівнятися до Лесі Українки. Але вірші нашої Вікторії світлі, щирі, наповнені якоюсь зрілою філософією, бентежать душу, і ми сподіваємося, що і в подальшому вона буде справжньою шанувальницею слова, своєї рідної мови, не загубить у дорослому неспокійному й, на жаль, непередбачуваному житті своїх творчих поетичних здібностей.

Авторське виконання творів

Музі

Ми виткані із нічних ілюзій,
Наші долі сплітаються римами.
Ми не ворогі і не друзі,
Користуємося одними крилами.

Ти підкрадаєшся нишком,
Коли зорі запалюють небо,
А до цього сидиш під ліжком,
Щоб не помітив хто-небудь.

Ти завжди зі мною поряд,
Кладеш руки мені на плече,
Ти ховаєш від мене свій погляд,
І я досі не знаю колір твоїх очей.

Ти ходиш за мною тінню,
Ти рахуєш зі мною зорі,
І йдеш по розпеченому вугіллю,
Навіть коли я вже не в змозі.



«СМІХОТЕРАПІЯ» – ЦЕ ЛІКУВАННЯ ВЕСЕЛИМ, ЖАРТІВЛИВИМ СЛОВОМ

Перший ведучий. Якщо є таке слово «сміхотерапія», то має бути й слово «сміхотерапевт». Чи не так?

Другий ведучий. Так. Усе правильно. Найулюбленишим українським «сміхотерапевтом», батьком українського гумору називають Павла Глазового. Його гумор, патріотизм, філософія запалюють радісним клекотанням і юні, і дорослі серця, підбадьорюють у найскладніші хвилини безнадії.

Перший ведучий. А сам геніальний гуморист гордо заявляв: «Наше веселе слово в поєднанні з незрівнянною народною музикою нічим не поступається нікому, жодному народові у світі».

Виконання творів Павла Глазового

Українське сало

Над безмежним океаном
Лайнер проліта,
А в салоні дід старенький
Сало упліта.
Пахне салом українським
На увесь літак.
Підбігає стюардеса
І говорить так:
– Командір наш сало любіт,
Он у нас хохол.
Просіт он кусочек сала
Прінесті на стол.
Настовбурчились у діда
Вуса, наче дріт.
– Він не буде їсти сала. –
Відмовляє дід.
Вертається стюардеса
Через п'ять хвилин.
– А у нас любітель сала
Єсть єщо адін.
– А це ж хто? – старий питає.
– Наш второй пілот.
Он хохол і любіт сало.
Щірий патріот.
Дід серветкою утерся:
– Дівко чи мадам,
Він не буде їсти сала,
Повторюю вам.
Стюардеса пильно в очі
Дивиться йому.
– Як це так – не буде їсти...
Поясніть, чому?
Дід насупився сердито:
– Поясню, мадам.
Той і цей не будуть їсти,
Бо я їм не дам.
Українцям дав би сала,
А хохлам – не дам!

СЛОВО, ОСВЯЧЕНЕ ЛЮБОВ'Ю...

Заключна частина. Фінал

Перший ведучий. Спливає час, та лише слово залишається безсмертним. Тому треба жити ним, любити, шанувати, боронити, розвивати, вкладаючи в нього свій розум, свій дух, своє сумління.

Воно, наше українське слово, варте того! Воно ж не раз було розп'яте на історичних Голгофах. Але завжди воскресало!



Другий ведучий. Прислухаймося до мудрих роздумів Олеса Гончара: «У вигляді мови дано людині великий дар. Тож треба не тільки користуватися ним, рідним словом, але й натхненно ростити, оберігати його коріння і леліяти його цвіт, тоді воно й буде запашним та співучим, сповненим музики й чару, життєвої правдивості й поетичності».

Перший ведучий. Тож давайте силою Слова об'єднаємо наші зусилля, спрямовані на те, щоб омріяний мир запанував у нашій країні, в кожній родині, щоб Україна була процвітаючою державою, щоб всі діти росли в добрі та злагоді і відчували спільну відповідальність за долю своєї Батьківщини.

Одягну рідне слово у шати святкові,
Возвеличу його в незрадливих вустах,
І віддам данину рідній батьківській мові,
Честь її пронесу крізь буремні літа.

Другий ведучий. Зверненням до юного серця завершуємо наше свято.

Іван Драч

До юного серця

Так, це до тебе, юне серце, саме до тебе це слово!

Це від тебе залежить зараз, чи перерветься золота нитка тисячоліть, а чи оживе і заграє на сонці!

Це від тебе, саме від тебе залежить, чи джерело рідної мови замулиться в твоїй душі, а чи пружно і вільно дихатиме!

Тільки рідне слово, виплекане твоїм родом і народом, має таємничу здатність тримати людину в повноті її історичного і духовного буття.

Тільки від порога рідної мови ти можеш виходити на широкі магістралі світу.

А безмір світовий і космічний не дасться тобі в руки, коли ти будеш безбатченком.

Чуєш, пісня лунає, ти мимохить тягнешся за нею – вона старіша від тебе на тисячоліття й на тисячоліття молодша. Слово в пісні, як вода у ріці.

Жива вода рідної мови на ноги зведе тебе і тоді, коли ти зневірився вже у всьому.

І перше слово твоє, до мами звернене, материнське слово хай розширює твої груди озоном людської гідності.

Це ти несеш слово в серці, як наполохану пташку. Слово довірилося тобі і повірило в тебе. Не сполохай рідного слова, а захисти його, до серця притули, життям своїм переповни. Ти, саме ти – і ніхто інший!

Всі учасники. Ми, саме ми – і ніхто інший.

Другий ведучий. Суцвіттям щирої любові до рідного слова нашого поета-земляка Олександра Забарного, закоханого в музику композитора Андрія Тішкова, талановитої вокалістки Ніни Крутько, дзвінкоголосого дитячого хору завершуємо наше свято.

Виконується пісня «Україні».

Алла Хоменко

КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКА ПРАКТИКА ЯК НЕОБХІДНА УМОВА ЕФЕКТИВНОГО ВОКАЛЬНОГО НАВЧАННЯ

В умовах сучасних євроінтеграційних процесів в українському суспільстві зростає потреба виховання творчих особистостей із високим рівнем духовності та культури, мислячих, високоосвічених та конкурентоспроможних фахівців, які будуть елітою нашої держави. Становлення духовного світу людини, закономірності гармонізації її життя, формування в особистості нормативних умінь та механізмів самонавчання й саморозвитку з максимальною реалізацією індивідуальних здібностей є нині особливо важливим предметом наукових пошуків. Актуальною проблемою мистецької освіти сьогодні є потреба впровадження ефективних навчальних технологій, пошук шляхів удосконалення існуючих форм і методів навчання, вивчення та узагальнення вітчизняного і світового досвіду.

Робота вчителя музичного мистецтва має велике соціальне значення, адже він бере участь у становленні основних якостей особистості учнів, формує їх моральні принципи, естетичний смак, активізує мислення, розвиває творчі здібності, залучає до найкращих досягнень світової культури. Саме тому постійний пошук резервів підвищення професійної майстерності майбутнього фахівця музичного мистецтва є одним із пріоритетних у музичній педагогіці.



Серед основних засад фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва суттєвого значення набуває оволодіння вокально-виконавськими навичками. Проблема реалізації виховного, розвивального впливу вокального навчання на становлення особистості вчителя є однією з фундаментальних у теорії і практиці музичної педагогіки.

Важливою професійною якістю майбутнього фахівця музичного мистецтва є уміння самостійно осмислювати свою роботу, визначати мету власної діяльності та шляхи її досягнення, ставити і самостійно розв'язувати теоретичні та практичні завдання, досягати результатів власними силами.

Які ж фактори сприяють вихованню самостійності та виконавської майстерності музикантів? Перш за все, це умови, близькі до їх майбутньої діяльності. Адже ще М. А. Римський-Корсаков говорив, що найкращим засобом навчитися є практика. Вона може здійснюватися в різних формах. Це і пасивне спостереження за роботою вчителя на уроках і в позакласній діяльності, й активна педагогічна практика в школах, робота в різних музичних колективах. Другий важливий вид практики – концертні виступи: відкриті академконцерти, екзамени, постійна участь у сценічних виступах, музичних лекторіях. Готуючись до публічних виступів, студенту треба виявляти творчу активність, самостійно розв'язувати вокально-технічні та виконавські завдання.

Формування в майбутніх учителів готовності до вокально-виконавської діяльності є провідною проблемою сучасної музичної педагогіки вищої школи. Саме у виші в процесі навчання закладаються основи вокально-виконавської культури та майстерності, що сприяють професійній досконалості та готовності до майбутньої роботи. Вона дає можливість молодому педагогу-музиканту впевнено почувати себе в професійній діяльності.

Досвід роботи на факультеті культури і мистецтв засвідчує, що майже всім студентам бракує саме виконавської свободи та сценічної майстерності. Адже вчитель музичного мистецтва, як і будь-який інший, повинен бути ще й актором, перетворювати звичайні уроки на мистецькі акції, створювати в класі атмосферу справжньої творчості. «Елементи сценічної майстерності, професійного артистизму проведення уроку, здатність до внутрішнього душевного перевтілення, емоційний відгук, усвідомлення спільної з аудиторією причетності до мистецтва, як повітря, необхідні вчителю музики. І особливо в оволодінні голосом. Як би добре вчитель не грав, не знав історію та теорію музики, голос залишиться одним з найважливіших інструментів сценічно-педагогічного спілкування з аудиторією» [5, с. 30–31].

Концертно-виконавська практика – одна зі складових процесу оптимізації спеціальної професійної освіти. Вона зорієнтована на формування творчого потенціалу особистості, інтеграцію професійних знань, умінь та навичок. Концертно-виконавська практика сприяє всебічному музично-виконавському розвитку студента, вчить музикантів, які готові проводити просвітницьку діяльність, пропагувати кращі зразки класичної та сучасної музики, розвивати естетичні й художні смаки в суспільстві. Така діяльність тісно пов'язана з питаннями формування світогляду, становлення ідейних, творчих та моральних особистісних якостей музиканта. Навички концертного виступу та усвідомлення особливостей його організації необхідні студенту в його майбутній самостійній діяльності як у ролі педагога, так сольного, хорового чи ансамблевого виконавця.

Проблемам музично-виконавської діяльності та психології концертного виступу присвячені праці відомих вітчизняних та зарубіжних науковців і педагогів: Л. Баренбойма, Л. Бочкарьова, Д. Благоя, Д. Григор'єва, Л. Дмитрієва, М. Микиша, Г. Нейгауза, В. Петрушина, Р. Сулейманова, Ю. Цагареллі та інших.

Вокально-виконавська практика – частина навчального процесу дисципліни «Постановка голосу». Предметом її вивчення є методичні засади формування готовності майбутніх учителів музики до вокально-виконавської діяльності.

Метою концертно-виконавської практики є поглиблення та практичне втілення теоретичних знань студентів, отриманих протягом вивчення курсу «Постановка голосу», формування професійних умінь та навичок у такому виді музичної діяльності як сольний спів; прищеплення необхідних вокальних умінь та навичок для осмислення та переконливої інтерпретації вокальних творів різних жанрів.

Завдання вокально-виконавської практики:

- естетичне виховання студентів засобами вокального мистецтва, формування в них уміння розуміти і цінувати красу вокального мистецтва та співацької майстерності;
- творча самореалізація молодого музиканта, розвиток його творчої активності;
- формування сценічної витримки, артистизму, набуття студентами навичок виступу перед аудиторією різного рівня підготовки;
- підготовка майбутніх учителів до самостійного вдосконалення співацької майстерності в умовах практичної діяльності;



- удосконалення якостей самооцінки виконання, виховання потреби в подальшій роботі над підвищенням виконавської майстерності;
- формування та удосконалення вокально-технічних і виконавських навичок, уміння свідомого володіння голосом, необхідних для проведення практичної вокальної роботи;
- формування навичок самостійної роботи над партитурою вокального твору, створення виразної музичної інтерпретації концертного репертуару;
- вивчення найкращих зразків української, російської, світової класики, сучасної вокальної літератури, народно-пісенної творчості, пісень, написаних для дітей.

Концертний виступ – особлива форма діяльності вокаліста-виконавця. Закономірності цієї діяльності слід враховувати як у період підготовки до виступу, так і протягом усього вивчення вокального твору. Доцільно підібраний художній твір – основний засіб виховання співака, надійний помічник для вироблення основних методичних установок голосоведення, виразного і точного звучання вокального слова, гнучкості та свободи дихання, втілення художньо-образного змісту вокального твору. Нераціонально підібрані твори можуть затримати вокальний розвиток студента й навіть зашкодити йому.

Співак удосконалюється як музикант-виконавець і як вокаліст, перш за все, на правильно підбраному репертуарі. Оцінюючи той чи інший твір із точки зору його корисності для учня, потрібно проаналізувати його з музичного, вокально-технічного боку та відмітити складнощі емоційно-сміслового змісту. Усі ці особливості разом створюють уявлення про складність даного твору.

Аналіз вокального твору пропонуємо здійснювати за таким планом:

1. Історичні умови написання твору, витоки, літературне джерело:
 - біографічні відомості про авторів (характеристика художнього напрямку, представниками якого вони є, творчі погляди, стильові особливості творчості);
 - ознайомлення з традиціями виконання твору (аналіз виконання різними виконавцями).
2. Художньо-змістова сутність твору:
 - проаналізувати засоби музичної та художньої виразності, що використані автором (музично-мовні, емоційно-образні, образно-драматургічні);
 - показати динаміку розвитку змістових процесів у творі;
 - визначити загальну художню ідею (художню концепцію) твору.
3. Засоби виконавської виразності, характерні для твору:
 - вказати на основні виконавські штрихи, прийоми, засоби виконавської виразності, характерні для твору;
 - охарактеризувати метроритмічні, динамічні, темпові особливості твору;
 - виділити кульмінаційні «точки» епізодів, розділів та загальну кульмінацію твору.
4. Способи технічно досконалого втілення:
 - виділити вокально-технічні завдання;
 - визначити характер труднощів (вокально-технічні, метроритмічні, темпові, психологічні – розподіл уваги, пристосування).

Аналізуючи музичні твори, студенти набувають досвіду художньо-творчої діяльності, опановують необхідні знання, виховують правдивість та щирість почуттів, гарний музичний смак, виконавську тактовність. Після детального ознайомлення з твором студент повинен визначити конкретні творчі завдання для найповнішого розкриття художнього змісту, продумати власні виконавські наміри, а потім намагатися їх здійснити. Тільки той твір можна вважати готовим до публічного показу, що детально розібраний і проаналізований та вичерпно засвоєний виконавцем.

Концертний виступ – кульмінаційний момент тривалої роботи над вокальним твором, результат цілісної системи вокального навчання. Найвища мета вокаліста-виконавця полягає в тому, щоб через добре сформований голос та виразне слово, за допомогою гнучкого психотехнічного апарату, слухняного завданням волі і розуму, виявити художню цінність, що закладена поетом і композитором у тому чи іншому творі. Виконання завжди залежить від ступеня таланту й культури виконавця. Якість звучання голосу співака, тембральне забарвлення, темперамент, сила його уяви, воля, виразне осмислене фразування – усі ці елементи вокальної майстерності повинні слугувати втіленню авторського задуму.

Вивчаючи особливості концертно-виконавської діяльності, потрібно звернути увагу на важливість психологічної підготовки виконавця до виступу на сцені. Адже будь-який публічний виступ викликає певні психологічні труднощі та вимагає від виконавця набагато більшої порівняно з підготовчим періодом емоційної, інтелектуальної та фізичної віддачі. На уроках постановки голосу педагог повинен пояснювати студентам, що вокальне виконавство – складний процес, який потребує великої



зосередженості співака. Процес, у якому беруть участь не тільки голос, міміка, пантоміма, але й інтелект, воля, пам'ять, уява, думки, почуття. Виконавська воля дозволяє співакові долати хвилювання під час виступу, досягати органічної єдності раціонального та емоційного у творчості.

Роль вокального педагога в підготовці студента до концертно-виконавської роботи надзвичайно важлива. Проникнути в глибину співацького процесу, вивчити його і тим паче керувати ним – завдання великої складності. Саме тому до формування та виховання співацького голосу потрібно підходити дуже відповідально, аби створити живий, природний, органічний та змістовний голос, а не безликий, нівельований тією чи іншою школою, мертвий звук. Потрібно розвивати волю, увагу, самоконтроль, смак молодого виконавця, підготувати його психіку до концертно-виконавської роботи.

Цікаво характеризує роль педагога Г. Г. Нейгауз: «Вважаю, що одне з головних завдань педагога – зробити так, щоб бути непотрібним учню, усунути себе, вчасно зійти зі сцени, тобто прищепити йому ту самостійність мислення, методів роботи, самопізнання та уміння досягати мети, які звуться зрілістю, порогом, за яким починається майстерність. Свідомо прагнучи цього, я в той же час не хочу закреслити себе як людину, як особистість; волю тільки перестати бути міліціонером, гувернером, тренером, і хочу залишитися одним із багатьох життєвих двигунів учня, одним із вражень цього буття поруч з іншими, нехай більш сильними або більш слабкими» [4, с. 147].

Таким чином, концертно-виконавська практика поєднує в собі аналітичні та практичні процеси вокально-виконавської підготовки майбутнього фахівця музичного мистецтва. Вона є потужним розвивальним засобом і необхідною умовою ефективного вокального навчання.

Література

1. Дмитриев Л. Б. Интуиция и сознание в творчестве и вокальной педагогике. *Вопросы вокальной педагогики*. Москва: Музыка, 1984. № 7. С. 135–155.
2. Голос людини та вокальна робота з ним: монографія / Г. Є. Стасько, О. Д. Шуляр, М. Ю. Сливоцький та ін. Івано-Франківськ: Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2010. С. 140–149.
3. Малышева Н. О пении: из опыта работы с певцами. Москва: Сов. композитор, 1988. 92 с.
4. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. 5-е изд. Москва: Музыка, 1988. 240 с.
5. Урбанович Г. Певческий голос учителя музыки. *Музыкальное воспитание в школе*. 1977. № 12. С. 30–31.

**ПРОЗА, ПЕРЕКЛАДИ, РЕЦЕНЗІЇ****Олександр Зорка****«КОД»
(РОДИННІ ХРОНІКИ)**

*Моєму онукові Адаму, його мамі, дочці Мар'яні,
чия м'яка наполегливість призвела врешті до появи
цих хронік, а також моїм синам – Ярославу і Григорію,
та всім іншим нащадкам славного козацького роду...*



На фото: інвалід Другої світової війни
Г. М. Зорка в колі друзів-фронтовиків.

Дивний код, що став реальністю відразу, тільки-но дитинча випручалоя з материнського лона, був закарбований на ручці немовляти трохи вище ледь наміченого, але до кінця не сформованого зап'ястка.

П'ять незрозумілих знаків-символів, що ледь проступали під напівпрозорою дитячою шкірою, були відразу помічені, але нічого не сказали головній повитусі, яка керувала всім таїнством пологів. Незвіданою таємницею вони видалися і верховному жрецеві, що був невідкладно викликаний у палац фараона для консультацій: з точки зору єгипетської писемності, п'ять символів і разом, і кожен по-одиноці не мали жодного сенсу. Такою ж нісенітницею видався набір символів і більшості поліглотів та перекладачів із різних мов, що традиційно утримувалися при дворі єгипетського владика.

А тим часом знаки ті незбагненим чином позначили особу давно очікуваного великородного спадкоємця, і всі придворні мудреці, аби не втратити свого високого статусу в урочисту мить приходу в світ нащадка фараона, падали навколішки і наперебій заподадливо визнавали царственну і навіть божественну сутність незрозумілого коду. Відзнака на руці немовляти, судячи з усього, непокоїла дитя: воно зайшлося плачем, що не могли вгамувати ні повитухи, ні няньки, ні викликані на допомогу домоправительниці.

Тільки опинившись на руках у матері, вдихнувши заспокійливий дух молока, що наповнював її груди, дитя затихло і солодко задрімало, загорнуте у гаптований золотом материнський хітон.

Наступного ранку код, закарбований на руці немовляти, став ледь помітним і, судячи з усього, перестав його непокоїти зовсім. З огляду на цю обставину вся палацова челядь зітхнула з полегкістю: їх незрозумілі знаки теж перестали турбувати як фізичне явище, залишаючись, проте, нез'ясованою і незбагненою загадкою, що ввійшла у людський світ за півтори тисячі років до Різдва Христового. Відомо лише, що три покоління нащадків єгипетських правителів приходили у світ, позначені подібною відзнакою на руці. В XI столітті до н. е. у Єгипті Пізнього Царства за часів правління Херикора верховними жерцями Амона було навіть започатковане «свято п'яти знаків», що починалося відразу після народження спадкоємця і тривало до п'яти (за кількістю знаків) днів.

Так було двісті двадцять два роки і два місяці, доки первісток, позначений таємним кодом, вперше народився в Персії. Цього разу вже перські мудреці намагалися збагнути потаємний зміст знаків, утім так само безнадійно, як і їх єгипетські попередники. Проте деякі з тих знаків залишилися назавжди в написанні цифр мовою фарсі, деякі слугували художньою основою для незбагненого візерунка перських килимів, так і не ставши від того зрозумілішими.

Ще через сто років, коли перше немовля, позначене таємним знаком, народилося в Індії, відзнака на його тілі проявлялася лише як ледь помітна родима пляма. Майже одночасно, певно через мандрівні племена ромів та асирійців, котрі розбрелися по всьому світу, народження немовлят, позначених таємним знаком, почали помічати на території нинішньої Європи. Не пояснене, незбагненне, а отже, не регламентоване жодною зі світових релігій, явище це напрочуд легко й органічно прижилося в побуті та традиціях давньої людської спільноти, як одвічний, а тому обов'язковий до



наслідування голос предків: індуські жінки, скажімо, більш ніж тисячоліття пишаються своїм статусом дружини і матері, прикрашаючи лоб червоною цяткою «бінді», що в перекладі з санскриту означає «маленька частка, крапка».

У ромській та асирійській традиціях, певно, через обумовлену століттями мандрів та постійних етнічних утисків закритість общин, наявність у роду немовлят, позначених таємним знаком, навпаки, ніколи не виставлялася напоказ і дбайливо приховувалася, як найбільша таємниця, бо визначала життєздатність племені й свідчила про довговічність та безперервність роду. Напевно, саме ця суто прагматична і життєва запопадливість не зашкодити цілком прийнятному порядку речей утримувала перських, а потім циганських та асирійських мудреців від подальших пошуків сутності загадкових знаків ще кілька століть...

Однак таємниця цього коду таки була розгадана. Сталося це, коли немовлята, позначені ледь помітними символами, почали народжуватися у племенах на територіях нинішньої Східної Європи. Не обтяжені забобонами та суворими племінними засторогами, метикуваті і спостережливі слов'янські бабці-повитухи на свій розсуд тлумачили незрозумілі знаки. З того часу слов'янська традиція узвичаїла цю інформацію й незмінно передавала з покоління в покоління в іншій, зрозумілішій для нас якості, а саме як звучне слов'янське ім'я. А тим, хто мав честь його унаслідувати і носити, в різні часи й різні епохи збагачували той код властивим лише їх життю новим змістом...

КОД ПЕРШИЙ. ОДОНАЦЕР І КОРОНА РИМСЬКОЇ ІМПЕРІЇ

Власне, існує зовсім обмаль інформації про місце й дату появи на світ майбутнього володаря Риму. Відомо лише, що близько 433 року від Різдва Христового в сім'ї вождя рутенів Едіки (за іншою з версій, Едіка був ругом) слов'янська дівчина на ім'я Зорка народила первістка, якого назвали Одоначером (Одоакром).

Якщо чимось і вирізнявся в дитинстві Одоначер серед своїх одноплемінників, котрі населяли у V столітті території в нижній течії Дону та Приазов'я, то високим зростом – був на голову вищий за своїх однолітків. Вирізнявся і якостями, що мало в'язалися з образом майбутнього царедворця: характер мав нестримний і був надміру жорстоким. Охочіше за все Одоначер займався тим, що вдавалося йому краще за інших. У силових вправах, у володінні зброєю, чи то був спис, меч чи ніж, йому не було рівних. Серед його товаришів у тих первісних ігрищах і забавах мало хто не мав на собі прикрих, болісних, а інколи і кривавих відзнак несамовитості його вдачі. Так чи інакше, а саме ці якості разом із суто бійцівською вправністю визначили в 16 років його майбутній фах: Одоначер став професійним воїном, точніше, найманцем на службі в тих, хто за ці його вміння готовий був щедро платити. Таких у Приазов'ї і Причорномор'ї не бракувало. Охороняючи торговельні каравани, що тягнулися по всьому світу від Дону, Одоначер дістався до меж Римської імперії, де цілий рік успішно продавав свій меч і хист володіти ним для залагодження благородних (і не дуже) справ.

Під час однієї з таких сутичок, що сталася в Римі якраз напроти імператорського палацу і в якій Одоначер упевнено перемаг відразу п'ять нападників, він нарешті був помічений, запрошений у палац і після нетривалої перевірки став одним із імператорських охоронців.

Щоденна присутність у суцільному плетеві палацових інтриг та змов несподівано для нього самого поставили на перший план його, Одоначера, риси та якості, які зазвичай у повсякденному житті йому не слугували. Але він швидко вчився, бо мав від природи меткий розум, добре розвинену інтуїцію, що не одного разу рятувала йому життя, тому рішуче й не вагаючись пірнув у придворний світ, як то кажуть, із головою. Новий для себе кодекс правил, звичаїв і поведінки, узвичаєний мешканцями палацу, Одоначер опанував досить швидко й не без користі для себе. Його надмірне прагнення будь-що стати своїм у придворній ієрархії вчергове оцінили: через рік Одоначер високим розпорядженням очолив загін особистої охорони імператора, а ще через кілька років став командувачем усіх імперських федератів – найманих військ із варварських племен, що були опорою Римської імперії в Італії.

Про воєначальника варварів та його підлеглих переконливо свідчать хроніки того періоду.

«Року божого 477 Одоначер – король рутенів, готів, угрів і герулів у скаженій ненависті до Церкви Бога замордував за визнання віри і скинув зі скель блаженного Максима та його п'ятдесятьох товаришів, які в печері ховалися, а провінцію Норик спустошив...»

Книга *Brevis Historia*, видана в Австрії 1661 року, що зафіксувала найвизначніші звияти полководця Одоначера, також стверджувала, що він мав королівський титул, а за національністю був *Ruthenus*, тобто русин або русич.



У «Літописі» Самійла Величка (1864 р.) також знаходимо подібне твердження: «Наші предки-русичі в п'ятому столітті під проводом короля Одоначера не тільки перемогли численніші римські легіони, але й Рим здобули й 14 років панували в тій столиці світу».

Роки, проведені в атмосфері палацових інтриг, розвинули в Одоначера неабияку схильність до державотворення й політики, що в наступні кілька років органічно доповнили його військовий хист.

За найбільш достовірною, до того ж підкріпленою багатьма історичними джерелами версією, саме Одоначер, викривши змову, скинув останнього римського імператора Ромула Августула, який обманом зійшов на престол. Разом із римським сенатом переможець послав у Константинополь лист до імператора Зенона, у якому обґрунтовував непотрібність двох імператорів: Одоначер вважав, що одного правителя буде достатньо для захисту всього Сходу й Заходу Римської імперії. Достовірно встановлено, що саме Одоначер відіслав символи імперської влади у Константинополь. Таким чином, Західна Римська імперія офіційно перестала існувати саме з цього моменту.

Що стосується самого Одоначера, то, свідомо відмовившись від імператорських регалій, він успішно правив майже чотирнадцять років територіями, що належали Риму, надійно обороняв від непроханих гостей їх кордони, як завжди, покладаючись на свій вправний меч, хист воїна й політика та на свою уславлену інтуїцію.

Інтуїція зрадила Одоначера лише одного разу. Сталося це на п'ятнадцятому році його правління: запрошений на гостину до призначеного Константинополем короля Італії Теодоріха, Одоначер був підступно вбитий просто за бенкетним столом.

Його дружина після смерті чоловіка була кинута у в'язницю, де й померла від голоду та знущань. Сина Одоначера вбили під час його втечі в Галлію, коли він намагався врятуватися від посланих за ним найманих убивць.

Інших згадок про можливих нащадків завойовника Західної Римської імперії, воїна й політика, короля рутенів, готів, угрів і герулів Одоначера, на жаль, не збереглося...

КОД ДРУГИЙ. ЛИЦАР ВІЙСЬКА ЗАПОРОЗЬКОГО

На просторому дворіщі біля гетьманського палацу було напрочуд тихо. І ця тиша була аж надто дивною, незрозумілою й надприродною, з огляду на величезну кількість кінних і піших козаків, котрі стояли на площі в мовчазній скорботі. Лише незумисне бряцання зброї або іржання застоюного без руху коня під непорушним вершником линуло раз по раз через дворіще, аж доки не замовкало десь над схиленими непокритими козацькими головами.

У тій частині дворіща, що впиралася в кам'яні сходи гетьманського палацу й була чітко позначена шикуванням на неї всього козацького війська, стояв прикрашений знаменами й хоругвами Війська Запорозького траурний постамент. Від його підніжжя в очікуванні моменту, коли з палацу винесуть труну, що стала останнім домом його гетьмана, Генеральний писар Війська Запорозького Самійло Зорка бачив перед собою мовчазні обличчя своїх побратимів: подекуди посічені в боях, а здебільшого молоді й чубаті, але незмінно мовчазні й скорботні.

А сам він вже вкотре подумки повертався до промови, що мав виголосити над труною свого гетьмана, друга й радника Богдана-Зіновія Хмельницького.

Ця честь випала на його долю заслужено, хоч і досить несподівано. У табелі про ранги Війська Запорозького Генеральний писар, хоч і виконував обов'язки державного секретаря, очолював військову канцелярію, відав усією документацією, готував накази та ропорядження та був хранителем верховної печатки, а під час бойових походів ставав, фактично, начальником Генерального штабу, проте першим серед козацької старшини не був. Другим після гетьмана за посадою, що набувала першорядної ваги в часи, коли Військо Запорозьке виступало в бойовий похід, був Генеральний обозний. Він відав артилерією, постачанням війська продовольством і озброєнням, а також, у разі потреби, приймав на себе обов'язки наказного отамана (сучасною мовою – виконував обов'язки гетьмана), керував спорудженням військових таборів і зазвичай ставав їх комендантом.

У мирний час, якщо бойових походів тривалий період не було, «першу скрипку» в козацькій старшині перебирали на себе Генеральний суддя та підскарбій. Лише суддя мав право тлумачити звичаї та закони, вершити суд над державними злочинцями, розглядати апеляції та контролювати роботу польових судів. Всі судді Війська Запорозького були виборними, тому авторитет їх був реальним, незаперечним і стійким. Два Генеральні підскарбії (казначей) керували усіма фінансами війська, організовували й контролювали збір податків, тож саме від них залежала вся економіка Січі й у мирний, а понад усе – у воєнний час.

І все-таки саме йому, наймолодшому серед козацької старшини, громада одногосно доручила виголосити прощальне слово над прахом славетного гетьмана. Саме до цієї почесної і скорботної



водночас місії Генеральний писар Війська Запорозького подумки готувався в очікуванні похоронного обряду.

У той момент, коли над майданом загукотіли тулумбаси – бойові барабани козаків, що вели в атаку, визначали ритм пішого переходу й проводжали воїна в останню путь, Самійло Зорка легко скочив на підвищення поряд із постаментом, де козаки в парадному вбранні встановили труну, і заговорив:

– Жити і умирати – либонь, постановлено так від початку світу всесильним божим декретом, висловленим до наших предків – живіте і множетеся, бо землю ви є і до землі підете... – Самійло замовк і мимохіть оглянув козацьку громаду: його висока кремезна постать, а надто голос, що досяг найвіддаленіших куточків багатолюдного майдану, відразу зробили його єдиним центром уваги.

– Однак смерть людська звикла наповнювати серця живих непохитним і невимовним жалем, панове полковники і вся старшина з усім товариством Війська Запорозького! Довелося нині й нам після веселих минулих часів слухати смутні плачі і рясними сльозами заливати обличчя наше, коли мусимо оце оглядати на смертнім катафалку й віддавати останню шану гетьманові Богданові Хмельницькому, справдешньому, даному нам від Бога вождеві, якого забрала від нас невблаганна смерть.

Помер, полишивши по собі нескорту славу, той добрий вождь наш, дякуючи голові якого не тільки ми, його підручні, але й уся Малої Русі Річ Посполита могла жити довгі літа при щасливих успіхах. Помер той, кому разом із вашою милістю панством всюди допомагала всемогутня рука Бога стояти при своїй правді за вольність та свої старожитні права проти братів, але разом із тим і ворогів наших – польських совроматів. Помер той, від чийого гарматного й мушкетного грому не лише тремтіла ясновитна старожитних вандалів Сармація й обидва береги бурхливого Евскінопанту зі своїми міцними замками й фортецями, особливо в 1621 році, коли точилася під Хотиним не без участі братів наших, козаків, щаслива для Корони Польської війна з імператором оттоманським Османом, але й дрижали і тряслися огорнені мушкетним козацьким порохом і самі царгородські стіни. Помер, зрештою, той, завдяки справі якого могли сподіватися ніколи не вмирати оживлені старожитні права й вольності українські та цілого Запорозького Війська. Не стає мені часу, щоб висловити й вичислити цноти й вашу лицарську діяльність, яку ви хвалебно виказали при даному собі від Бога вождеві й гетьманові Хмельницькому за пошкоджені й потоптані поляками старожитні права й вольності братів своїх на багатьох місцях із великою перевагою й відвагою, наслідуючи в тому старовічних предків-слов'ян, які давали воєнну допомогу й великому Олександрові Македонському в його походах на сциттів, цимбрів і козарів. Нехай виповідають людською мовою про лицарську діяльність вашу поля й долини, вертепи і гори, мури і гарматні рури, коли ви ставали й воювали за свої вольності з мужнім і величним серцем, із лицарською і богатирською відвагою проти ворогів своїх і братів своїх сармато-польських, і це ви доказували при всемогутній Божій допомозі на Жовтій Воді, під Корсунем, Пилявою, під Збаражем, Зборовом, Берестечком, під Білою Церквою, Львовом і Замостям, під Нестероваром і Баром, Кам'янцем-Подільським і Жванцем, Батогом і Охматовом, і в інших багатьох місцях, яких не відлічую.

До тебе звертаюся з доброю мовою, милий наш вождю, державний руський Одоначеру, славний Шкандербеку, гетьмане славного всього Запорозького Війська і цілої козако-руської України – Хмельницький Богдане, до тебе мова, скутого зараз між чотирма дошками і мовчазного, вимови і розпоряджень якого незадовго перед цим слухало нас сто тисяч, і ми ставали готові на кожен твій кивок! – голос промовця враз осів, перерваний підступним, але мужньо затамованим риданням, та тієї ж миті зміцнів і рівно залунав знов:

– Чому ж так швидко став ти мовчазним Гарпократом, принаймні наслідуєш німого Аттіса? Промов до нас, братів своїх, і навчи нас, як маємо жити без тебе і як поводитися з навколишніми нашими друзями і ворогами? Адже це той німородний Аттіс застеріг ретельною вимовою батька свого, короля, що його має забити власний жовнір! Ти ж, уміючи доброї мови, вимов і дай нам пересторогу, щоб не були ми завойовані й переможені ворогами нашими. Одволічи хоть на малу хвилю теперішнє право твоєї смертоносиці і промов до нас ласкаво і по-доброму, як нам далі жити, ласкавий і добрий наш гетьмане? А коли такий пильний вже декрет смертоносиці і того ти над змогу живих не здатен учинити, то принаймні вмоли там, у божім маєстаті, куди посилають тебе, надпотужного пана, щоб по відході твоїм ударував нас щасливим життям і уберег у цілості та мирі від усіляких ворогів нашу вітчизну. А ми навзаєм за тебе, тут, на землі, прирікаємо і зобов'язуємося благодати божий маєстат, щоб наділив хвалою своєю своїх вибранців. Амінь!

У цілковитій тиші, що панувала над майданом, Самійло Зорка зіскочив із підвищення й приєднався до козацької старшини, що стояла почесною вартою біля труни гетьмана: під час прощання Війська Запорозького з прахом Богдана Хмельницького, церковної панахиди в Іллінській



церкві в Суботіві – родовому гнізді гетьмана та поминального обіду Генеральний писар Війська Запорозького не зронив більше жодного слова. З цього ж дня в ретельно ведених хроніках життя Війська Запорозького немає жодної згадки про вчинення якихось дій Самійлом Зоркою, пов'язаних із виконанням покладених на нього обов'язків Генерального писаря. До нас дійшли лише окремі дрібки інформації: писар Зорка мав неабиякий ораторський і організаторський хист і здібності до мов – вільно говорив і легко писав латиною, польською, французькою.

Під проводом Богдана Хмельницького Самійло Зорка пройшов більшість славетних і переможних походів і битв запорожців. Відомо, що в бойових операціях вів «Діаріуш» – докладний щоденник подій, яким послуговується і на який неодноразово посилається Самійло Величко – автор фундаментального дослідження козацької доби «Літопис». Окрім промови, виголошеної Самійлом Зоркою над труною славетного гетьмана Богдана Хмельницького, текст самого «Діаріуша», на жаль, не зберігся. Немає достовірної інформації і про те, що сталося з автором «Діаріуша», Генеральним писарем Війська Запорозького Самійлом Зоркою. Тому його подальшу долю можна відтворити лише з певною долею здогадок і припущень: можливо, після смерті уславленого гетьмана в його najbliżшому оточенні Самійло не бачив нікого, хто хоч якось відповідав масштабу особистості Хмельницького, тому став, як це часто траплялося в древній, а надто новітній історії, жертвою інтриг, коли наступником Богдана Хмельницького був обраний колишній колега по цеху – писар Війська Запорозького Іван Виговський.

За однією з версій, сліди Самійла Зорки губляться десь у Сербії чи Чорногорії, де колишній побратим Богдана Хмельницького усамітнівся та доживав віку в одному з маєтків, викуплених принагідно для цього в якогось із місцевих князів. Утім на самоті йому довелося бути недовго: з огляду на його шляхетне походження і неабиякі військові та державницькі чесноти Зорка був запрошений на службу до монаршого двору. Через деякий час, одружившись, він поріднився з княжою правлячою династією й до глибокої старості примножував славу й міць монаршої корони на військовій і дипломатичній службі.

За іншою – Самійло Зорка нібито осів десь на Чернігівщині й до останніх днів своїх студіював, систематизував і дописував для наступних поколінь свій славнозвісний «Діаріуш».

Про це ми можемо лише здогадуватися, ніяких незаперечних документальних підтверджень на користь якійсь із названих версій на сьогоднішній день не існує.

Одне слово, ім'я це щезає з хронік Війська Запорозького і з'явиться там знову лише через сто двадцять років...

КОД ТРЕТІЙ. КОЗАЦЬКА ДОБА

1. МАНІФЕСТ

Доля Запорозької Січі 5 серпня 1775 року остаточно була вирішена підписаним російською імператрицею Катериною II маніфестом «Об уничтожении Запорожской Сечи и причислении оной к Новороссийской империи»:

«Мы восхотели объявить во всей Нашей Империи... что Сечь Запорожская вконец уже разрушена со истреблением на будущее время и самого названия Запорожских казаков.

Сочли мы себя ныне обязанным перед Богом, перед Империей Нашею и пред самым вообще человечеством разрушить Сечу Запорожскую и имя казаков от оной заимствованное. Вследствие сего 4 июня нашим Генерал-Поруччиком Теккелием со вверенными ему от нас войсками заняты Сечь Запорожскую в совершенном порядке и в полной тишине без всякого от казаков сопротивления... Нет теперь Сечи Запорожской в политическом ее уродстве, следовательно же и казаков сего имени...»

Жорстка сутність царського маніфесту прибила до місця козацьку громаду абсолютною і загрозливою тишею: з правого краю Чернігівського полку, де стояв, завдяки зросту, правнук легендарного писаря, реєстровий козак Данило Зорка, було чути, як легенький літній вітерець колише листя на деревах, бо козаки ошелешено мовчали. І ніби за їх мовчазної згоди танула, розчинялася і сходила нанівець Козацька Доба, закінчувалася слава Війська Запорозького з бойовими походами, невибагливим побутом і свідомим самозреченням усіх вигод мирного життя... У ратному ремеслі Данилові Зорці незмінно щастило: у турецьких походах не брала його куля і кривий бусурманський ятаган, а посічені руки, груди та обличчя – то так, дрібниці, заживе, як на собаці. А ось у тому, що йому так само пощастить в незвіданому ним мирному, зовсім іншому житті, Данило впевнений не був.

Власне, року 1780, коли полково-сотенний устрій в Україні було остаточно ліквідовано, а реєстрове козацтво відмінене, примара мирного життя постала й перед ним. Але і цього разу йому пощастило: поміж своїх нехитрих козацьких пожитків тепер уже колишній реєстровий козак Чернігівського полку мав дбайливо загорнений сувій цупкого паперу. Цим документом за заслуги перед



державою і короною Російської імперії йому, Данилові Зорці, передавався у володіння та користування наділ із восьми десятин землі на межі Чернігівської і Полтавської областей (територія Варвинського району в межах нині діючого адміністративного підпорядкування – О. З.)...

2. ГНІЗДО

Село називалося Антонівкою. Три вулиці від центру села, де стояла стара дерев'яна церква, розбігалися врізнобіч пологим глиняним схилом і були по обидва боки чітко окреслені плотом – плетеними з вербової лози горожами, що відділяли людські дворища від дороги, а через мінливе мерехтіння пророслих ніжною зеленню вербових кілків, на яких, власне, і тримався пліт, біліли серед рясних садків антонівські хати. За хатами горожі, як правило, не було: дворища продовжувалися й переходили в городи, відмежовані один від одного частіше протоптаними стежками, рідше – смужками неораної землі, порослої верболозом. А далеко внизу оброблені й доглянуті рядки городини впиралися в луг і ліс, що, на відміну від городів, ніби хизувалися своєю дикістю і незайманістю.

Дикий і незалежний від звичної антонівської топоніміки вигляд мала четверта вулиця: стрімко і круто збігаючи згори, внизу вона впиралася у річку Безіменну, точніше, у дерев'яний місточок, що з'єднував обидва її береги. На лівому вулиці вже не було: скільки вистачало ока, лежав у своїй первісній незайманості луг і десь далеко, де в мерехтливому мінливому мареві нестійкими силуетами бовваніли порослі чагарями глиняні гори, луг переходив у ліс.

На лівому березі, відступивши, скільки належить, від місточка, Данило розпочав будувати будинок. З гори, з антонівської околиці було добре видно, як у вигині, позначеному річищем, почали окреслюватися обриси майбутнього просторого дворища й підмурок, складений із невідомо звідки завезеного дикого сірого каменю, позначив сам будинок, не по-сільському великий та просторий, із незвично широкими, як на місцеву традицію, вікнами та стінами, зведеними з тесаного дуба. Кожен важений дубовий стовбур теслі обробляли нагостреними до дзвінкості сокирами, надаючи йому чотиригранної форми: пласкі частини обтесаних таким чином стовбурів щільно прилягали один до одного, і вагою, і виглядом своїм ніби підкреслюючи ґрунтовність та поважність будівлі.

Лише після того, як усю будівлю було підведено під дах зі щільно укладених одна до одної важких червоних черепиць, а над ним стрімко піднялися в небо два пічні димарі, в господарській частині дворища теслі закінчили сарай із несподівано широкими під'їзними ворітьми, просторі хліви й загони для худоби, відокремлені від житлової зони погребом та закладеними щойно садком і пасікою, Данило запросив односельців на толоку. Було це якраз у переддень свята Покрови Божої Матері.

Увесь день на дворищі, в домі, в господарських приміщеннях антонівська громада прибирала й опоряджала, порала, відтирала, чепурила та розкладала, де треба, нехитрий хазяйський реманент, стримано дивуючись не стільки незвичності й навіть несподіваності облаштування окремих моментів нової оселі, скільки несподіваній поведінці самого господаря: високий, дужий, широкий у плечах і усмішці, Данило встигав скрізь, переходячи від однієї групки до іншої. І там, де він тільки з'являвся, на все дворище вибухав сміх. Та що там сміх: інколи його поява спричиняла справжній регіт, що виривався за межі просторого дворища і губився десь за річечкою у лузі...

Коли осіннє сонце почало хилитися до обр'ю, Данило вже вкотре здивував селян: із комори витяг величезний мідний казан і, розклавши багаття прямо на дворищі, заходився готувати козацький куліш.

Спочатку заклав у казан нарізаний дрібно шмат сала й порубану на грубі шматки баранячу тушу. Коли м'ясо обсмажалося, засичало і зашкварчало, розбризкуючи на стінки казана сік, добре нагостреним важким ножом, більше схожим на грізну бойову зброю, ніж на кухарський інструмент, Данило дрібно посік кілька цибулин, морквин, зелених і червоних перців, головку часнику й додав обсмажуватися в казан, кілька разів перемішав усе це великою дерев'яною ложкою, і за якусь хвилю додав туди три відра колодязної води. Коли вариво закипіло, тим самим ножом Данило вправно нашаткував кілька качанів капусти та десяток картоплин і додав суміш у казан. Після цього розгорнув багаття і залишив кулешу мліти на найменшому вогні. З торбинок, винесених із комори, у казан досипав пшона, відмірявши його кількість на око, кілька жмень подрібненої кам'яної солі та щедрих дрібок червоного та чорного перцю. Після того, як розварене пшоно і розімліла капуста та картопля зробили кулешу густою й однорідною масою, що в казані почала м'якшати й булькотіти й шамотіти, з принесеного з комори мішечка Данило дістав і висипав у казан кілька жмень сухого духмяного різно-трав'я, дав йому розчинитися у вариві, перемішав і нарешті спробував кулешу, обережно знявши її губами з кінчика дерев'яної ложки, після чого додав ще трохи солі, трохи щедріше – перцю, знову перемішав, спробував і, судячи з усього, залишився задоволеним зробленим. Легко, ніби граючись,



самотужки зняв казан із багаття та виставив у затінок на щедро зрошену колодязною водою траву: у цій водянній бані пригорілі подекуди залишки пшона відлипнуть від денця і стінок казана, надавши кулеші необхідного кольору та духу.

Толока тривала до самого вечора: вся визначена робота була пороблена, козацька кулеша та святкова чарка (та й не одна) на честь її завершення були належним чином пошановані, і дворище ще довго гомоніло, гомін той уривався лише інколи тужливими козацькими піснями або враз вибухав сміхом: то антонівці зачудовано слухали розповіді Данила про мандри в чужі землі, щедро пересипані смішними історіями з козацького життя-буття.

На ранок, відстоявши святкову службу разом з усіма в старій дерев'яній церкві та шанобливо вітаючись із людьми, що ще вчора були йому незнайомі, Данило відчув себе в Антонівці своїм.

Наступного дня, удосвіта вставши та помолившись перед образами, Данило остаточно довершив облаштування свого родинного гнізда, якому судилося проіснувати практично без змін без малого двісті років: взовж двору, починаючи від берега Безіменної, Данило висадив десяток саджанців осокорів...

3. ЦЕРКВА

Вісімдесят років потому, коли посаджені козаком Данилом осокори закрили півнеба, а у вигині річки Безіменної навіть у спекотний сонячний день панувала спасенна прохолодна тінь, і саме дворище, і будинок, що тонули в зелені розрослих плодових дерев у саду, вже не були випадковими, бо більше не були самотніми: вздовж висаджених осокорів тепер пролягала надійно утоптана возами у глинищі дорога. Повторюючи її напрям, взовж дороги стали в ряд ще півтора десятки великих і не дуже, але незмінно білих мазаних хат, і все це тепер називалося Писарчуків Хутір, або просто – Писарчуки.

Ця назва, на відміну від зневажливо-образливого сільського прізвиська – Совичі – напрочуд міцно утвердилася і за хутором, і за його мешканцями, бо, на відміну від переважної більшості селян, Писарчуки були вільними козаками, знали грамоти, окрім того, мали ще деякі людські таланти, що неодноразово слугували антонівцям у складні часи.

Правнук козака Данила – Тимофій Зорка, на думку односельців, був, як дві краплі води, схожий на свого славетного предка, і не тільки зростом і могутньою статуєю: Тимко від природи мав добре підвішений язик, знав грамоту, укладав для односельців різні необхідні для їх життя папери, писав так звані «чоломбінні» – прохання та звернення до офіційних інстанцій, знався на юриспруденції, частенько і здебільшого успішно захищав інтереси села й селян у різного роду судових тяжбах, тому авторитет у Антонівці мав незаперечний і стійкий, а сам він обіймав аж надто поважну для своїх двадцяти семи років посаду: Тимофій Зорка був церковним старостою.

Стара дерев'яна церква в центрі села, мало того, що не вмещала уже всіх охочих під час недільної служби, але й от-от готова була завалитися на голови своїм прихожанам. І ця обставина понад усе непокоїла церковного старосту, що, врешті-решт, і призвело до конкретних колективних порухів та рішучих дій: антонівська громада викликала для консультацій пана.

Поміщик Володимир Тарновський, якому на той час належала Антонівка, на таку раду прибув, поблажливо вислухав ідею громади про будівництво нової церкви, але до аргументів селян особливо не дослухався, бо під час розмови ніяк не міг опанувати її перебіг: цей занадто молодий як на церковного старосту його співрозмовник раз по раз перебирав ініціативу в обговоренні, був заповзятий, красномовний і тому особливо небезпечний. А якщо зважити на те, що походив староста із того краю Антонівки, що поміщикам Тарновським не належав і був землею вольною, незакріпаченою – небезпечнішим втричі. Вольних Тарновський остерігався й не любив, тому ще більше дратувався, коли час від часу наражався на непокірний і прямиий погляд старости, що потьмарював йому розум, неочікувано змушував нервувати, а тому остаточно втрачати контроль над перебігом розмови, за власними думками й навіть словами. Тому, спересердя розтерши на дрібки в пальцях розкішне гусяче перо, яким Тарновський знічев'я бавився під час всієї розмови з хлопами, і від того свого вчинку ще більше зняковівши, пан від участі в будівництві храму категорично відмовився, проте про Антонівку і про церковного старосту з колючим поглядом забув не скоро: прикра згадка про це не раз обпалювала його жариною неспокою і невдоволення і в Україні, і в далекому Петербурзі, куди остаточно перебрися Тарновський, оминаючи Антонівку десятою дорогою найближчі двадцять років. Не забув тієї пам'ятної, хоч і єдиної розмови з Тарновським і Тимофій. Нагода будь-що переступити оте саме панське категоричне «Ні!» почала набувати реальності якраз на роковини його церковного старостування й була позначена історичною подією в житті Антонівки, зокрема, і для всієї Російської імперії загалом: відміна



кріпосного права, що сталася 1861 року, вдихнула новий могутній порух у справу всього його життя. Кількість пожертв, зібраних і дбайливо збережених Тимофієм, дозволили залагодити всі дозвільні процедури та облаштувати належним чином роботу землевпорядників, що визначили місце для нового храму в центрі села, якраз поряд із старою дерев'яною церквою. Саме на цьому місці Тимофій власноруч закопав перший камінь у підмурок майбутнього храму в той день, коли привіз із Києва благословення на будівництво церкви від високого церковного начальства. Зробивши це, Тимофій втер піт із чола і надовго задумався. Ділитися своїми думками з односельцями і членами своєї родини поки що не поспішав і наважився заговорити про омріяне лише через півроку. Сталося це якраз на традиційному частуванні козацькою кулешою, що майже сто років незмінно збирала селян на дворище Зорок у переддень Свята Пресвятої Богородиці. Розімліла від святкової чарки та гарячої кулеші ошелешена громада, зачудовано й мовчки вислухавши новий, грандіозний Тимофіїв план, так само, не зронивши жодного заперечення, затвердила його мовчазною згодою.

Спішно викликаний із Києва в Антонівку для чергових консультацій вищий церковний чин поважно вислухав Тимофія, подумки оцінивши вагомість додаткових пожертв, на які готова була піти віднині вільна й непокріпачена антонівська громада, після певних вагань все ж благословив аж надто глобальні й навіть революційні параметри нового храму: загальний кошторис будівництва громада готова була збільшити в два з половиною рази, а нова церква, якби була зведена за оновленим планом, мала вмістити одночасно чотири тисячі осіб.

Будівництво нового храму розпочалося 1889 року. З огляду на масштабність будівництва зведення церкви тривало двадцять три роки, весь цей час Тимофій був незмінним громадським виконробом цього проекту. Мирно, але твердо й безапеляційно налагодивши з Антонівки двох (а може, трьох) злодійкуватих і не надто дбайливих підрядників, Тимофій, як то кажуть, днював і ночував на будівництві, але таки домігся свого: виконана у стилі модерну в російсько-візантійських формах, занадто простора як для окремо взятого села, церква була оздоблена якісним декором і не баченим до цього в українській глибинці розписом у блакитних і золотих тонах. Храм той прикрашає Антонівку й донині.

Його освятили 1914 року. Розчулений до краю цією визначною в його житті подією, не в змозі стримати почуття, що святковими дзвонами калатали в його старому й натрудженому серці, церковний староста Тимофій тихо відійшов в інший світ просто під час служби освячення, насамкінець зреалізувавши ще одну власну й амбітну мрію, що з Божим промислом спорудження храму ніби й не мала ніякого зв'язку, проте до славної, успадкованої і примноженої Тимофієм історії його славетних предків стосунок мала безпосередній і незаперечний: новий храм був освячений у переддень свята й названий на честь заступниці українського козацтва – Покрови Пресвятої Богородиці...

КОД ЧЕТВЕРТИЙ: ЗОРКА-ПРИНЦЕСА І МАТІР КОРОЛЯ

Як і при всякому монаршому дворі, в Чорногорії чекали, що первістком князя Миколи та дружини його Мілени обов'язково буде син. Коли Мілена вийшла заміж за чорногорського монарха, їй було всього тринадцять із половиною років. Цілих три роки в княжій парі не було дітей, і стали вже множитися чутки про те, що чорногорський престол залишиться без нащадка, але нарешті 23 грудня 1864 року юна дружина монарха народила дочку, яку охрестили як Зорка. За однією з версій, так назвали її на честь прадіда Зорки, що, хоч і не був їх роду-племени, та пам'ять про якого збереглася у більш ніж у півторастолітньому чорногорсько-сербському епосі як про людину видатної військової і державницької звитяги. На підтвердження саме цієї версії ще один факт, аж надто реальний, тому неспростовний: князь Микола занадто хотів первістка чоловічої статі, навіть ім'я йому завчасно й свідомо обрав після ретельного вивчення архівів і монарших хронік, тож не став міняти свого прискіпливого вибору на користь славетного предка навіть під впливом непереборних обставин.

Однак того холодного зимового дня дещо зневірені, але обнадіяні знов благополучною появою на світ нехай не спадкоємця, але все ж особи монаршого роду, піддані навіть уявити собі не могли, яка значна й відповідальна місія випаде на долю принцеси Зорки: двадцять років потому вона стане дружиною першого сербського короля з династії Карагеоргієвичів Петра й матір'ю короля Олександра, котрий об'єднає під короною Сербії інші держави та землі.

А тим часом дівчинка росла при дворі в Цетині, а люблячий тато називав її не інакше, як «татів син»: і дійсно, Зорка більше за інших дітей була схожа на батька.

Однак ішли роки, одна за одною в княжій сім'ї з'являлися доньки, а князь тривожився все більше: доля дівчат, а надто відсутність спадкоємця не могла не турбувати монарха. Проте його далекоглядні й державницькі плани щодо шлюбного поєднання монарших династій Європи з його



сімейним «жіночим царством» у Чорногорії, як завше, заперечень не викликали: сестра Зорки, Єлена, вийшла заміж за майбутнього короля Італії Віктора-Еммануїла Третього, Анна – за князя Франца-Йосипа Баттенберга, а Милиця та Стана стали дружинами російських князів.

Як і її сестри, Зорка навчалася в Росії аж до свого повернення в Чорногорію. Тогочасна світська хроніка зафіксувала одну з подій за її участі, що сталася в Санкт-Петербурзі: на першому плані світлини принцеса Зорка разом із сестрами Милицею і Станою увічнені в момент їх участі серед інших монарших осіб з усієї Європи в пишній церемонії святкування дня народження російської імператриці Марії Федорівни. На задньому плані у безмовній непорушності почесної варті в повному парадному обладунку – шеренга кавалергардів Її Імператорської Величності.

До принцеси Зорки ми ще повернемося, а поки що – кілька слів про життя монаршого двору.

Доки занепокоєний цілком земними турботами Микола облаштовував окремих княжий двір для дівчат на острові Вроніна, він, аби не плуталися під ногами й не потьмарювали порадами непорушний монарший задум, відіслав старших дочок разом із великою княгинею Міленою у Віші. Якраз у цей час сорокарічний Петро Карагеогієвич приїхав у Париж. Після зречення сербського престолу його батька, князя Олександра, він жив надією у вигнанні, у Франції, де врешті здобув освіту у військовій академії Сен-Сір і почав служити у французькій армії.

Втомившись від безнадійного очікування спадкової корони, він свідомо приїхав у Віші, щоб побачитися з дочками великого князя: потай Петро сподівався, що шлюб із котроюсь із них прокладе йому шлях до омріяного сербського престолу.

Ще не старий нащадок княжого роду, навчений гріким досвідом батька і власних поневірянь, Петро попросив аудієнції у княгині Мілени. Про цю першу зустріч вісімнадцятирічної Зорки, темноволосої красуні з гострим поглядом та величною поставою, з майбутнім королем Сербії майже нічого невідомо, оскільки аудієнція мала утаємничений характер і на ній за очевидців були тільки свої. Проте саме після цієї зустрічі Петро вирішив будь-що одружитися з Зоркою: підточеного зневірою у власні сили претендента на престол цілком захопила і вже не відпускала ніколи непохитна сила її переконань і прагнень: подумки він уже бачив її королевою, а себе – королем усіх сербів. Про те, хто з них у тому гратиме першу скрипку, Петро в той момент не думав...

Так чи інакше, а Петро майже відразу доправив князю Миколі свою шлюбну пропозицію. Здивований таким поспіхом, Микола терміново збирає княжу раду, де у колі найближчих довірених осіб обговорює ситуацію, що склалася. А радитися було про що: шлюб Зорки з онуком благородного Карагеоргія міг, без сумніву, суттєво зіпсувати стосунки із Сербією, в якій тоді правили Обреновичі, а це, своєю чергою, до краю ускладнило б взаємини з Австро-Угорщиною. З іншого боку, якось негоже, не по-монаршому, було б відмовляти людині, яка завдяки цьому шлюбу дуже швидко може стати королем...

Після таємної ради, про яку теж відомо дуже мало, хіба що тільки те, що в ній узяли участь чорногорські воєводи та міністри, було вирішено цей шлюб підтримати, незважаючи на можливі політичні ускладнення, що він міг би породити в монаршій Європі. (От і вір після цього, що всі шлюби укладаються на небесах! – О. З.)

Взимку 1883 року Петро прибув у Цетине. За цим візитом дуже уважно і прискіпливо спостерігали чимало світових інформаційних агенцій, подаючи його на перших шпальтах своїх видань як першочергову європейську сенсацію. Австро-Угорщина очікувано сприйняла цей крок як змову проти Імперії, а через барона Тепела – надзвичайного і повноважного посла при княжому дворі, зажадала від Миколи негайно видалити претендента на руку і серце Зорки за межі Чорногорії. Попри категоричну вимогу могутнього сусіди Петро залишався в Цетині цілий місяць. Так було остаточно вирішено долю принцеси Зорки: її весілля з Карагеогієвичем мало відбутися влітку.

Вінчання відбулося 1 серпня 1883 року в церкві Цетинського монастиря. Російський цар погодився бути кумом – на весіллі його представляв граф Орлов-Денісов, а вінчав молодих чорногорський митрополит Віссаріон. Церемонія проходила відповідно до обряду Грецької православної церкви. Як свідчать світські хроніки того періоду, княжна Зорка була одягнена в чорногорський національний одяг, щедро прикрашений золотим гаптуванням, а на голові молоді був чудовий вінок із живих квітів, вплетених у довгу, до самої землі, білу фату. Князь Микола, на знак успішного завершення шлюбної церемонії, а надто щоб хоч якось пом'якшити холодний сталевий відблиск нерозуміння в очах у дипломатичного корпусу, влаштував грандіозний обід, розкіш і шик якого повинен був відкласти хоч на деякий час неминучі політичні наслідки цього досить несподіваного для Європи династичного кроку. Тим часом щаслива Зорка, посміхаючись і приязно спілкуючись із багатьма гостями, потай уявляла себе на троні королеви Сербії. Усупереч загальноприйнятим уявленням про те, що її подруж-



ній обов'язок – народити якомога більше дітей, Зорку цієї тріумфальної миті насправді турбували зовсім інші, і далеко не жіночі амбіції. Про цей її суто політичний, а зовсім не подружній і ніяк не материнський, період відомо зовсім мало: те, що робила вагітна первістком Зорка, довгий час залишалася таємницею для Петра й навіть для її батька, князя Миколи: залучивши на свій бік сербську опозицію, що знайшла притулок у Цетині, Зорка споряджала власним коштом таємні загопи чорногорців, готувала подальше вторгнення в Сербію й повалення трону династії Обреновичів.

Розповідають, що саме князь Микола, довідавшись про таємні плани своєї дочки, тільки своєю владою і в останню хвилину зумів зупинити готову до відправки озброєну до зубів армію чорногорських найманців, що повинні були вторгтися в сусідню країну й за всяку ціну звільнити омріяний і такий жаданий його дочкою сербський престол. Лише народження первістка Джордже й молодшого сина Олександра на якийсь час розтопили лід у стосунках батька і дочки: зовні вони обидва були, як завжди, приязні і привітні, проте своїм батьківським, а надто вихованим у кількох поколіннях єством царедворця, навіть втішений онуками князь Микола з острахом розумів: на його кращій родовій гілці, невідомо звідки прийдешня, вперто жила, буяла і розквітала несамовита, первісна у своїй суті й нестримна владна сила, що не могли обмежити ніякі монарші перестороги й узвичаєні віками дипломатичні придворні етикетки. До того ж Зорка була не з тих, хто залишає задуману справу на півдорозі.

Так сталося, що розроблена нею в найменших деталях і подробицях операція звільнення сербського трону була втілена в життя лише після смерті Зорки: народжуючи третього сина у віці 25 років вона померла від пологової гарячки, а через двадцять днів помер і її новонароджений син Андрій.

Петро Перший Карагеоргієвич вступив на престол Сербії 1903 року після вбивства короля Олександра Обреновича групою сербських офіцерів-заколотників.

Син Петра й Зорки Олександр зійшов на престол короля об'єднаної Югославії, що в тодішніх історичних хроніках називалося Королівством сербів, хорватів і словенців, 1920 року. Кажуть, що саме від матері, княжни Зорки, що все життя мріяла, але так і не стала королевою, Олександр отримав у спадок амбітність, нестримність природи і потребу, попри всі перешкоди й застороги, омріяну справу доводити до кінця. Утім це вже зовсім інша історія, нехай і не менш захоплююча і повчальна, але все-таки децю інша, ніж та, що ми розповімо далі...

КОД П'ЯТИЙ. КІНЕЦЬ КОЗАЦЬКОЇ ДОБИ

1. КАВАЛЕРГАРД ЇІМПЕРАТОРСЬКОЇ ВЕЛИЧНОСТІ

Приблизно в той самий час, коли принцеса Чорногорії Зорка починала в дитинстві мріяти про сербський престол, а антонівський церковний староста Тимофій Зорка нарешті відважився розпочати найголовніший проект у його житті, його онук, названий на честь діда Тимофієм, із дитинства марив речами від сербського престолу та будівництва церкви абсолютно далекими: малий Тимко понад усе хотів стати військовим. Ця його жага, неодноразово проявлена в дитячих ігрищах та у спілкуванні з однолітками, а малий Тимко прагнув не інакше, як командувати дітьми, навіть значно старшими за себе, була вчасно підмічена дідом і втілена до стану конкретних справ і дій батьками: на сімейній раді, з огляду на безсумнівну успішність Тимофія в опануванні грамоти й усіляких наук, було ухвалено відправити хлопця в столицю для того, щоб приставити його до подальшого серйозного навчання. Його батько, Степан Тимофійович, якраз вступав в управління розгалуженим і різноманітним господарством, що, як належить, росло і множилося на дворищі Зорок під могутніми осоками, поступово перебирав на себе обов'язки голови роду замість батька, що днював і ночував на будівництві нової церкви в Антонівці. Тому остаточне рішення, тривалі консультації з місцевим державним урядником, переписку з імперською канцелярією й ще триваліший збір необхідних документів, підтверджень і всіляких виписок про місце народження, стан і права малого Тимка провадив саме він. Бо готувалися Зорки відправити сина й онука не аби-куди, а на навчання в Імператорський Пажеський корпус у Санкт-Петербурзі. Тимофій як нащадок давнього козацького роду мав певні привілеї: статус козацької старшини прирівнювався в таблиці про ранги Російської Імперії до високого, третього-четвертого класу держслужби.

Усі документи нарешті були вивчені, привілеї малого Тимка належним чином підтверджені, придворні формальності залагоджені, а Тимофій Зорка-молодший зарахований у престижний навчальний заклад.

Далі в новітній історії відносно недалекої від нас епохи чимало білих плям. Певно, далосся взнаки те, що останнє століття було безжалюбно переоране двома світовими війнами, черговими переділами світу та появою на його карті нової тоталітарної держави під назвою СРСР, що за перші



п'ятнадцять років свого існування практично звела нанівець і ще п'ятдесят років потому нищила саму згадку про славетні козацькі вольності, привілеї та старожитності козацтва в українській історії. Тож інформації збереглося напрочуд мало, та і її вдалося здобути окремими фрагментами й уривками.

Відомо, зокрема, що Тимофій Зорка закінчив корпус камер-пажем, але, замість придворної, очікувано обрав військову кар'єру й після відповідних екзаменів отримав чин корнета та був випущений в одну з найпрестижніших гвардійських частин Російської армії, а саме в Кавалергардський. Її Величності Государині Імператриці Марії Федорівни полк. Гвардійці супроводжували імператрицю в її нечастих поїздках по країні, стояли на чатах, охороняючи царські покої, та забезпечували почесну варту під час урочистостей при Імператорському дворі.

Практично нічого не відомо про життя-буття Тимофія Зорки на військовій службі: у сімейних архівах, на жаль, не збереглася переписка Тимофія з рідною Антонівкою. Що стосується безпосередніх контактів, то, через віддаленість північної столиці Російської імперії, а надто напруженість та відповідальність служби кавалергарда, навряд вони були частими, якщо взагалі були. Так чи інакше, а реалії буття гвардійського полку й українського села були занадто далекими один від одного, тож спонукали до існування нарізно, до окремишнього життя. І все ж, щоб хоч трохи зрозуміти звичаї, що побутували в кавалергардському полку, надамо слово очевидцям. Ось як згадує про гвардію у своїх спогадах князь В. С. Трубецький, описуючи окремі привілеї та традиції кавалергардів:

«– Носить громкую старинную дворянскую фамилию и обладать средствами и придворными связями было еще далеко недостаточно, чтобы поступить в один из этих рафинированных полков. Туда мог попасть только безупречно воспитанный молодой человек, о репутации и поведении которого полком собирались тщательные справки, а кавалергарды в некоторых случаях еще и копались в родословной представившегося в полк молодого человека и проверяли за несколько поколений назад его бабушек и дедушек... Здесь никакие протекции не помогали».

Про особисте життя Тимофія Зорки в Санкт-Петербурзі відомо ще менше. До наших часів дійшла лише одна фотографія: на ній ставний вусатий красень у парадному вбранні кавалергарда обнімає за плечі мініатюрну блондинку, вдягну на всі правила тогочасної паризької моди. На фото, що датоване 1912 роком, – Тимофій Зорка та його дружина Ежені.

6 серпня 1914 року біля селища Каушене у Східній Пруссії Кавалергардський і Лейбгвардії кінний полк вступив у перший бій Першої світової війни. Ось як ці події описує «История великой войны» (М., 1916, т. 3, с. 147):

«Русская кавалерия, особенно гвардейская, покрыла себя при этом славой. Были прорваны германские линии, взяты укрепленные деревни, два полевых орудия, на немцев наведена была паника...

В штурме деревень отличились конная гвардия и кавалергарды. Три спешенных эскадрона, пристегнув штыки к карабинам, смело атаковали деревню, а конный резерв их овладел орудиями...»

У цій операції Кавалергардський і Лейбгвардії кінний полк втратив убитими та пораненими більше половини офіцерського складу, загалом триста вісімдесят гвардійців. Німецькі втрати становили більш як тисяча двісті осіб.

Поле бою під пруським селищем Каушене було останнім, що бачив у своєму житті нащадок славного козацького роду, кавалергард і лейбгвардієць Її Імператорської Величності Тимофій Зорка...

За однією з версій Ежені через якийсь час вдруге вийшла заміж, прийнявши разом із титулом прізвище чоловіка для себе та дітей, за іншою – відмовилась від призначеної їй, як удові героя, довічної пенсії й разом із дітьми повернулася на історичну батьківщину, у Францію. Одне слово, їх сліди загубилися остаточно...

2. ЗЕМЛЯ

Через дев'ять років потому, як над Антонівкою гордо і велично постав новий храм Пресвятої Богородиці, побудований Тимофієм Зоркою, а прах його онука, названого на честь діда, навіки упокоївся в землі Східної Пруссії, правнук Тимофія – Микола займався справами цілком земними, хоч і не величними, зате не менш важливими: Микола женихався до красуні Марини. Його обраниця, яка Миколі впала в око якимось на вечорницях, була дівчиною тихою, спокійною, але непоступливою: на його женихання відповідала хоч і з усмішкою, але рішучою відмовою. Розпалений до краю її непохитністю, Микола взяв Марину в облогу за всіма правилами військового мистецтва. Всіх кавалерів, котрі так чи інакше юрмилися біля показної дівчини, він послідовно й безжалюбно бив. А оскільки мав могутню статуру й був дужий у плечах і руках, усі зіткнення з невдахами-кавалерами, яких Микола час від часу відваджував від Марини, очікувано й незмінно закінчувалися на його користь.



– Моєю будеш! Або нічиєю... – щоразу заявляв Микола, коли вкотре наражався на її непступливість і отримував дівочу відмову. І слова свого дотримував: усі найближчі й навіть із сусідніх сіл залицяльники биті були неодноразово (і кожного наступного разу все жорстокіше), тож обходили куток Писарчукового Хутора, де жила Марина, як то кажуть, десятою дорогою.

Проплакавши в дівочу подушку дві чи три ночі, Марина скорилася долі, втім не без внутрішньої потаємної втіхи: вона давно вирізила Миколу з-поміж інших хлопців, подобалася їй і його заповзятливість, і нестримність у прагненні будь-що отримати бажане, а разом із тим його передбачуваність і надійність. Тому наступного разу на залицяння Миколи відповіла ствердно й щиро, цього разу не намагаючись ухилитися від гарячого поцілунку...

Весілля зіграли широке й велелюдне, виставивши святкові столи під могутніми осокорами. Було це якраз під свято Покрови Божої Матері. Доки старші, за традицією, готували в мідному казані на багатті козацьку кулешу, щасливий і добре підпитий Микола чаркувався зі своїми вчорашніми супротивниками, пив мирову на Писарчуковому Хуторі. Вони не вмiли довго ображатися, тому один із одним ніколи не ворогували, розважливо й без поспіху вирішували проблеми, що неминуче виникали у спільному житті й користуванні землею. Стосувалося це громадського сінокосу, чи протиріч з межею між двома городами, чи черговості випасу людської череди. Усі ці теми нерідко ставали приводом для сварок, але ніколи не переростали в особисту неприязнь.

На момент, коли Микола Зорка з дружиною Мариною стали повноправними господарями дворища біля річки Безіменної, у просторих хлівах було чотири молочні корови, з півдесятка підсвинків нагулювали сало в побудованих для них із тесаного дерева сажах, на лузі, за річкою, пасся табун коней, а на самому подвір'ї куйовдилося, греблося й регулярно неслося безліч домашньої птиці: від одвічно заклопотаних курей до задоволених бр'юханням у ставку качок і гусей та поважних і гордовитих індиків.

Вісім гектарів землі, отриманих як козацький спадок, були дбайливо доглянуті, оброблені й справно годували та утримували всіх численних мешканців садиби під осокорами: на 1929 рік у сім'ї Миколи та Марини було дев'ятеро дітей. Усім їм земля давала роботу, можливість вчитися, земля одягала і взувала їх, і навіть дозволяла потихеньку відкладати: на посаг дівчатам, що одна за одною входили в пору наречених, на виділення частки синам, котрі мужніли й наливалися силою, для облаштування власного господарства і так – про «чорний день». Навіть на предмети розкоші. Власне, такий у сім'ї Зорок був лише один: двовісна ресорна коляска, подібних якій в Антонівці й навіть у районі не водилося.

У неділю й на свята Микола, одягнувши святкову сорочку, запрягав у коляску двох баских коней і разом із дружиною та старшими дітьми вони їхали на церковну службу. Коляска легко злітала на крутий пагорб у центрі села, сяючи на сонці начищеними до блиску нікельованими частинами, м'яко гальмувала на під'їзді до церкви, викликаючи захват у сільської дітвори.

Після служби, повернувшись додому, Микола своєю коляскою катав малечу, і свою, і чужу. Ця недільна розвага, що тільки-но була позначена як традиція в їх благополучному і розміреному побуті, проіснувала недовго. 1930 року Миколі, Марині і всій їх великій сім'ї стало зовсім не до розваг: в житті українського села настав той самий «чорний день», і називався він «колективізація».

Найрадикальніше колективізація в Україні проводилася саме в 1930 році і нагадувала, власне, війну владного режиму проти українських громадян. Прийнята в січні того ж року постанова ЦК ВКП(б) «Про заходи з ліквідації куркульських господарств у районах суцільної колективізації» цілком конкретно й беззастережно визначила об'єкт цього терору: станом на 1 червня 1930 року було фактично знищено дев'яносто тисяч селянських господарств України, конфісковано й передано в колгоспи худоби, реманенту та будівель на суму 90–95 млн карбованців, а загалом за роки колективізації було розорено близько 200 000 господарств. Разом з усіма членами сімей це становило до півтора мільйона осіб. Більше половини з них – вісімсот шістдесят тисяч – виселили на Північ і до Сибіру. Ця безправна категорія населення, що називалася «спецпереселенцями», була позбавлена елементарних людських прав і використовувалася на найважчих роботах. Від голоду, холоду й нелюдського поводження чимало «спецпереселенців», особливо літні люди й діти, до місць поселення так і не доїхали, померли по дорозі.

Порівняно з ними Миколі й Марині дуже пощастило: від тотального ураження в правах, арешту і депортації їх вберіг той незаперечний факт, що в їх господарстві робочих рук завжди було достатньо і в них ніколи не працювали наймити, а значить, і факту експлуатації – визначальною рисою зведеного «під корінь» кулацтва – теж не було. Зате в усьому іншому репресивна радянська машина діяла безжално: наділ у вісім гектарів, молочне поголів'я, свиней та тяглових коней разом із реманентом



забрали в колгосп, скакових коней рекувізували для потреб Червоної армії, залишивши сім'ї лише невеликий город, що межував безпосередньо з садибою.

І все б воно якось минулося, якби пізно восени озброєні «яструбки» не з'явилися в садибі Миколи та Марини знов: діловито та без поспіху повантажили на підводи зерно, картоплю й іншу городину, закладену в коморі на зиму, винесли із клуні глечики, у яких, залиті смальцем, зберігалися сало і ковбаси, повантажили на вози бочки з квашеною капустою, огірками та помідорами. Так само ретельно і чисто вибрали і повантажили весь посівний матеріал, якому не судилося лягти в землю наступного року в призначений строк.

Над спустошеною, донедавна благополучною Антонівкою повис трагічний морок небаченої досі в Україні біди, що називалася голод...

Хлібозаготівлі в 1931 року в Україні становили 400 млн пудів. Виконати цей нелюдський за своєю суттю план стало можливим лише за рахунок крайнього виснаження села: у вцілілих господарствах вилучали все зерно, зокрема й посівний фонд. Як наслідок, навесні 1932 року в Україні було засіяно лише трохи більше половини запланованих площ. Причому план хлібозаготівлі на 1932 рік склав цифру абсолютно непідйомну – 380 млн пудів. На початку 1933 року в Україні практично не залишилося запасів продовольства. Це прирікало українське село на голодну смерть.

Було заборонено приймати будь-яку допомогу міжнародних благодійних організацій, а уражені голодом райони були оточені внутрішніми військами, що повертали тих, хто намагався врятуватися від голодної смерті. Власне, в офіційних джерелах занадто мало інформації, щоб належним чином оцінити масштаби трагедії, яка спіткала Україну протягом 1931–1933 років. За радянських часів над фактом Голодомору висіла непроникна завіса мовчання, а окремі вцілілі очевидці тих подій і сьогодні неохоче згадують про непоодинокі випадки канібалізму і трупожерства, до яких вдавалися люди, поставлені в нелюдські умови існування. В українській традиції смерть завжди була певним таїнством і незмінно супроводжувалася повагою до неї, тож здебільшого не мала нічого спільного з подібною наругою над людським єством.

А тепер кілька фактів до теми трагедії з офіційних джерел. За підсумками судової справи, що досліджувала факти Голодомору, було встановлено, що кількість людських втрат за цей період становить три мільйони дев'яност чотирьох тисяч осіб. Втрати українців у числі ненароджених, за даними слідства СБУ, складають загалом шість мільйонів. Ще сто двадцять дві тисячі осіб, котрі зникли без сліду, тому не значаться серед померлих і серед живих, судом не встановлювалися.

З тринадцяти дітей, що на момент тих трагічних подій виховувалися в сім'ї Миколи та Марини Зорки, голод пережили лише двоє... Обидва вцілілі були хлопчики, Григорій та Іван. З роздутими від голоду животами, вони мляво никали по колись багатолюдному дворищу, схудлими слабенькими рученятами збирали в подоли своїх сорочечок паростки лободи, що тільки-но виткнулися під лісою.

З принесеної лободи їх мати, Марина, варила пісне вариво, що не тамувало голод, а лише притлумлювало його невгамовну й безперевну сутність.

Утім поступово життя налагоджувалося: на місці, де колись стояли стайні для коней, тепер закипав абрикосовим та грушевим цвітом садок, а поміж молодими деревцями вишикувалися півтора десятки вуликів пасіки. У рік, коли в сім'ї Миколи та Марини з'явилася ще одне немовля, хлопчик, якого на честь батька назвали Миколою, садиба біля Безіменної річки майже зовсім оговталася від страшної біди: в сім'ї знову з'явилася корова, за дворичем, у лузі, паслися двійко коней, а саме двориче ніби виходилося після важкої хвороби й, одужуючи, нарешті причепурилося в очікуванні кращих часів.

Єдина місцина, яку Микола старанно оминав і не заходив ніколи – каретний сарай, у якому стояла ресорна коляска. Час до неї був невблаганним: нікельовані частини донедавна вишуканої речі потьмяніли і скособочилися, набірні ресори, поїдені іржею, просіли й подекуди осипалися, колеса вросли в утоптану глиняну долівку. Хромова шкіра сидінь порепалася і глибочіла виїденими часом і мишами дірами...

Жодного разу більше колясці – цьому своєрідному символу славної козацької доби, миру і достатку садиби під осокорами – не судилося бути запряженою двійком коней, бо сам її господар решту життя і до самої смерті ніби ніс невимовну та сувору покуту: за безжально розорене господарство, за померлих від голоду дітей, за відібрану землю й конфіскованих коней...

Окрім старанного оминання місця на дворичі, де був каретний сарай, ця добровільна схи́ма Миколи ніяк не проявлялася зовні. Хіба що з недавнього часу він став занадто стриманим і мовчазним. Лише у свята, перешиливши дві-три чарчини, Микола плакав, ніби від несамого й нічим не погамованого болю. Сльози текли глибокими ривчакми зморщок по обидва боки носа, відмо-



роженого в нетривалій, але напрочуд холодній радянсько-фінській кампанії, і капали на чисту з нагоди свята сорочку.

Коли діду Миколі виповнився сімдесят один рік, він залишився один: померла баба Марина, діти роз'їхалися в пошуках кращої долі. Старший осів у Ніжині, молодший подався в Казахстан, а середній жив недалеко на Писарчуковому Хуторі окремим господарством.

Одного разу десь надвечір дід Микола несподівано щез. Об'явився лише за два дні. Рановранці несподівано став на порозі перед невісткою, як був: у заляпаному глинищем спідньому, в розмоклих кирзових чоботах і важкому від води довгому брезентовому плащі.

На злякане: «Діду, де Ви були?» невизначено буркнув:

– Я з лісом та лугом прощався, – і, не вдаючись у подальші подробиці, попросив: – Наталко, помий мене. Я, мабуть, помирати буду...

Ошелешена його словами, Наталка без зайвих вагань зробила так, як він хотів: нагріла казан води, вимила діда та перевдягла його в чисту білизну – полотняну сорочку і в такі ж штани, як могла, обтерла грязюку з чобіт і плаща та відпустила діда додому.

Переступивши поріг, дід Микола підмів у світлиці, запалив лампадки під образами і ліг на широкому дубовому столі головою до іконостасу. І помер, перш ніж запалена свічка догоріла й обпекла його складені на грудях натруджені пальці.

За рік потому, як його душа була відспівана в побудованій його дідом церкві Покрови Пресвятої Богородиці, а тіло упокоїлося на антонівському цвинтарі, будинок у вигині річки Безіменної, у якому відтоді ніхто не жив, розібрали для господарських потреб. Ще деякий час через мереживо порослого верболозом дворища бовваніли підмурки будинку й хилилися на один бік готові от-от впасти ворота каретного сараю.

Небувала й небачена досі повинь ураз поставила дибки безпечну й лагідну зазвичай річку Безіменну: потужний, круто змішаний із глинищем потік назавжди поховав і каретний сарай, і ув'язнений у ньому останній скарб славетної козацької доби, замулив і зрівняв із землею саму садибу, залишивши лише згадку про родинне гніздо, що було на цьому місці майже двісті років...

КОД ШОСТИЙ. КОЗАЦЬКОМУ РОДУ НЕМА ПЕРЕВОДУ

1. КОЗАК

Як і в його діда Тимофія, кавалергарда і лейбгвардійця Її Імператорської Величності, котрий зложив голову за славу російської зброї на полях Східної Пруссії, в онука Григорія не було ніяких вагань щодо вибору майбутнього фаху: він мріяв бути військовим. Коли йому виповнилося 17 років, Григорій вступив до Харківського військово-піхотного училища. Сталося це в 1940-му, за сім місяців до того, як його країна вступила у Другу світову війну...

Свідомий вибір фаху, грізні реалії війни, як то кажуть, абсолютно точно збіглися у просторі і часі й визначили подальшу долю Григорія: жодної хвилини не вагаючись, він подав рапорт по команді з проханням відправити його добровольцем на фронт.

Два місяці потому, коли на Чугуївському збірному пункті пішли димом звалені докупи й підпалені старшиною їхні курсантські посвідчення (негоже за умови воєнного часу давати знати ворогові, що країна кидає в бій майбутніх командирів – О. З.), Григорій із готовністю підкорився долі, що і привела його туди, де він був потрібен найбільше, – до кавалеристів, точніше, до їхніх коней.

Доки на лузі біля їхнього дворища під осоками паслися двійко скакових коней, малий Гриць не відходив від них, допомагав запрягати їх у ресорну коляску, водив коней у нічний випас, доглядав за ними і просто так пестив, розчісуючи коням довгі гриви. Уважно слідкував за кожним порухом молотка й обценьок, за допомогою яких його батько час від часу міняв коням підкови, намагаючись запам'ятати, а потім ще й ще раз подумки повторити кожен операцію цього священнодійства. Одне слово, Григорій знався на конях, тому що розумів і любив їх.

Спостерігаючи за тим, як легко, ніби граючись, вправляється цей високий і дужий хлопець із кавалерійською шаблею, як нашорошила вуха, присіла на задні й загарцювала, відчувши на собі вправного вершника, до цього неупокорена ніким скакова кобила, армійські начальники, котрі якраз формували поповнення в Чугуєві, були однастайні й однозначні у своїх висновках. Так Григорій Зорка був зарахований у Донський кавалерійський корпус і того ж дня був відправлений на Дон у навчальний полк підрозділу.

Григорій Зорка вступив у війну козаком роти кінної розвідки П'ятого донського кавалерійського корпусу в 1942 році. Сталося це в передгір'ї Кавказу.



Власне, про бойовий шлях корпусу написано і сказано багато: за воєнними хроніками того часу можна докладно відтворити його фронтові будні, детально викладені бойові операції, у яких цей славний підрозділ брав участь, перерахувати населені пункти, що обороняли або звільняли донські кавалеристи. Ми ж зосередимося на тих подіях, що мали безпосередній стосунок до долі нашого героя, козака й розвідника Григорія Зорки.

Десь за місяць потому, як Григорій потрапив на фронт, група розвідників уночі йшла за передній край, у ворожий тил. Пересувалися вони в цілковитому мороці й тиші, лише байдужі зорі скупо підсвічували їх дорогу в невідоме.

Так сталося, що кінь, який торував дорогу всій групі на незвіданій гірській стежці, враз оступився, заточився, не втримавшись на вузькому карнизі, що нависав над прірвою, зірвався і в одну мить гайнув униз разом із вершником. Розвідгрупа лише на хвилю стишила ходу. Обережно підсвічуючи собі ліхтариками (а все це, нагадаю, відбувалося на ворожій території – О. З.), розвідники спробували промацати дно прірви, та промінь вихоплював лише скелі і впирався в нічний непроглядний морок. У цілковитій тиші група рушила далі, за одну секунду ставши меншою на одного козака...

Григорій отямився десь перед світанком і обережно огледівся. Він лежав, а точніше, висів у вузькій щілині між двома прямовисними скелями. В одну з них він упирився головою і плечима, в іншу – ногами. По плечах, рясно змочуючи шинелю й однострій, лилася льодяна вода. Мабуть, завдяки цій майже зимовій анестезії плечі і голова зовсім не боліли, зате страшно боліли ноги. Саме вони, здогадався Григорій, в останню мить, перед тим, як він знепритомнів, здійснили той напівсвідомий-напівсудомний порух, незрозумілим чином зачепившись за скелю. Це, врешті, і врятувало йому життя.

Намагаючись не порушити хитку рівновагу, Григорій подивився вгору, потім униз. Далеко вгорі, затиснутий між скелями, сірів клаптик ранкового неба, внизу, скільки вистачало ока, клубочилася густа нічна пітьма. Врешті, і так можна і, головне, треба жити, подумав Григорій і почав готуватися до власного порятунку. Утім це вдалося йому не одразу. Лише коли на гори знову опустилася глуха ніч, а гірський мороз впаяв намертво шинелю в застиглий струмок, тоді, безжально обриваючи гімнастерку разом із клаптями шкіри, що примерзли до льоду, Григорій обережно випручався з шинелі й нарешті став на неї колінами.

Усю ніч ножем він рубав у льодовику східці нагору, боячись не встигнути до світанку, доки гірське сонце знову не розтопить лід. Тому дозволяв собі відпочивати лише мить, припадаючи спраглими губами до сухого льоду. І все-таки встиг: коли сонце почало підточувати льодяну шапку й лід враз зробився крихким та ненадійним, Григорій був уже на вершині.

Три дні і три ночі він пробирався до своїх. Удень з укриття він спостерігав за переміщеннями німецьких дозорів, подумки реєструючи їх облаштування, виявляючи засідки та криївки, уночі обходив їх прокладеним вдень маршрутом і знову продовжував іти. На четверту добу він вийшов у розташування своєї роти. Саме тоді з ним сталася ще одна історія, скоріше кумедна на відміну від тієї, що тільки-но благополучно завершилася. Так ось, потрапивши в розташування роти, Григорій згадав, що чотири дні не мав ризику в роті, розшукав ротного старшину й цілком несподівано для себе отримав від нього відмову.

Ротний старшина, літній огрядний чолов'яга з розкішними козацькими вусами, роздратованою скоромовкою аргументував свою позицію: він, старшина, тут на те і поставлений, що годувати всіх тих, хто на «довольствії» і, навпаки, ніколи й ні за яких обставин не годувати тих, хто такого «довольствія» позбавлений. А якщо йому, Григорію, здається, що він, ротний, щось робить не так, то він, Григорій, може іти під три чорти, у пекло або ж звернутися в небесну канцелярію: або там, або там його, Григорія, вже, напевне, поставили на «довольствіє» по причині його героїчної смерті!

Говорячи все це, старшина швидко, але без поспіху відкривав банку з командирського «НЗ», накладав щедру порцію квасолі з тушкованою свининою на тарілку, швидким рухом відтяв окраєць хліба й усе це разом із ложкою посунув до Григорія.

Дивлячись, як похапцем Григорій їсть, старшина непомітно змахнув непрохану сльозу у вуса: чимось цей хлопець нагадав йому сина, молодого лейтенанта, що загинув у перші години війни, захищаючи Брестську фортецю.

І хлопець цей, судячи з усього, далеко піде, у нього не нерви, а канати. Падаючи в прірву – не закричав, понад усе поважаючи неписані правила розвідки – раз! (старшина з досвіду знав, що від останнього крику розпачу не втримуються навіть досвідчені альпіністи), має розум і голову на плечах, раз зумів обійти всі ворожі дозори, а вже вдома правильно нанести їх розміщення на оперативну карту – два! Має сміливість, волю й характер, раз не знітився і не запанікував, опинившись у пастці –



три! Розвідник від Бога. Це – чотири! – закінчив думку старшина і знову перейшов на звичну сварливу скоромовку: якщо він, Григорій, думає, що, протизаконно набивши кендюха, він, Григорій, матиме право попросити сякий-такий одяг, щоб не ходити в тому дранті, що на ньому зараз, то він, Григорій, глибоко помиляється. Йому, старшині, все одно, де він валандався ці три чи чотири дні, але він, старшина, знає напевне: коли він його, Григорія, виряджав у розвідку, в того була й шинеля і ціла гімнастерка, і зброя. А все інше його, старшину, не обходить! – промовляючи це, старшина вправно діставав із стосів, жодного разу не помилившись у розмірі, чисту пару однострою, білизну та туго скатану нову шинелю: – і якщо він, Григорій, думає, що старшина відразу побіжить топити йому баню, то хай не думає що йому, старшині, більше робити нічого, не на того напав... І враз поміняв тон на звичайний:

– Біжи, синку, баня ще гаряча...

Далі – конспективно кілька важливих моментів.

Своїх думок із приводу майбутньої долі дев'ятнадцятирічного Григорія досвідчений старшина так і не висловив вголос, проте вони були напрочуд пророчими: через два місяці Григорій очолив взвод кінної розвідки, через рік – командував розвідротою. Часто бував у тилу ворога. За вдало проведені операції був неодноразово нагороджений. Найціннішими своїми відзнаками вважав солдатську медаль «За отвагу» і орден Червоної Зірки.

Кілька разів був поранений, правда, щоразу через місяць-два знову опинявся у строю. З П'ятим козачим корпусом воював на Кавказі, визволяв Україну, брав участь у Корсунь-Шевченківській битві. У місцевому краєзнавчому музеї є експозиція битви, а в ній – стенд, на якому про козака Григорія Зорку написано докладніше й де зберігається запалений кров'ю його комсомольський квиток.

Саме під Корсунем-Шевченківським козак Григорій Зорка востаннє воював у складі Гвардійського козачого корпусу. Кілька конкретних деталей того бою, щоб остаточно перегорнути цю воєнну сторінку.

Лютим і незатишним виглядав степ під Корсунем-Шевченківським взимку 1944 року. Заметіль то сікла крупою, то сипала лапатим снігом, чи, підхоплена зимовим вітром, закручувалася в чудернацькі спіралі завірюх. І у цій сніговій круговерті, ніби повторюючи її малюнок, переміщалися величезні маси народу, коней і техніки: Перший та Другий українські фронти довершували оточення Групи німецьких армій «Південь». Вирішальний штурм було призначено на середину лютого. Спішені (у штурмових операціях від кавалерії мало користі – О. З.) кіннотники розтягнулися ланцюгом, готуючись до наступу. З того місця, де стояв Григорій, було видно ворожі укріплення за смугою десь метрів із п'ятсот практично незайманого, лише поораного подекуди снарядами засніженого степу. Цей степ мав вигляд аж занадто безпечний і мирний, утім Григорій на четвертому році війни навряд чи тишив себе тим оманливим спокоєм: за хвилю все оживе, степ стане дибки і смугу цієї безпечної землі здолають не всі...

Коли прозвучав сигнал до атаки, Григорій ніби цілу вічність долав ці п'ятсот метрів нічійної землі. Він падав, знову піднімався й знову падав, збитий із ніг вибуховою хвилею, але практично не зачеплений суцільним ворожим вогнем. Потім був ворожий окоп, запекла рукопашна в ньому, змішаний запах чужого поту і страху, металевий адреналіновий присмак у роті...

Все скінчилося. Григорій сперся на бруствер чужого окопу якоюсь обважнілою і неслухняною рукою, що під ним несподівано підломилася, і він знепритомнів...

Через деякий час (був це день, година чи хвилина, Григорій не знав, та і не міг знати) він виринув із небуття, із зусиллям продираючись крізь пелену перед очима, та хвилі слабкості і млості, що накочували на нього. Григорій побачив себе ніби збоку: він сидів, обпершись спиною на стовбур дерева. Двоє немолодих санітарів, сопучи від зусиль, прикручували міцним телефонним дротом його понівечену руку до найтовщої гілки. У полі зору одразу нечітким силуетом, потім впізнаваною постаттю з'явився знайомий фельдшер у заляпаному кров'ю халаті. З олов'яної фляги він налив повну по вінця кружку і тицьнув у здорову руку Григорія:

– Пий!

Спирт обік горло, теплим вибухом впав у шлунок, Григорій остаточно повернувся у своє тіло і вже осмислено і ясно спостерігав за наступними діями фельдшера. А той залишками спирту з фляги продезінфікував, як міг, леза великих кравецьких ножиць:

– Ну, хлопче, тримайся!

Міцніше обхопивши обіруч свій хірургічний інструмент, фельдшер підступив до Григорія...

Як тільки леза кравецьких ножиць із противним хлюпанням і цоканням почали гризти його понівечену руку, зрізаючи з рани залишки плоті, уламки кісток і тепер уже непридатні ні на що сплутані клубки жил, а біль став такий, що несила було терпіти, Григорій закричав... А коли не вистачило сил



уже кричати, легені пекло вогнем, солоні сльози остаточно виїли очі, а в руці пульсував, наростаючи, нелюдський біль, Григорій знову пірнув у спасенний морок небуття, у якому не було нічого, навіть болю...

2. ВАТАЖОК

Свято Великої Перемоги 9 травня 1945 року Григорій зустрів у рідній Антонівці, в отчому домі під осокорами. За два місяці до того лікарі військової кваліфікаційної комісії, оглянувши результат роботи кравецьких ножиць фронтового фельдшера – трипалій обрубок правої руки Григорія, були одностайні у своїх висновках, невблаганно поставивши хрест на омріяній ним військовій кар'єрі, і списали козака-гвардійця й розвідника в запас.

Без роботи на батьківщині Григорій залишався недовго. Розорена війною країна понад усе потребувала хоч і зраних, а все ж робочих рук. Воїна-орденоносець запросили в місцевий комітет комсомолу на розмову. Про її результати можна з великою вірогідністю судити з того, що через якихось півроку Григорій був обраний першим секретарем і очолив Варвинську районну комсомольську організацію.

Грім грянув несподівано, і сталося це наприкінці 1947 року. З області прийшла рознарядка на закриття і знищення церкви в селі Антонівка. У вимозі цій стверджувалося, що храм Покрови Пресвятої Богородиці нібито не припиняв вести службу під час окупації Антонівки німецькими військами, тому її силами місцевого партійного й комсомольського активу пропонувалося закрити, єпархію розпустити, а саму церкву знищити. На засіданні активу, спішно зібраному місцевим начальством якраз із цього приводу, ватажок комсомольців району несподівано для всіх висловив категоричну незгоду з рішенням партійного керівництва. І наполягав на своєму, попри неприємні розмови віч-на-віч із районними партійними керівниками, котрі намагалися його спочатку переконати, потім залякати. Крім того, абсолютно знехтувавши рекомендацією «не виносити сміття з хати» та «не займатися самогубством», Григорій поїхав в область, де свою незгоду вкупі з належним чином оформленими аргументованими запереченнями антонівської громади виклав на стіл перед обласним парткерівництвом.

В Антонівку він повернувся з суворою доганюю по партійній лінії за невиконання завдань і з категоричною вимогою будь-що довести справу до кінця. Але думається, що саме ця «самовбивча» принциповість комсомольського ватажка разом із супротивом антонівської громади відіграла вирішальну роль у тому, як події розвивалися далі. Церкву, щоправда, закрили. Не розраховуючи більше на ініціативу місцевих активістів, влада розпочала реалізацію подальшого свого плану, але без колишнього заповзяття й ентузіазму.

Однієї днини біля храму зупинилася автівка, шестеро озброєних «яструбків» винесли з кузова кирки, ломи та лопати й заходилися хазяйнувати біля церкви. Знічев'я подлубавшись то в одному, то в іншому місці підмурку, спробували пробити дірки для закладення вибухівки, але марно. Ломи та кирки відскакували від надійно змурованих стін без видимих руйнувань. Добре стомившись і упівши від такої безнадійної роботи, «яструбки» сіли спочити в тіні від купола, потім десь поїхали. Повернулися надвечір із пожежною машиною. Весь вечір і частину ночі потужним струменем води «яструбки» намагалися змити розпис із купола та стін: церква й тут встояла, тільки розлетілися на друзки під ударами води різнокольорові вітражі, якими були прикрашені вхідні ворота та неф храму.

На ранок, полишивши напризволяще спустошену і з порожнім баком пожежну машину, «яструбки» поїхали ні з чим. Церква, побудована на пожертви антонівської громади славетним будівничим Тимофієм Зоркою, відвойована в запеклих боях Другої світової і вкотре захищена його правнуком Григорієм, стояла, як і завжди. Нічого не змінилося під антонівським небом і в садібі під осокорами. Хіба що те, що Григорія з цього дня почали шанобливо вітати в Антонівці не інакше, як Григорій Миколайович...

Втішаючись із цього факту, Григорій поступово звикав до нового для себе, вищого рівня поваги односельців. Майже одночасно в його найближчому оточенні серед районного керівництва теж відбулася, може, не така промовиста, але все ж характерна зміна: серед колег Григорій перестав бути однозначно своїм. Власне, на те було кілька причин. Хтось суб'єктивно намагався тримати дистанцію з неупокореним до кінця й занадто принциповим ватажком місцевих комсомольців, аби не викликати на себе надмірний гнів старших товаришів, коли акт громадянської непокори відбудеться знов. Врешті-решт ризикну припустити, що за неписаними правилами самозбереження та корпоративної етики партійно-господарський актив того часу загалом не надто охоче приймав у своє лоно занадто принципових, ініціативних і навіть розумних людей. Григорій був молодий, до того ж фронтовик, орденносець, йому можна пробачити багато... Але – не все. Як то кажуть, чому бути – того не оминати.



Подія, яку Григорію аж ніяк не могли пробачити, сталася сім років потому, і була загалом зовсім банальною, якби не можливі серйозні політичні наслідки: Григорій Зорка мав намір одружитися.

Обраниця Григорія – мініатюрна й чарівна Ольга – працювала медсестрою у Варвинській лікарні, була розумною, привітною з пацієнтами і начальством, одне слово – ідеальна наречена, якби не одна прикра деталь її біографії: батько Ольги, Матвій, у 1936-му був засуджений за політичною статтею і як ворог народу отримав п'ятнадцять років ув'язнення без права переписки (Матвій Старенченко посмертно реабілітований у 1962 році – О. З.). Його сліди назавжди загубилися десь у пересильних таборах ГУЛАГу, та це зовсім не відміняло тої життєвої, а скоріше, згубної в політичному сенсі, обставини, що майбутня дружина першого секретаря райкому комсомолу була, по суті, дочкою ворога народу.

Нехай помовчать ті, для кого вибір між вигодою та переконаннями завжди очевидний, а власному сумлінню вдається віднайти між ними розумний компроміс. Серед найближчого оточення Григорія, до чиїх порад він змушений був дослухатися, таких теж не бракувало. Всі вони сходилися у своїх рекомендаціях в одному: такий шлюб однозначно закриває дорогу нагору й на партійній кар'єрі можна ставити хрест...

Весілля відгуляли дуже скромно й у суто родинному колі: під осокорами була зварена й пошанована гостями традиційна козацька кулеша, і сталося це в переддень свята Пресвятої Богородиці.

Власне, на цьому закінчується варвинсько-антонівський період життя Григорія Зорки: після народження первістка, сина Сашка, сім'я перебирається до Ніжина, але то вже зовсім інша історія...

3. ЖУРНАЛІСТ

З певною пересторогою, але доброзичливо Ольга крадькома спостерігала за їхніми чудернацькими, інколи дикими, але незмінно якимись напів'язичницькими ігрищами: батько й син розуміли один одного з півслова й у своїх забавах були напрочуд органічні й однакові. То вони босоніж гасали по лісу та луку, зображаючи диких тварин, то перевтілювалися в первісних мисливців, озброївшись дрючками й наповнючи простір навколо себе дикими криками. То, навпаки, лягали обидва горілиць і лежали мовчки годинами: слухали, як шепочеться ліс і гомонять трави...

Додому обидва поверталися якимись стишеними, замріяними й на її прохання пояснити той свій стан незмінно відповідали однаковою змовницькою усмішкою. І, врешті, щоб остаточно збентежити маму, розпочинали містичний ритуал замовляння крові.

Старший різав собі палець так, щоб кров порснула врізнобіч, менший обережно вкладав порізаний палець батька між своїми долонями, нахилився, майже торкаючись губами ранки і щось тихо, але гаряче шепотів. Усе її єство лікаря, вихованого в традиціях старої радянської школи, протестувало проти цих антимедичних вправ, вони були напрочуд дивними й навіть надприродними, але факт залишався фактом: зашептана молодшим кров чудесним чином враз переставала точитися з пальця, а сама рана на очах починала затягуватися.

Звершивши це таїнство, молодший пішов спати, пишаючись собою, а старший, приховуючи усмішку в очах, абсолютно серйозно пояснював:

– Це – від наших предків, козаків-характерників. Хист цей, трохи повправлявшись, можуть опанувати їхні прями нащадки чоловічої статі. Лю, хочеш, і тебе навчу? Ти ж у нас козацького роду? – Григорій обійняв дружину за плечі.

– Ти б краще, Гришо, про це написав, – Ольга випручалася із його обіймів і зазирнула в очі: – І про козаків-характерників, і про свій козацький рід, і про війну... У тебе ж син росте, а ти все поводишся, як дитина...

Григорій напівжартома припав на одне коліно:

– Лю, я обов'язково напишу про це. Присягаюсь!

І справді, редактор Ніжинської міськрайонної газети Григорій Зорка писав у той час досить багато. За винятком рідкісних вихідних, що він незмінно проводив із дружиною та сином, увесь інший час у нього забирала журналістська робота. Проте епоха розвиненого соціалізму щоденно вимагала змалювання і звеличення зовсім інших тем і подій. Газета «Під прапором Леніна», що очолював Григорій, не була винятком. Попри певну тенденційність самої назви газети й тодішню тотальну політичну заангажованість українських радянських ЗМІ загалом і місцевої преси зокрема, ризикну стверджувати, що газета «Під прапором Леніна» (нині – «Ніжинський вісник» – О. З.) була-таки цікавою перш за все для читача. Наклад видання був на той час рекордним для місцевої преси – 20 000 примірників, тобто в Ніжині й у районі газету передплачувала або купувала вроздріб практично кожна сім'я.



Завдяки такому солідному читацькому інтересу до газети видання було одним із небагатьох в Україні й чи не єдиним серед місцевої преси колективом, що утримував себе на рівні самоокупності: газета, реалізуючи наклад, заробляла більше, ніж витратила на власне створення та друкування. Перш за все з огляду на таку економічну самодостатність (переважна більшість місцевих видань були дотаційними, тобто утримувалися і фінансувалися владою – О. З.) газета послідовно й системно обстоювала своє право бути незалежною й у своїх оцінках та коментарях.

На сторінках видання його журналісти постійно вели чесну переписку з читачами, відверто полемізуючи з ними та подаючи їхні думки і судження, навіть ті, що, м'яко кажучи, були на грані можливого в той час. Газета охоче друкувала історичні розвідки місцевих краєзнавців із багатющою історією древнього Ніжина. Чи варто говорити, що деякі факти і трактування подій давньої, а особливо недавньої минувшини суттєво відрізнялися від загальноприйнятих, канонічних і усталених радянською історичною наукою поглядів.

Газета започаткувала й регулярно підтримувала тісні контакти з осередками місцевої преси в інших регіонах України, друкуючи ексклюзивні «цікавинки» з усієї країни та всього світу. Співпраця двох газет, ніжинської і місцевого видання чеського міста-побратима Пардубіце, наприклад, стала, по суті, фактом ще одного, тепер уже міжнародного напрямку в діяльності газети.

Усе це викликало незмінний і сталий інтерес у читачів і певну напругу в стосунках із владними органами. Утім газета якось стійко примудрялася існувати, не переходячи межі допустимого, хоча час від часу ставала об'єктом переслідувань і утисків.

Якось після публікації серії матеріалів про політичного в'язня, поета-дисидента Василя Стуса, до краю розлючене місцеве начальство вчергове зажадало крові. Замість того, щоб припинити публікацію, газета, навпаки, її вперто продовжила, оперативно залучивши на свої шпальти коментарі з приводу особистості поета учених та громадських діячів, знаних в Україні й за її межами, чий авторитет був незаперечний навіть із огляду на неоднозначність постаті Василя Стуса в радянській історії. Це очікувано підтримало й навіть зміцнило репутацію газети, а її редактора вкотре вберегло від чергової догани, а можливо, і від суворіших оргвисновок. Випровадивши ні з чим чергову партійну комісію, що марно намагалася знайти в газеті і її співробітниках ознаки та прояви антирадянщини, до краю втомлений, але з незмінним флібустьєрським блиском в очах, Григорій напівжартома говорив у вузькому сімейному колі:

– Усе-таки вправний козак, помножений на хитрого єврея, – непереборна сила... (мається на увазі відповідальний секретар газети, друг і побратим Каганов – О. З.).

Можна описувати ще безліч фактів та подій із життя ніжинських газетярів та їх редактора: в історії видання було ще немало великих і малих професійних перемог та здобутків. Ми ж насамкінець зосередимо увагу лише на одному, певною мірою унікальному ноу-хау ніжинського видання: при газеті був створений і діяв на громадських засадах факультет журналістики. Його слухачами були активні дописувачі газети, студенти місцевого педагогічного університету, школярі і просто читачі, котрі за допомогою професіоналів опановували ази й секрети журналістського ремесла. Досить сказати, що чимало з тих, хто після закінчення факультету в майбутньому обрав собі фах газетяра, вважають саме ніжинську газету своєю першою альма-матер, а її редактора й донині згадують незлим, тихим словом.

Про це та інше міг би розповісти, а ще краще – написати, він сам. На неодноразові нагадування близьких про цю свою давню, але так і невиконану обіцянку, Григорій незмінно віджартовувався:

– Ось вийду на пенсію, тоді обов'язково сяду й напишу...

Заслужений журналіст України, кавалер найвищої професійної відзнаки – Золотого Пера Спілки журналістів України, котрий двадцять шість років поспіль очолював ніжинську газету, козак, воїн і журналіст Григорій Миколайович Зорка не дожив до свого шістдесятиріччя сім місяців: осколок німецької міни, що дримав під лівою лопаткою й був вимушено залишений фронтowymi хірургами в тілі, бо застряг аж надто близько від серця, через тридцять сім років після закінчення Другої світової таки довершив свій смертельний шлях...

КОД СЬОМИЙ. АБЕТКА

Тридцять років потому правнук Григорія Зорки, п'ятирічний Адам, якраз вивчив український алфавіт. Запам'ятавши, як читається та чи інша літера, заходився складати їх у слова.

От і цього разу у своїй дитячій кімнаті на самоті з літер дерев'яної абетки, абияк розкиданих на ігровому килимку, Адам викладав слова, лише віднедавна йому відомі: спочатку, помучившись трохи,



склав із п'яти літер прізвище своєї мами, потім, використавши останню літеру, склав своє прізвище, трохи подумав, і від літери «А», що об'єднала обидва їхні прізвища, виклав і своє ім'я: «АДАМ».

Якусь хвилю помилувавшись несподіваною й довершеною геометрією свого творіння та зовсім не переймаючись тим, що триєдиний код, створений його дитячою фантазією, віднині розпочав своє таємниче життя, Адам щасливо засміявся й покликав маму.

Та мама все не йшла і, втомлений від титанічної праці над укладанням нових метафізичних сутностей, Адам заснув, упершись лобастою голівкою в запечаткований ним самим новітній код буття. І у його дитячому сні, змінюючи одне одного в єдиному, потужному й такому безпечному родинному колі, приходили то грізний завойовник, король рутенів, ругів, угрів і герулів Одонацер, то Генеральний писар Війська Запорозького, воїн і дипломат Самійло, то реєстровий козак Чернігівського полку, творець і засновник родинного гнізда Данило, чорногорська принцеса й матір короля Зорка та два Тимофії – кавалергард-лейбгвардієць і славетний будівничий церкви, то останній господар садиби під осокорами, хранитель козацького спадку Микола разом із сином Григорієм, козаком-гвардійцем і журналістом, і, нарешті, його, Адама, дід Олександр, що зібрав для нього ці родинні хроніки...

А тим часом Адам міцно спав: на те, щоб розтлумачити створений ним життєвий код та наповнити його новою суттю, в Адама та його нащадків були попереду ще дві тисячі років...

ЗАМІСТЬ ПІСЛЯМОВИ

Історія роду, систематизована і викладена на папері, ніби набуває іншого, глибшого змісту: підкоряючись одному йому відомій логіці, колесо історії дивним і незбагненим чином раз по раз знову опиняється в уже одного разу пройденій колії буття, що змушує інакше оцінити деякі факти, відсвіжити напівзабуті реалії та символи епохи, краще збагнути сутність описуваних подій і характери їхніх безпосередніх учасників.

На відміну від зниклого назавжди родового гнізда під осокорами, до його пташенят час був набагато поблажливішим: окрім описаних у цих хроніках осіб, ще чимало нащадків славного козацького роду розбрелось по світу. Хтось і зараз живе на Чернігівщині: в рідній Антонівці, Варві, Ладані, Озерянах, Прилуках, Ніжині або перебрався до Києва. Когось доля закинула в Прикарпаття, на Івано-Франківщину, когось – у далекий Казахстан. Нащадки ті живуть і донині, кожен із них нарізно й усі вони разом наповнюють новітнім і щоденним змістом код, що дістався їм у спадок разом із прізвищем. Але то – вже нові, ще не написані сторінки історії славного козацького роду, котрому, як відомо, нема переводу...

Від редакції: заслужений журналіст України Г. М. Зорка навчався в Ніжинському держуніверситеті імені Миколи Гоголя. Отримані ґрунтовні знання дозволили йому очолити редакційний колектив міськрайонної газети, яку він професійно редагував більше 20 років.



ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

1. **Алатиренко Мирослава Андріївна**, кандидат педагогічних наук, доцент ліцею «Інтелект» (м. Київ, Україна).
2. **Астаф'єв Олександр Григорович**, доктор філологічних наук, професор кафедри історії української літератури, теорії літератури й літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.
3. **Горянська Ірина Петрівна**, викладач вищої категорії, методист мистецької школи при КВНЗ «Ніжинський коледж культури і мистецтв імені Марії Заньковецької».
4. **Дацько Олена Олексіївна**, інженер комп'ютерних систем бібліотеки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.
5. **Дубровіна Ірина Володимирівна**, кандидат педагогічних наук, науковий співробітник Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського.
6. **Зорка Олександр Григорович**, заслужений журналіст України.
7. **Кармазін Антон Олександрович**, старший науковий співробітник Музею театрального, музичного та кіномистецтва України, член Національної спілки композиторів України.
8. **Кресан Алла Олексіївна**, учитель історії Ніжинської ЗОШ I-III ст. № 10.
9. **Мироненко-Міхейшин Владислав Володимирович**, науковий співробітник відділу музики Музею театрального, музичного та кіномистецтва України.
10. **Новак Ольга Григорівна**, директор музею Марії Заньковецької в с. Заньки, вчитель-методист, відмінник освіти України.
11. **Смольницька Ольга Олександрівна**, кандидат філософських наук, старший науковий співробітник Київського літературно-меморіального музею Максима Рильського.
12. **Скрипка Ірина Василівна**, головний спеціаліст відділу освіти, сім'ї, молоді та спорту Вертіївської сільської ради Ніжинського району Чернігівської області.
13. **Тарнашинська Людмила Броніславівна**, доктор філологічних наук, професор, провідний науковий співробітник Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України.
14. **Тимків Богдан Михайлович**, доктор філософії, професор, завідувач кафедри методики викладання образотворчого й декоративно-прикладного мистецтва та дизайну Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, заслужений діяч мистецтв України.
15. **Хоменко Алла Борисівна**, старший викладач кафедри вокально-хорової майстерності Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, відмінник освіти України.
16. **Цибульська Олена Анатоліївна**, молодший науковий співробітник НБУВ.
17. **Черненко Тетяна Віталіївна**, старший викладач кафедри дошкільної освіти Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Науково-популярний часопис
для вчителів України та діаспори
«Наш український дім»
№ 1, 2019 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. Графська, 2, кімн. 210
м. Ніжин, Чернігівська обл.
16600, Україна
e-mail: ukr_diaspora@ukr.net
Тел. 7-19-59

Підписано до друку 14.05.2019
Гарнітура Computer Modern
Замовлення № 978

Формат 60x84/8
Ум. друк. арк. 12,32
Обл.-вид. арк. 11,05

Папір офсетний.
Електронне видання.



Ніжинський державний університет
імені Миколи Гоголя.
м. Ніжин, вул. Воздвиженська, 3-А
8(04631)7-19-72
E-mail: vidavn_ndu@ukr.net
www.ndu.edu.ua

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