



У багатьох вузах України створено кафедри української культури. Так, раніше про це можна було лише мріяти. Але біда в тому, що темпи відродження політичного і культурного життя значно випереджають як теперішні можливості книжкового виробництва, так і розвиток самої нашої культурологічної думки. Нові книжки з історії України та її культури ще не з'явилися, а старі дослідження, написані в досталінські часи й не попсовані тоталітаристською ідеологією, широкому читачеві майже недоступні.

Видавці альманаху сподіваються дістатися із своїми ще тонкими книжками у найвіддаленіші куточки України й покласти на стіл вузівського чи шкільного викладача, дослідника історії й культури, кожного, хто цікавиться перебігом духовного життя на українських землях протягом двох тисячоліть (звідси й назва видання - "Хроніка-2000"), ґрунтовні наукові, художні, філософські чи публіцистичні праці, документи з архівів, а нерідко - із спецхранів.

Більшість матеріалів альманаху - републікації. Але тут можна зустріти й зовсім нові, ніде ще не друкovanі дослідження, вперше здійснені переклади відомих праць. Так, зокрема, у першому випуску ми починаємо знайомство з працею українського вченого із світовим іменем О. Прицака. Видавці альманаху пишаються з того, що життя його кількатомного "Походження Русі" українською та російською мовами починається саме на сторінках "Хроніки - 2000".

Отже, альманах виходить одночасно двома мовами: українською й (для друзів української культури в інших республіках) російською.

О. Богомазов.

Київ, Хрещатик.

Папір,

вуглина. 1914.

Зб. Д. Горбачова.

Український
культурологічний
альманах.
Видається з 1992 року.
Виходить 6 разів на рік.
Випуск 1

Хроніка²⁰⁰⁰

Наш край

ЗМІСТ

ВІД РЕДАКЦІЇ

“Хроніка - 2000”: звіримо годинники. 2

ХРОНІКА I-XIII ст.

“Мене передовсім цікавить наука...”
(Інтерв'ю з Омеляном Прицаком). 5
О. Прицак. Походження Русі. 17
М. Костомаров. Слов'янська міфологія. 34
М. Шамсі Башту. Легенда про доньку Шана.
(Фрагменти з поеми). Переклад Ю. Буряка. 53
Ф. Нурутдінов. Доля і заклик давньої поеми. 67
Ю. Олійник. До поеми Шамсі Башту. 75

ХРОНІКА XV-XVIII ст.

А. Макаров. Краса Барокко. 80
М. Горобина. “Будемо терпляче ждати...” 117
О. Благодір. Українські клейноди. 120

ХРОНІКА XX ст.

Д. Горбачов. Не для грошей народжений,
або Логіка краси. (Олександр Богомазов). 130
О. Богомазов. Картина - глядач
(Фрагменти з трактату). 140

Над випуском
працювали:
Ю. Г. Буряк
(головний
редактор),
С. С. Гречанюк,
О. А. Буценко,
Ю. М. Олійник,
А. М. Макаров,
В. П. Литвиненко
(художній
редактор),
Н. М. Бабюк
(технічний
редактор).
Г. М. Кодінько
(коректор).

З ПРИВІДЧИНЕНИХ СПЕЦФОНДІВ

Г. С. Що може уряд? 155
О. Шульгин. Без території. (Фрагменти з книжки). 157

Київ “Довіра” 1992

“ХРОНІКА - 2000”:

ЗВІРИМО ГОДИННИКИ

Але чи визначимо час? Як справедливо зауважив один з великих, стрілки годинника вимірюють лише простір циферблата. Всеохоплююча ріка часу тчеться з нікуди в нікуди, невідворотно й безконечно, і тільки ми, люди, завдяки природній своїй наївності, гадаємо, що вхопили якусь краплину з тієї ріки таким безпорадним і мізерним приладом, як годинник.

Чи є взагалі такий пристрій, що ним можна було б ухопити, зафіксувати бодай один мліг незворотного часу? Чи є такий, що міг би впевнено й точно вказати нам, на якому відтинку перебуваємо ми нині, на якій вершині чи в западині, у “глухому середньовіччі” чи освітницькій цивілізованості?

Так, ми є наприкінці другого тисячоліття від початку нової ери. Ще точніше - у тисяча дев'ятсот дев'яносто другому році.

Можна доповнити: на 7499 році за літочисленням від сотворіння світу, на 4991-у від царювання першого фараона Менеса за давньо-єгипетським календарем, на 2744 році від заснування Риму, на 2738 році від воцаріння Набонасара за календарем давнього Вавілону, на 1412 році хіджри, на восьмому році сімдесят восьмого циклу за китайським календарем.

Чи багато про що це говорить?

Чи можемо ми з певністю стверджувати, що за рівнем культури, цивілізованості, моралі й техніки стоїмо на одному щаблі, скажімо, з країнами Заходу чи Японією?

Отож, окрім банальної істини про те, що все є відносним, календарі, так само як і годинники, не скажуть нам більше нічого.

І все ж, у які часи ми живемо?

Що є нашим теперішнім?

Коли ми беремо до рук шматок вугілля, то чи можемо стверджувати, що ми з ним - сучасники? Адже його теперішнє містить у собі мільйони років з часу утворення.

Відповідно, здавалося б, інше теперішнє - то наше конкретне життя від з'явлення до смерті, короткий відтинок між небуттям і небуттям. Non fui, sum fui, non sum (не було, є, немає). Однак, не все так просто.

Людина, як свідчать науковці, є необхідною лише як істота біологічна (для продовження роду і виду). Як особистість - вона сформована випадковими, з погляду природи, обставинами. Це,

якщо брати до уваги людину абстрактну, людину взагалі, вирвану, мовити б, з контексту історичного й суспільного. Але, кожна конкретна людина належить до певної раси, етносу, народу, нації. І тому не може бути випадковістю як особистість. Те, що ми нинішні є такими, якими є, закладалося в нашій історії упродовж століть, вливалось в наші гени, підсвідомість і свідомість нашими пращурами. *Наші вчинки і думки є результатом колосальної роботи минулих поколінь.* Пуповини нашого “я” тягнуться до глибин утворення слов’янства і українства і, отже, воно, оте кожне конкретне “я”, не є випадковим. Ми пов’язані з нашими дідами й прадідами не лише генетично, а й психічно, світоглядно, морально.

Усвідомлюємо ми те чи ні, бажаємо чи навпаки, але моральність наша, наш менталітет ґрунтується і є результатом двотисячолітнього досвіду поколінь з часів утворення слов’янського етносу.

Увесь огром язичницької народної культури поєднаний в нашій крові з християнським віровченням - одним із найвищих світоглядних здобутків людства. Ба навіть найзапекліший атеїст нині дивиться на світ крізь дірочки в руках розіп’ятого Божого Сина, бо християнство - *єдина релігія, яка ґрунтується на самопожертві во ім’я спасіння інших.* Хто буде заперечувати внесок у духовність Русі-України, зроблений християнськими філософами-богословами, чії роботи були найвищим досягненням людської думки, хто поєднав культуру Русі-України з вершинами античної філософії та естетики, дав їй поштовх до саморозвитку й вдосконалення, сформував у наших пращурів отой культурний генофонд найвищого гатунку, який ми, недбайливі, ледве не втратили.

Отже, наше теперішнє складають не п’ятдесят і не сімдесят років. Наше теперішнє - це два тисячоліття ери слов’янства, українства й християнства.

Нам з вами, шановний читачу, приблизно дві тисячі років.

Кінець другого тисячоліття - за християнським літочисленням - позначений бурхливим сплеском соціально-політичної активності, відродженням містицизму, вульгаризацією наукових і релігійних теорій, розвитком ужитково-телевізійної філософії. Цьому часові притаманне прагнення багатьох, здавалося, сплячих і асимільованих націй усвідомити своє місце і роль у світовому процесі, характерні пошуки нових форм державності й жадання окремих особистостей збагнути свою історичну цінність. Доходить певної межі захоплююча і повчальна пригода людства, котре спромоглося піднятися до вершин вироблення і прийняття “Декларації про права людини” й водночас не вирвалося з полону тоталітарного мислення і неофеодальних режимів. Протягом трагічного й величнього відтинку історії від загибелі й вознесіння Христового людськість не зуміла створити ідеального суспільства. Гіркі уроки й

осаянні відкриття, нищість і велич духу, подвиги й зради, війни й храмобудівництво - той крутий шлях, що ним пройшли покоління, не лише прихований за серпанком часу, а й викривлений внаслідок аберації ідеологічних систем. Потреба в упорядкованому розгляді нашої історичної пам'яті продиктована часом і пояснює появу альманаху "Хроніка - 2000".

Як приватний щоденник конкретної людини, що почерез роздуми й фіксацію подій розкриває підвалини духу й розуму його автора, так і наша "Хроніка - 2000" повинна стати (ми сподіваємося!) таким щоденником, який дасть нам самим зрозуміти, які ми є як народ і чому стали саме такими. Що лежить в основі нашої самотності?

Це видання продовжить певною мірою традиції волинських хронографів ХУП ст., журналів "Киевская старина", "Чтения в обществе Нестора-летописца", "Український науковий вісник", "Нова генерація" (20-30-х) тощо і має на меті створення єдиної концепції української культури.

Ми свідомі того, що культура є продуктом людської думки, творчості й діяльності й, отже, визначає соціальний поступ і суспільні процеси. Політика й емоції ніколи не сприяли об'єктивному поглядові на історичні події, тому наша позиція лишається незалежною від політичних поглядів. Культура, духовність не можуть бути істеричними. Ми - за осмислений спокій і розважливу бесіду.

Отож, шановний читачу, хто б ти не був, перегорни сторінки "Хроніки - 2000".

Вона створена саме для тебе.

“МЕНЕ ПЕРЕДОВСІМ ЦІКАВИТЬ НАУКА...”

Розпочинаючи публікацію однієї з найгрунтовніших і найцікавіших сучасних праць з проблем нашої давньої історії, редакція альманаху “Хроніка - 2000” знайомить читачів з її автором - професором Гарвардського університету (США) **ОМЕЛЯНОМ ПРИЦАКОМ.**

Розмову веде **ЮРІЙ ОЛІЙНИК.**

- Омеляне Йосиповичу, понад п'ятдесят років Ви працюєте над проблемами історії Русі, її витоків, формування державності. Ваші праці, ідеї відомі в усьому світі. Однак, якщо відверто, наша країна в цьому розумінні є прикритим винятком. Методика і логіка Ваших досліджень, їхні результати не відомі нашому широкому читачькому та й науковому загалу. На те були і є свої причини, перш за все політичні, бо донедавна вся зарубіжна історіографія з цих питань іменувалася в нас не інакше як “буржуазно-націоналістичними концепціями”. Другою причиною нашого невігластва є та ситуація, що склалася з науковою зарубіжною літературою в наших бібліотеках. Ця причина почасти впливає з першої. Ще однією є причина мовного характеру, адже, наскільки відомо, з величезної кількості Ваших праць українською мовою у нас вийшла лише одна невелика стаття.

Дякуємо Вам за ласкаву зго-

ду ознайомити широке коло читачів з Вашою основною працею - “Походження Русі”. Всі, хто цікавиться історією, одержать насолоду і задоволення від знайомства з цим оригінальним і глибоким науковим твором, написаним до того ж простою і доступною мовою. Кожен читач, вивчаючи “Походження Русі”, прагнучиме ближче запізнатися з Вами як з визначним ученим, особистістю, людиною непересічної долі. Упереджуючи цей інтерес, ми б хотіли задати Вам кілька запитань. Насамперед, Ваше кредо як історика?

- Бачите-но, у визначенні, що є історія, існує дуже багато проблем. Найперше: що таке історичний факт? Коли починається історія і коли вона закінчується? Історія починається тоді, коли з'являються писані джерела. Без них немає історії. Вона починається тоді, коли є людська спільнота, свідомо себе. Людське мислення розвивається, з одного боку, циклічно, з другого - лінійно.

Історія - там, де є лінеарний спосіб мислення. Прикладом циклічного мислення є фольклор, антропологія чи щось подібне. Але вони не є історією. І сучасні події - це теж не історія. Вона починається тоді, коли ми маємо перспективу і можемо оцінювати без упереджень. В історії немає хороших чи поганих, ворогів чи друзів. Всі ці епітети і означення належать до літератури. Історія як точна наука є абстрактною. Йдеться не про те, щоб описувати події. Необхідно подати функції цих подій у їхньому розвитку. Приміром, якщо ви маєте чотири яблука і вісім грушок, це не є арифметика. Арифметика починається тоді, коли є чотири і вісім без жодних епітетів. Я хочу звільнити історію України від усяких нашарувань, білих, чорних та інших плям, аби поволі українська історія входила до системи нормальної науки.

- *Я чув, що Ви маєте запрошення на читання лекцій з історії в Київському університеті?*

- Так. Я думаю утворити з цих лекцій новий підручник з історії України якраз у тому напрямку, про який ми говорили.

- *То буде подією не тільки для студентів... Омеляне Йосиповичу, Ви - людина надзвичайного життєвого і творчого потенціалу. Ви володієте п'ятдесят однією мовою, що в наш час є рідкістю, надто ж серед науковців. Розкажіть трохи про себе. Звідки починався Ваш інтерес до історії?*

- Я народився в містечку Лука біля Самбора 7 квітня 1919 р. Все свідоме життя я гордився,

що народжений вільним громадянином Західноукраїнської Народної Республіки, і помру, як вільний громадянин своєї української держави, коли прийде час.

Мій батько був учасником визвольних змагань Української Галицької Армії проти польських військ і загинув у польському полоні в Брест-Литовському, коли мені було всього півроку. Так що я знаю його лише зі знімків. Мушу Вам сказати, що, коли траплялися такі війни, як польсько-українські чи польсько-російські, вони завжди проходили досить жорстко. Ні про які гуманності, закони там не йшлося. Тому, як мені оповідали пізніше свідки, батько мій загинув середдосить таки тяжких обставин. Після його смерті польська влада конфіскувала у моєї матері все майно і вона змушена була повернутися до своїх батьків. Приблизно через півтора року вона вдруге вийшла заміж і мій вітчим забрав нас до Тернополя. Побравшись, мати й вітчим вирішили, очевидно, що справа українська, так би мовити, закінчена і що я повинен мати краще життя, аніж вони. Вирішено було виховувати мене як поляка. Так що до тринадцяти років я був поляком і ходив до польської школи.

У 1929 р. в Галичині відбувалася так звана пацифікація - політичні рухи, які мали на меті спротив колоніальній політиці польського уряду. Вони проходили досить бурхливо й криваво у зв'язку з повстанням ОУНУ, але я, очевидно, стояв осторонь тих подій.

Я був учнем польської гімназії і жив своїм світом. Однак уже на восьмому-дев'ятому році життя зустрівся з історичною дійсністю - я зацікавився подіями, що відбувалися в світі. Вітчим часто посилав мене за газетами і мені стало цікаво вирізувати з них повідомлення про прибуття чи від'їзд якоїсь політичної особи, короля, президента. Окрім того, я запізнався вперше з географічними картами і саме тоді, очевидно, впав на таку велику ідею - збирати відомості про різні країни. В той час була така шоколадна фірма "Англас" і, щоб заохотити таких, як я, купувати ці шоколадки, вона клала в пакетики зображення прапорців різних держав. Все це я колекціонував, так само, як портрети і фото визначних діячів і пізніше географічні карти. Це були такі собі забавки, які, мабуть, стимулювали мене до занять історією.

У другому класі до нашої гімназії прийшов учитель-поляк, настроєний аж надто шовіністично. Коли він бачив на вулицях селян з українськими національними прапорами, то страшенно розлючувався і, прийшовши до класу, зганяв ту злість на мені, викликав мене насеред класу, обзивав різними словами, кричав, що я хочу його зарізати і тому подібні речі. То могло продовжуватися хвилин сорок щоразу. Деякий час я це витримував, але опісля перестав ходити на ті уроки і це скінчилося тим, що мені понизили бал за успішність. Я не мав кому про все це розповісти, бо

мій вітчим був дуже крутої вдачі і це могло б обернутися бідою.

Приблизно тоді я вперше почув про Україну у такій сполучі: "Як вибухла Україна...". Звісно, я замислився над тим, що це за такий вибуховий матеріал, почав цікавитися словами "гайдамака" та іншими епітетами, якими наділяли українців.

У міжчасі, коли в гімназії ми вивчали твори Міцкевича, то перед нами ставали проблеми народу взагалі й народу поневоленого зокрема. Я почав усвідомлювати, що то є боротьба за визволення народу.

Довгий час я не усвідомлював, що мій вітчим є вітчимом. Він дуже добре ставився до мене. Опісля, коли я дізнався, що мій батько загинув у польському полоні, мені стало незрозуміло, як це поляк (я вважав тоді, що він був поляком) і загинув у польському полоні. Я запитував маму, але воне не хотіла зі мною говорити про це, і з того поставала якась таємниця.

У Тернополі, навпроти церкви, яку ми відвідували, була тоді книгарня "Будучність". Саме там я побачив польсько-українські словники і зрозумів, що українське є таке ж як польське, тобто, що це є сама ж самостійна мова, а не вибуховий матеріал, і тоді ж зорієнтувався, хто був за національністю мій батько. З того часу мене почало цікавити все, пов'язане з тою загадковою Україною. Всі свої невеличкі гроші я почав витрачати на книжки про українсько-польські змагання. Щоправда, тут була одна трудність: коли я повертався якимось з такими

книжками, вітчим, забачивши, одібрав їх і кинув у вогонь, сказавши, аби я більше не приносив такого додому. Так що свої перші українські книжки мені доводилося тримати у польських колег.

1933 року, після всіляких вагань і роздумувань, я рішився сказати собі, що я не поляк, а українець. В той час я перебував під сильним впливом "Дзядів" Міцкевича, а там, якщо ви пам'ятаєте, був такий герой Густав, що із героя нещасної любові став героєм національної справи.

- Здається, щоб змінити своє життя, він змінює навіть своє ім'я...

- Так-так. Подібно до нього, я змінив своє офіційне Еміль на Омелян. Еміль помер, але народився Омелян.

- Ви, можна сказати, народилися двічі. Один раз як поляк і вдруге - як українець.

- Якщо вже бути точним, то я народився тричі.

Справа в тому, що я маю три дати народження. Коли я вступав до школи, моя мати подала туди дату народження 14 травня 1919 р. Але то є датою моїх хрестин. Очевидно, ці дві дати переплуталися через те, що церемонія хрестин, звичайно ж, запам'ятовувалася більше. Коли я вже мав поступати до гімназії, то там вимагали метрику. Вони видавалися місцевими священиками (парохами) і моя мати поїхала до такого і сказала, що я є замолодий і що мене не приймуть до гімназії. Парох, а він був давнім приятелем нашого дому, підбавив мені віку, написавши у метриці дату

народження 7 квітня 1918 року. Після моєї українізації, коли я став уважним до таких справ, знайшов якоесь свідоцтво про одруження моїх батьків, а там було, що вони одружилися 19 серпня 1918 р. То я дійшов висновку, що є незаконнонародженим. Це треба було прояснити і я сам поїхав до того містечка під Самбором і за церковними книгами пересвідчився, що народився не 18-го, а 19-го року. Так сумніви у мене відпали. Це були перші, так би мовити, мої архівні розшуки. Якраз тоді я прийняв остаточне рішення, що є українцем. Це вимагало якоїсь діяльності. Я мусив знати своє коріння. І не тільки своє, а й того народу українського, до якого належав. Але ніхто не хотів розказати мені, що таке Україна, бо мої товариші були поляками і я зі своїм українством був десь поза межами їхніх інтересів.

У книгарні я скуповував все, що міг, про українські визвольні змагання і через деякий час дістав у подарунок перших п'ять томів М.Грушевського - "Історії України-Русі", яка зараз перевидається. До того ж тоді у Варшаві працював видатний мовознавець (пізніше він став митрополитом) Іван Огієнко. Колись він був доцентом і ректором Київського університету, професором Кам'янець-Подільського, який існував у 1918-1919 рр. за гетьманщини, а після еміграції Огієнко працював у Варшавському університеті і видавав журнал "Рідна мова". Те все я закупував і студював, бо моя тодішня українська мова навіть з галицьким діалектом була ду-

же обмеженою словесно. Треба було поповнити запас слів, щоб читати наукові книги.

У 1934 р. помер мій вітчим і лише після того я зміг вийти “з підпілля”, бо до того українську літературу доводилося читати вночі під ковдрою, коли всі спали.

- Можливо, та заборона ще більше спонукала Ваш інтерес до України?

- То було одним з цілої низки стимулів, які прискорювали мої пошуки. До речі, ті тринадцять років, коли я був поляком, теж мали своє значення, бо поляки мають високу культуру, надзвичайно розвинуте почуття людської гідності й національної гордості. Українці, на жаль, не мають всього цього в такій мірі. Отож, теперішня моя самосвідомість українська багато в чому завдячує тодішній екзистенції як поляка.

Якось, вже по смерті вітчима, моя мати поїхала у родинних справах до Самбірщини, а я лишився на господарстві. Перше, що я зробив - познайомився з різними образами, які були вдома і в книгарні, купив портрети Петлюри, Скоропадського, Грушевського та інших і порозвішував на стінах. Потім запросив своїх польських колег і почав пояснювати, хто то є і що я тепер не поляк, а українець. Вони взяли це до відома і не дуже здивувалися, знаючи мої історичні зацікавлення. Гірше було, коли повернулася мати...

- Думаю, що її реакція суттєво відрізнялася від думок Ваших товаришів?

- О, так!.. Це тепер я ро-

зумію, що з естетичного боку оте знімання маминих образів було справою не дуже доброю. Пам'ятаю, що все довелося повертати назад. Однак, мама почала вимагати, аби я познайомився з отих своїх “ідолів”, на що я відповів: або я з ними лишаюся, або познайомлю і піду з хати. Мати знала, що сперечатися зі мною небезпечно, і тому почала переговори. “Найгірші”, як на неї, я познайомив, але багато лишилося, і на цьому їй, очевидно, стало ясно, що наш польський період скінчився.

- Так Ви вперше заявили про себе як про історика України... Наступний Ваш життєвий етап розпочався, мабуть, у Львові?

- Я переїхав туди тридцять шостого року, коли склав іспити до університету. То дійсно був новий етап у моєму пізнанні світу. Я захопився тут також сходознавством. Бачите, з того часу і по сьогоднішній день я працюю у двох напрямках: перший - це історія України на тлі історії Європи і Азії, а другий - сходознавство. До нього я прийшов досить дивним шляхом. Ще до мого народження в містечку Лука стояв турецький гарнізон, адже тоді йшла світова війна. Мій дід був тоді головою міської управи і до нього часто заходили турецькі офіцери у різних справах. Дід мав дві доньки, однією з яких була моя мати. Вони знали німецьку мову і допомагали дідові у переговорах з турецькими офіцерами. До того ж у Луці було місце, де турки мали свої військові вправи. Місцеві

хлопці й дівчата часто ходили туди дивитися і слухати пісень, що їх у перепочинок співали солдати. Так моя мати, яка ніколи не знала граматично турецької мови, уміла співати кілька турецьких пісень, знала лічбу, окремі речення, вислови тощо. І коли я народився, мати, колишучи мене до сну, наспівувала мені тих пісень і це, очевидно, певним чином входило до мого розумового комп'ютера.

Коли я почав займатися Грушевським, відкрив його собі, то побачив у тій скарбниці нашої пам'яті також те, що мені не дуже подобалося. Скажімо, коли йшлося про Русь, так то була доволі-таки точна інформація, а, коли мова заходила про Половецький Степ, то поставало таке враження, ніби йдеться про зовсім чуже, хоча відбувалося воно на тій самій території, деь кілометрів сто на південь від Києва, де він, власне, починався. Тобто до половецької структури входила половина української території. І це підштовхнуло мене до думки, що треба мати якусь заокруглену, повну інформацію про цю територію і треба звертатися для цього до вивчення того Степу. Тому вже у старших класах гімназії я скуповував східні словники і трохи бавився ними. З тих пір сходознавство стало одним з основних моїх захоплень. Між іншим, вчора президент нашої Академії наук Патон вручив мені диплом на пост директора Інституту сходознавства імені академіка Кримського і я згодився на це.

- З цієї нагоди прийміть наші найщиріші вітання. Думаю, що то буде одна з найсильніших наукових структур в системі Академії. Бажаємо Вам всіляких успіхів, а найперше - хороших кадрів. Якщо не помиляюся, то в двадцятих роках на Україні діяла Всеукраїнська Наукова Асоціація Сходознавства...

- Так. Це було в Харкові у 1926р. із філіями в Києві та в Одесі. У Києві діяли сходознавчі установи в Академії наук під керівництвом академіка Агатангела Кримського. Крім того в 1930 р. в Києві був організований навіть Науково-дослідний Інститут Сходознавства під керівництвом заступника наркома освіти України А.Полоцького. Однак у 1933р. і Асоціація, і Інститут були зліквідовані, а багато хто з учених був заарештований чи й депортований з України. Тоді були такі, бачте, часи.

- Омеляне Йосиповичу, Ви були в близьких взаєминах з такими видатними вченими, як Іван Крип'якевич, Агатангел Кримський. Розкажіть трохи про них.

- Ті знайомства припадають на період моєї співпраці у Науковому товаристві імені Шевченка. Воно мало право організовувати різні комісії для вивчення історії України, і я активно співробітничав з джерелознавчою комісією, якою якраз керував Іван Петрович Крип'якевич. З того часу, з 1937 р., я співпрацював з ним і знав його дуже близько. Він був, як Вам відомо, учнем Михайла Грушевського. Так що в науко-

ному відношенні я вважаю себе "онуком" Грушевського. У Сполучених Штатах і Канаді діє моя школа. Це вже "правнуки". А Грушевський був учнем Антоновича. Так що ми всі є представниками Київської школи в українській історіографії, яка відрізнялася завжди тим, що надавала переваги джерелам. Це так звана "Київська документальна школа".

Спочатку я мав намір досліджувати визвольні змагання на Україні в нові часи. Але так склалося, що мій університетський професор поляк Шелльонговський дав мені для оцінки працю однієї німецької дослідниці. То була праця про Мазепу та його зв'язки з Карлом XII та Лещинським. Це ввело мене в досліді козацької доби.

Що стосується сходознавства, то в той час я займався арабськими джерелами. Аби правильно їх витлумачити, інтерпретувати, мусив займатися проблемами історії княжої доби.

У 1939 р. почалася спочатку польсько-німецька війна, пізніше прийшла Червона Армія і тоді я вперше зацікавився з Радянською Україною. В той час Наукове товариство було ліквідоване. Замість нього поставили філіали Академії наук. Тоді саме нависала загроза над монастирем святого Онуфрія (у Львові), в якому колись працювали Іван Федоров і в якому були цінний архів і бібліотека. Тому Іван Петрович Крип'якевич вирішив саме там розмістити філіал Інституту історії України. Я в той час уже закінчив університет і мене зробили ви-

конуючим обов'язки ученого секретаря. Першим моїм завданням було позбутися енкаведистів, які пристроїлися в монастирі. Молодий і дуже відважний, я пішов до голови міста (був тоді Г.А.Єременко, пізніше - маршал). Він допоміг зробити ордери на це приміщення. Одного вечора, коли енкаведисти приїхали із своїми дівчатами до монастиря, то побачили, що їх вже виселено. То була одна з найбільших сатисфакцій у моєму житті.

У міжчасі прибув до Львова академік Кримський. Він уже знав про моє існування і, прибувши, запросив до себе в готель. Він спинявся завжди в "Народній гостиниці", бо не хотів жити у шумних комфортабельних готелях. У той його приїзд ми відбули цікаві проходи по Львові: Кримський цитував з пам'яті різних авторів - арабських, турецьких, перських - загадував мені перекладати їх українською мовою й ідентифікувати, що то за автор. Пізніше, коли вже від'їздив, то запропонував мені стати його аспірантом. Так у квітні 1940 р. я вперше прибув до Києва. Тут я склав іспити, в першу чергу, звичайно ж, з діамату, з яким вперше тоді зацікавився, пізніше - з історії СРСР, іноземної мови, а опісля спитав, коли ж буде іспит з моїх основних сходознавчих дисциплін. І тоді мені сказали, що того іспиту я вже давно склав і академік Кримський поставив мені відмітку. Очевидно, оті наші проходи по Львові й були моїм іспитом.

У Києві мені довго жити не довелося, тому що вже під

кінець 1940 р. мене призвали до Червоної Армії і я переїхав до Башкирії, де мусив починати службу. Врахувавши досвід фінської війни, військові реформатори, такі, як Тимошенко, турбувалися в той час різними нововведеннями. Мене як аспіранта Академії наук було зараховано до офіцерської школи, яка, однак, існувала більше на папері. Завдяки цьому я багато поподорожував по Союзу. Побував у Свердловську, бачив там будинок купця Іпатова, де розстріляли свого часу сім'ю Романових (тоді будинок ще стояв), був у Челябінську, Вятці, Слободському... Невдовзі до війни жив у Білій Церкві, до речі, - в казармах, де колись розташовувалися січові стрільці. Звідти дістався на фронт. Тут були свої проблеми, бо Сталін заборонив посилати на фронт вихідців із Західної України. Однак, оскільки я був у важкій артилерії, а там бракувало освічених людей, то я таки втрапив на фронт. Опісля був поранений і потрапив до німецького полону, звідки втік. Далі кілька разів попадав до німців і знову втікав. Останнього разу мене вивезли на роботи до Німеччини, в Берлін. Там я згодом дістав змогу зустріти декого з моїх кореспондентів-сходознавців. Вони допомогли мені позбавитися того стану й дістатися університету. Берлін того часу (сорок четвертого року), як Вам відомо, був не дуже затишним місцем для занять наукою. Через Зелену Границю мені вдалося дістатися до Швейцарії, щоб там роздобути стипендії для українських студентів: тоді я був

членом проводу українських студентів Німеччини. В цьому мені допоміг відомий учений, тоді голова Червоного Хреста, Карл Бургардт. Тоді ж мене повідомили про те, що академік Кримський потрапив до НКВС. Очевидно, я б ніколи не полишив Україну, якби не дізнався, що його вже немає. Спробував повернутися до Німеччини, де один мій близький знайомий (професор-іраніст Ганс Гейнріх Шедер) запосів кафедру в університеті в Гьоттингені, але втрапив до французької окупаційної зони, звідти - до концтабору. Пробув там щось зо три місяці, поки мене звільнили марокканці, бо я знав арабську і розказував їм різні байки про "свою арабську маму".

В день своїх народин сорок шостого року я "скінчив" війну і двома роками пізніше "докторизувався" в Гьоттингені з історії Центральної Азії.

Слід сказати, що з кінця 30-х років і по сьогодні національні питання постають дуже гостро і тому бути істориком - річ надто важка й відповідальна. Існувало кілька паралельних історичних правд і безліч різних тлумачень. Тому я багато роздумував над тим, що таке є історик. Якщо історія претендує на роль науки, то вона повинна приходити до одних висновків щодо історичного процесу безвідносно до того, хто ці висновки робить і якою мовою. Помноживши два на два, ми мусимо одержати чотири. Якщо одержимо п'ять, то значить щось негаразд. Саме тоді мене зацікавила порівняльна філологія і я відкрив для себе структу-

ралістичний підхід. Я зрозумів, що вивчення національної історії представниками відповідної нації (маю на увазі вчених) є до певної міри небезпечне. Судіть самі: з самого малечку дитину настановлюють одними й тими ж політичними чи патріотичними (а в Союзі ці два поняття є тожними) аксіомами. В середній школі та дитина дістає те ж саме, в дещо зміненій формі. У вузі знову ті ж аксіоми, тільки розширені. Отже, людина дістає цілу низку істин, які не треба доводити, себто дістає готовий понятійний апарат, що цілковито переполоскує розум. Можливо, з нього і виросте великий учений, однак він уже буде персвантажений тією політикою і навряд чи спроможеться на об'єктивність. Тому я вирішив писати дисертацію з історії чужої країни. Це була середньовічна держава Караханідів на території Східного Китайського Туркестану і сьогодишньої частини Казахстану, Узбекистану та Киргизії. Проблем там було чимало, але я був спокійним, бо не мав до того ніяких емоційних, "патріотичних" чи політичних упереджень. Саме на тому матеріалі я навчився об'єктивного підходу до джерел. Мені вдалося виникнути в проблематику і навіть зробити кілька відкриттів. Мої роботи почали цитувати, в тому числі і в Радянському Союзі. Очевидно, роботи настільки були потрібні, що цитували їх часто без посилань...

Паралельно я почав займатися структуралізмом і якось запитав себе: а чому його не можна

застосувати до історії? Так я сформував у собі оту структуральну візію історії. Оце слово "візія" є дуже важливим, бо багато хто вважає, що істориком може бути кожен, котрий вміє читати, знає багато джерел, дат, подій тощо. Однак історик, перш за все, та людина, яка має історичну візію, яка бачить минуле в системі процесів і взаємодій і відрізняє центральне, основне від маргінального. Історик мусить вміти зосереджуватися на основному, відкидаючи випадкове чи наносне. У філології, навпаки, немає нічого маргінального. Там кожна кома і ять мають належне значення. В історичній візії найважливішим є відрізнєння структуральних функцій. Скажімо, для історії Наполеон важить не як людина. Важить функція його дій в історичному процесі. І коли процес скінчився (а щодо Наполеона це так), ми бачимо його витоки і завершення, можемо сказати, як було до нього і як стало опісля відносно всіх галузей життя. І тут можна окреслювати певні криві, які мусять бути так само точними, як в інших точних науках. Я завжди заступав тезу про те, що історія як наука повинна бути точною. Кожна наука мусить бути точною, інакше вона не є наукою, а чимось іншим - літературою чи фантазією, чи ще чимось.

- Повністю згоден з Вами, хоча, на жаль, ця теза нині не належить до числа загальноприйнятих. Мабуть, це свідчення того, що ідеологи по-

ки що сильніші від науковців. Отож, саме намагання бути об'єктивним і безпристрасним обумовило Ваш інтерес до проблем історії центрально-азіатського регіону...

- Після докторизації через три роки я написав другу дисертацію і став доцентом Ѓоттингенського університету з проблем країн Центральної Азії та алтайської філології. Разом з колегами я заснував міжнародне наукове товариство, ми почали видавати журнал і якийсь час я плідно працював над проблемами урало-алтайської філології. Ми намагалися піднести ці дисципліни на рівень міжнародний, бо я, вважаю, що наука, якщо вона дійсно є наукою, мусить мати саме такий рівень.

В міжчасі я переїхав до Гамбурга, де став професором.

У 1960 р. я одержав запрошення від Гарвардського університету, і то було моїм першим відвіданням Америки. Потім я три роки працював у Вашингтонському університеті в Сіетлі, де дуже розвинене вивчення алтайської філології, згодом повернувся до Гарварда і лишався там, допоки пішов на пенсію два роки тому.

- *Омельяне Йосиповичу, Ви були засновником українських наукових інституцій у Гарвардському університеті. Думаю, читачам буде цікаво дізнатися, що це таке, чому вони виникли саме в Гарварді.*

- Першим стимулом для створення українських студій були намагання студентів-українців з Нью-Йорка. Вони

вирішили, що в якомусь університеті повинна вивчатися історія України, аби українці могли дізнатися щось про своїх предків. Це були люди третьої генерації, яка, звично, цікавиться своїми пращурами. Представники першої генерації хочуть бути американцями, їхні діти стидаються всього українського, а третя генерація вже цікавиться своїм корінням. Такі мої спостереження. Втім, це буває й з іншими націями. Якраз в той час я займався проблемами організації наукового життя. Між іншим, минулого року відбувся один з конгресів отого міжнародного товариства з проблем алтайської філології, про яке я розповідав. Він відбувся у Будапешті. Це товариство нагородило мене золотою медаллю... Однак, Ви запитували про українські студії. Займаючись організацією наукової роботи у світовому масштабі, я придивився, як працюють українські еміграційні інституції. А працювали вони в основному ізолювано. Основним критерієм був знову ж таки патріотизм. Об'єктивність і науковість була в них десь на далекому місці. Така наука не задовольняла молодь, яка звикла до того, що наука має свої критерії. І, коли я зустрівся із студентами, які навіть збирали гроші, аби створити при якомусь університеті центр для вивчення української історії, я вирішив зайнятися цим всерйоз. Тоді в Нью-Йорку існував так званий "круглий стіл", на якому виступали радянські вчені та літератори, зокрема, такі як

Драч, Коротич, Павличко... Мене запросили туди, аби я представив своє бачення розв'язання наукових українських проблем. Я запропонував створити в одному з найзначніших американських університетів три кафедри, які б охоплювали увесь етнічний досвід України - кафедри мови, літератури та історії. Я говорив тоді, що немає сенсу створювати по одній кафедрі в різних університетах, бо це не дасть наукових наслідків. У тому ж університеті при кафедрах необхідно створити й науковий інститут, де розвивалися б ці три дисципліни. В ті часи, щоб заснувати одну постійну кафедру, потрібно було шістсот тисяч доларів (нині для цього треба вже два мільйони). Отже, необхідно було мати приблизно мільйон і вісімсот тисяч на три кафедри і близько п'яти мільйонів на інститут. Коли я про це повідомив, то "батьки народу" сказали, що я божевільний. Де ж бідний український емігрант візьме такі гроші? Але голова збіркової організації українських студентів повідомив мене, що вони вибрали зо триста тисяч... Діставши таку базу, я звернувся до президента Гарвардського університету, що є одним з найбільших у світі. Я мав престиж у тому університеті і з огляду на це дістав згоду. 22 січня 1968 р. у день 50-річчя проголошення незалежності України, Гарвардський університет і українська студентська організація підписали договір про утворення українських наукових студій. Решту грошей ми мали зібрати за п'ять років. І

дійсно, в 1973 р., знову ж таки, в день незалежності України, ми передали решту грошей, і так постали Українські наукові студії. Для викладання й праці ми запрошуємо вчених з різних країн, у тому числі з України. При цих Студіях ми заснували також науковий семінар, який відбувається щочетверга, та міжнародний науковий журнал ("Гарвард Юкрейніан стадіз"), який завоював світове визнання. Зараз друкується п'ятнадцятий том того журналу.

- *Таким чином наука про Україну набула світового значення...*

- Так, це було моїм основним завданням - піднести українську науку до міжнародного рівня і при першій нагоді допомогти Україні. Пізніше з нашої ініціативи в Неаполі відбулася зустріч учених-україністів, куди були запрошені й представники Академії наук України. Так була створена Міжнародна Асоціація українців, яка минулого року відбула перший конгрес. Українська наука вийшла на міжнародну арену. Це було дуже важливо. Наука не може бути заізолюваною, мафіозною чи що.

- *Під кінець нашої розмови, Омеляне Йосиповичу, хотілося б почути про Ваше ставлення до такої важливої наукової дисципліни, як археологія. Я сам за фахом археолог і трохи обізнаний з тією ситуацією, яка склалася в ній тепер. У критичних статтях на Ваші роботи Вам часто закидають у нехтуванні археологічними даними. Що Ви можете сказати з цього приводу?*

- Моя відповідь є дуже проста. Археологія є археологія. Вона не є історією. Я стою на тому, що в науці мусить бути ясність, а вона полягає в тому, що кожна окрема дисципліна має свої критерії. Для історії такими критеріями є писані джерела. Без них немає історії. Археологія також важлива дисципліна і в неї мусять бути свої критерії. Коли археолог говорить мені: ось це зарубинецька археологічна культура, це - трипільська і вивчає їх так, то я його люблю. Але коли він починає говорити, що це - слов'янська культура, то тут і виникають непорозуміння. Горщики чи кістяки не говорять жодною мовою. Звідки він знає, що ця культура слов'янська? Ось, наприклад, Ви маєте джинси. Хтось колись скаже, що була культура джинсів. І що це говоритиме про Ваше походження, про Ваш етнос, носія тих джинсів? До речі, коли немає письма, люди частіше змінюють мову, аніж коли письмо є.

- Але, якщо долучити до археології якісь дані історичної топоніміки, гідроніміки, етнографії і власне писані джерела з їхніми безпосередніми чи опосередкованими свідченнями, то хіба історична картина не буде повнішою й ціліснішою?

- Біда в тому, що археологи не мають історичної підготовки. Знання цитат не дає права називатися істориками. Що таке є, наприклад, історичне джерело для них? Для більшості археологів, скажімо, "Повість минулих літ" (XI-XIIст.) і Никонівський літопис (XVI-XVIIст.) є речами однаковими.

Історичні джерела в археології часто використовуються лише для підтвердження даних археологічних розкопок і тлумачаться археологами на свій смак. Причому отакі смаки суб'єктивні і різко розходяться. Взяти хоча б спроби археологів розв'язати проблему "колиски слов'ян". Звичайно та "колиска" розташовується на батьківщині даного археолога. А це ж нонсенс! Так ми ніколи не дійдемо суті. Отже, я не ворог археології взагалі, але маю своє скептичне ставлення до археологічних інтерпретацій, що не підтверджені писемними джерелами.

- Понад тридцять років для нашої офіційної науки Ви були чи не найбільшим "буржуазним націоналістом". Більшість "учених мужів", які мовчки, а то й вголос погоджувалися з цим, нині радо вітають Вас як одного з корифеїв української науки. Чи не дивує Вас це?

- Я ніколи не вважав себе націоналістом, тим більше буржуазним. Я не доктринер. Мені зрозуміло, що тут були обставини, які змушували людей поводитися саме так. І якщо нині ці люди визнають, що вони помилялися, то я тільки радий цьому. Я не маю права ні на кого ображатися. Мене передовсім цікавить наука, а не чийсь висловлювання. Я давно поклав собі пам'ятати тільки добре. Та й для здоров'я так набагато краще.

Червень 1991р.

Омелян ПРИЦАК

ПОХОДЖЕННЯ РУСІ

СТАРОДАВНІ СКАНДИНАВСЬКІ ДЖЕРЕЛА

(крім sag) *

ПЕРЕДМОВА

Всі теорії відмирають.

Відіме і моя.

Однак я вірю, що принаймні зробив
один крок до істини.

Анрі Піренн (1913)

Авторів, який береться до написання чергової праці про походження Русі, потрібна не лише сміливість, але й певні підстави.

Протягом останніх двохсот п'ятдесяти років була створена величезна бібліотека наукових монографій на цю тему. Чи є потреба подавати ще щось до такого численного зібрання? П'ятдесят років роботи й розмірковування над цим питанням переконали мене, що відповідь має бути позитивною, оскільки проблема ще зовсім не розв'язана. Натомість, як буде показано нижче, протягом цих років виникли дві суперечливі й догматичні школи.

У такій безрадісній ситуації мені спало на думку, що єдиний правильний шлях полягатиме в дослідженні всієї теми *абсолютно по-новому*, відкинувши спеціальну наукову літературу з її застарілими суперечками. Я вирішив виробити новий підхід і нову методологію, звернувшись безпосередньо до першоджерел.

Нова праця спирається на п'ять принципів. По-перше, необхідно було звільнити законну наукову проблему походження Русі від усіх емоційних "патріотичних" виливань та хуторянських вимог типу "ad maiorem nationis gloriam" або "ad usum Delphini", в даному випадку, доказів про "спроможність слов'янських** народів створити державу". Тобто назріла потреба вилучити проблему походження Русі з хуторянської східноєвропейської установки (з часів слов'янофілів - концепція "відокремленого російського історичного

* Неп. за виданням: Omeljan Pritsak. The Origin of Rus'. Vol.I. Old Scandinavian Sources other than the Sagas. Harvard Ukrainian Research Institute, Cambridge, 1981. Copyright © 1981 by the President and Fellows of Harvard College.

© Олександр Буценко, Юрій Олійник, 1992, переклад українською мовою.

Редикція альманаху має намір дати повну публікацію цього видання.

** Термін "слов'янський" є лінгвістичним, а не політичним. - Прим. автора.

розвитку”) і підвести її до належного рівня - в контексті й перспективі всесвітньої історії.

По-друге, слід було усвідомити, що держава, зокрема Русь, не могла народитися зненацька, начебто з голови Зевса. І тому не може пояснюватись якимось одним чинником або явищем. Для автора “*Повісті минулих літ*” ця держава виникла в 6370 році від сотворіння світу (862 р.н.е.) після приходу на Русь трьох братів-варягів. “Розв’язання проблеми”, прийняте для автора XII ст., не може задовольняти сучасного історика.

Процес виникнення розвинутої цивілізації у Східній Європі подібно до інших територій був тривалим і складним. Його не можна зводити до діяльності якоїсь жменьки героїв. Згідно з літописами, цей процес тривав, як мінімум, від 770 до 1072 року і був сповнений несподіванок і випадковостей, таких, як, скажімо, вибір саме слов’янської мови знаряддям культурної діяльності нової політичної структури.

Останнє слід розглянути окремо. Будучи новгородським князем (до 980 року), Володимир (Великий) цікавився щонайперше підтриманням добрих торговельних зв’язків з мусульманським купецтвом Волзької Булгарії, яка, у свою чергу, економічно була провінцією ісламського Хорасану, а - культурно - колонією центральноазіатського тюркського ісламу. Їхній культурний вплив проявився в мовній асиміляції (тюркізації) волзьких булгар, теперішніх казанських татар.

Достовірне арабське джерело (аль Марвазі, прибл. 1120 рік) повідомляє, що Володимир сам прийняв іслам (під час новгородського правління). Якби він залишився в Новгороді, то напевне запровадив би там тюркську версію ісламу і таким чином північна частина східних слов’ян стюркізувалася б, як це сталося з волзькими булгарами. Однак Володимир перейшов до Києва, змінивши “півмісяць” на “сонце” Константинополя, де змушений був замінити іслам на грецьке християнство. Його син і послідовник Ярослав (Мудрий) замінив грецький обряд на слов’янський, поклавши початок слов’янізації всієї Східної Європи. Якби правителі Русі не прийняли однієї із світових релігій і не заснували осідлої культури з початками історичної свідомості, Русь могла б залишитися такою ж загадковою і позаісторичною, як анти в джерелах VI-VII ст. Вирішальним фактором для народження Русі як історичної цілісності у Східній Європі був не 862-й чи будь-який інший рік, а тривалий відтинок часу, починаючи прибл. від 770 року і закінчуючи християнізацією в 988-1072 роках.

Третім принципом моєї методології є усвідомлення синкретичного характеру державного устрою Русі. Це найвиразніше проступає в потрійному титулі, який руси давали своєму правителю, називаючи його германським *князь* (<*kuning*-), тюркським *каганом* (*qayan*) і візантійським (у готській вимові) *цѣсарь* ~ *царь* (<*káisar*).

Частина цієї праці присвячена подіям останньої чверті XIII ст.

Це не випадково, адже про VIII-X ст. у Східній Європі та Скандинавії є набагато менше вартісної інформації, ніж про три наступні століття. Вивчення пізнішого періоду цінне тим, що дає змогу простежити наслідки більш ранніх подій. Таке "читання історії наспіх", користуючись висловом Фредеріка Вільяма Мейтленда, або "свідомо ретрогресивний метод", за визначенням Марка Блока, є четвертим принципом цієї праці.

Держава є однією з найзначніших ідей і найвищих досягнень розвинутої урбаністичної цивілізації. Вона виникає не спонтанно, а запозичується у народів, у яких уже існує. Переймання такої ідеї народами, які не витворили власної держави, обумовлене розумінням її важливості й доцільності, тому ті народи добровільно піддаються під провід досвідчених іноземних навчателів.

Мій п'ятий принцип полягає в тому, що так само, як для більшості людей неможливо здобути Нобелівську премію з фізики, так і для співтериторіальних, погано організованих, язичницьких, неписьменних селянських громад Східної Європи у VIII-X ст. було неможливо створити державу. Навіть через тисячу років, у 1917-1920 рр. більш освічені селянські громади, що жили на споконвічній території Київської Русі, українські селяни так і не відчували необхідності й не знайшли шляхів створення власної держави.

Науковці, які мають справу з раннім періодом східноєвропейської історії, дуже часто обмежуються у своїх дослідженнях лише фрагментами джерел з цього питання. Таке хрестоматійне збирання уривків, часто взятих лише з перекладів (особливо це стосується скандинавських і мусульманських джерел), поступово западало в науці. Розуміння походження джерел, їхньої семантики та *zeitgeist*, підмінюються конструкціями, що відбивають смаки і політичні вірування власне дослідників і відштовхуються від німических дисциплін, таких як археологія, пристосовуючи їхні дані до своєї теорії. Однак, оскільки історія як наукова дисципліна спирається на джерела писемні, я почав своє дослідження з усіх першоджерел. Девід *Ad fontes* *, як бачиться, поставив на часі вивчення всіх матеріалів, що стосуються дослідження проблем, мовою оригіналу, враховуючи історіографічне підґрунтя і походження кожного окремого відомлення. Так я й зробив, переконаний, що одержати правдиві відповіді на важливі питання можна лише підшукавши й проаналізувавши всю необхідну інформацію.

Чотири з шести томів цієї праці повністю присвячені дослідженню джерел. Два з чотирьох розглядають стародавню скандинавську традицію (т.1: Давньоскандинавські джерела (крім саг); т.2: Давньоскандинавські саги), один - східні джерела (т.3) і ще один - візантійські, латинські й давньоруські джерела (т.4). З двох теоретичних томів т.5 торкається соціальних структур Північної і Східної Європи та Центральної Азії між прибіл. 750-м і 1280 рр. н.е., а т.6 являє собою синтез дослідження проблеми походження Русі.

* До джерел (лат.). - Перекл.

Звичайно, неможливо провести чітку межу між джерелознавчими та історіографічними статтями й аналітичними дослідями, однак обумовимо, що в перших чотирьох томах переважає розгляд джерел, а два останні є суто аналітичними.

Незважаючи на те, що стародавні скандинавські джерела глибоко досліджені місцевими філологами, вони й досі не вважаються повноцінними джерелами для історії Східної Європи. Залучення їх до корпусу інформації з історії Східної Європи було зроблено в двох перших томах.*

Зрозуміло, що один том з шеститомної праці - зокрема, один з чотирьох, присвячених джерелам такого різного походження, не може обґрунтувати вповні мою теорію. Тому прошу читачів зважити на це, пам'ятаючи, що моя аргументація викладена і в наступних томах.

* * *

Н.В. В цій праці термін *Rus* або *Rūs* (без пом'якшення кінцевої приголосної) означає неслов'янську міжнародну купецьку корпорацію, що діяла як на заході, так і на сході, в той час як *Русь* (*Rus'*) (з пом'якшенням) стосується уже слов'янської політичної структури Східної Європи.

* Уже після виходу англійського оригіналу група істориків-джерелознавців під керівництвом блаженної пам'яті В.Т.Пашуто почала видавати з російським перекладом і коментарями середньовічні джерела, в тому числі і староскандинавські.
- Прим. автора.

ЧАСТИНА ПЕРША
ЗАГАЛЬНИЙ ВСТУП
Розділ I

ПОЯСНЕННЯ ВСІЄЇ ПРАЦІ:
“ПОХОДЖЕННЯ РУСІ”

ГОСТРІ СУПЕРЕЧКИ
МІЖ НОРМАНІСТАМИ
І АНТИНОРМАНІСТАМИ

6 вересня 1749 року Герхард Фрідріх Мюллер (1705-1783 pp.), офіційний російський імператорський історіограф і член Імператорської санкт-петербурзької Академії Наук розпочав річну промову про походження Русі під назвою “*Origines gentis et nominis Russorum*”. Текст, який він збирався обнародувати, спирався на дослідження, опубліковане 1736 року його попередником і співвітчизником Готфрідом Зігфрідом Байером (1694-1738 pp.), який увів в обіг східноєвропейської науки “*Бертинські анали*” і праці імператора Константина Багрянородного. З цих досліджень академік Мюллер висував теорію про те, що стародавня держава Русь була заснована норманнами.

Мюллер так і не скінчив своєї промови. На знак протесту проти одиозних “ганебних” слів російські члени і ад’юнкти Імператорської Академії обурено зашуміли. Один з них, астроном Микита Іванович Ломоносов (1720-1782 pp.) вигукнув: “*Tu, clarissime auctor, nostrum ventrem inflammia afficis!*” (Ти, відомий авторе, ганьба нашої науки!). Справу доповіли президентові Академії, майбутньому гетьману України (1750-1764 pp.) Кирилу Розумовському (пом. 1803 p.) та імператриці Єлизаветі Петрівні (1741-1762 pp.), яка призначила спеціальну комісію, щоб визначити, чи справді мюллерівські дослідження завдавали шкоди інтересам та славі Російської імперії. Одним із членів комісії був відомий учений Михайло Васильович Ломоносов (1711-1762 pp.), чий висновок був категоричним. Мюллерові заборонили продовжувати дослідження з давньоруської історії, а його праці були конфісковані й знищені. Переляканий учений пренгтою змінив напрямок своїх досліджень, звернувшись до безпечнішого предмету - історії Сибіру.

Так чи інакше, але 6 вересня 1749 року залишилося важливою датою у східноєвропейській історіографії. Ця дата позначає початок 19-ї гострої суперечки між норманістами і антинорманістами, яка триває й досі.

Норманісти переконані, що термін Русь норманського поход-

ження. Вони виводять норманнів, точніше шведів, організаторами політичного життя спершу на берегах озера Ільмень, а пізніше, на берегах Дніпра. Антинорманісти, навпаки, проголошують, що руссю називалися слов'яни, які жили на південь від Києва з доісторичних часів задовго до появи норманнів у Європі. Для підтвердження цієї тези вони наводять назви кількох річок - приміром, Росі, правої притоки Дніпра. Антинорманісти надають цьому місцевому слов'янському елементові визначальну роль у становленні держави того періоду, зокрема Київської Русі. Офіційна радянська історіографія змушена була прийняти антинорманістську позицію з огляду на те, що "норманська теорія є політично шкідливою, оскільки заперечує здатність слов'янських народів створити незалежну державу своїми власними зусиллями".

Аргументи норманістів, найвизначнішими з яких були Август Людвіг Шльоцер, Ернст Кунік, Вільгельм Томсен, Олексій Шахматов, Туре Арне, Степан Томашівський і Адольф Стендер-Петерсен, зводяться до такого:

1) Русь одержала свою назву від *Ryomci*, бо так у сер. IX ст. фінни називали шведів. Назва утворилася від шведського приморського регіону в Упландії, *Roslagen* (*Rodslagen*), мешканців якого називали *Rodskarlar* (від *Rodr* - "гребти" або "веслувати"). В модифікованому варіанті цієї етимології, запропонованому Р.Екбломом, А.Стендером-Петерсеном на інших, "*Русь*" виводиться з *rod(er)s-byggjar* - "мешканці проток між островами" (*<roder>*)¹.

2) Найдавніший літопис включає русів до інших варязьких народів "за морем": шведів, урманів (норвежців), англянів (англійців), готів.

3) Більшість імен "руських" посланців, зафіксованих у договорах з Візантією (911, 944 рр.), мають явно скандинавське походження - Карл, Инегельд, Фарлоф, Веремуд тощо (911 р.).

4) У "*Бертинських аналах*", тогочасному джерелі, зазначається, що близько 839 року "руський" (*Rhos*) посланець (*Rhos vocari dicebant*), який прибув од візантійського імператора Теофіла до імператора Людовіка I в Інгельгейм і служив правителю, що мав титул *хакана* (каган, тюрк. *qaγan*; цей титул з'являється також в тогочасних ісламських, а пізніше киеворуських джерелах), назвався "шведом" (*eos gentis esse Sveonum*).

5) Візантійський імператор Константин Багрянородний у своїй книзі "*Про управління імперією*" (бл. 950 р.) наводить як слов'янські (*Σκλαβηνοί*), так і руські (*Ῥωσσοί*) назви дніпровських порогів. Більшість з руських назв мають відверто давньонорманське походження. Наприклад, *Oldfors* (від давньонорм. (h)ulmforsi, що відповідає слов'янському "*porig*").

6) Ісламські географи і мандрівники IX-X ст. завжди чітко розрізняли "русів" (*Rūs*) і *aṣ-Saqāliba* (слов'ян).

Антинорманісти, до яких належали Степан Гедеонов, Михайло Грушевський, Борис Греков, Серафим Юшков, Борис Рибakov, Ми-

хайло Тихомиров, Володимир Пашуто, Микола Рязановський і Олександр Рязановський заперечують:

1) Назва “Русь” етимологічно пов’язана не з Великим Новгородом чи Ладогою на півночі, а з Києвом на півдні, з територією, на якій руси мешкали з незапам’ятних часів. Цю тезу вони підкріплюють двома доказами. Перший, топонімічний, засновується на назвах кількох річок у цьому регіоні, як-от Рось; другий – на “Церковній історії” Псевдо-Захарії Ритора, сірійському джерелі, складеному в 555 році н.е. (задовго до появи норманнів), де згадується *Hrōs* або “Русь” стосовно північнокавказьких народів, що жили тоді південніше Києва.

2) Жодного племені чи народу під назвою Руси (*Rus-*) не було відомо у Скандинавії і про нього не згадує жодне стародавнє норманнське джерело, зокрема й саги.

3) Скандинавські імена візантійських посланців, які відвідали Імперію в 839 р. і підписали угоду з Візантійською імперією в Хресті, як ніяк не свідчать, що руси були шведами. Норманни були лише представниками слов’яно-руських князів, фахівцями, які виконували дипломатичні функції, а тому вони сприймалися як люди “руського походження” (“от рода рускаго”).

4) Один із найдавніших ісламських письменників Ібн-Хордадбест, який творив бл. 840-880 рр., ясно називає русів слов’янським племенем.

5) Археологічні матеріали із міст і торгових шляхів Східної Європи вказують, що до цих територій скандинави майже не захоплювали.

Критичний огляд аргументів виказує слабину обох сторін, тому, хоча ця суперечка точиться й досі. Зв’язок Русі з фінською *Ruotsi* чи *Ruðdalagen* сумнівний. *Ruotsi* походить від *Rūzzi*, а не від “Русь”. Антинорманісти мають рацію в сумнівах щодо існування скандинавського (шведського) племені під назвою руси, хай навіть вони були селянами, а не засновниками держави, як про те заявляє Свендер-Петерсен. За словами Володимира Мошина (1931 р.), “якщо спростити термінами, похідними від рус або рос, можна загрузнути в болоті” (особливо, коли Рось виводиться з *Rōs*, а не з *Rōs*)⁴. Справдані *Hrōs* (555 р.н.е.), відкрите в праці Псевдо-Захарії Ритора і введене до східноєвропейської історії Йозефом Марквартом 1903 р., насправді не має відношення до назви Rus. Назва виступає не в сагній “церковній історії”, а в додатку, де є цікаве повідомлення про християнську місію Кардоста серед гуннів на Північному Кавказі, де він містить перелік гуннських племен. Це повідомлення спонукало вчених нанести епізод про амазонок з середньоперської версії саги про Александра, де грецький термін *heros* (герой) вживається до весток амазонок. В сірійській редакції цей грецький термін вважався набирає форму *hrōs*.

Аргумент антинорманістів про те, що існування скандинавських представників при дворі якогось з руських князів зовсім не є доказом того, що руси були скандинавами, важко спростувати. Однак, Ібн-Хор-

дадбег не ідентифікує *Rūs* із *Ṣaḡaliba* ("слов'яни"). Арабський термін *ḡīns* (адекватно грецькому *γένος*, латинському *genus* (має первинне значення як "вид" або "сорт"). Можна погодитися з тим, що Ібн-Хордадбег, вводячи назву руси в арабську науку, узагальнив поняття ("і вони є різновидом сакалібів") щодо нових торговельних партнерів, які постали на обрії Абасидської імперії. У сфері арабської культури (власне, середземноморської) термін *Ṣaḡlab* (*Sclav*), що означав "русяві раби", відомий раніше (десь з VI ст.) від назви *Rūs*. Автор додає це пояснення, поскільки назва *Rūs* прийшла з півночі і відповідала антропологічно термінові *Ṣaḡlab* (що означав "рудоволосі і рум'янолиці", очевидно порівняно з народами Близького Сходу).

Цілком природно, що будь-хто з істориків слідом за британським археологом Девідом М.Вілсоном (1970) може запитати "Чому так мало археологічних матеріалів скандинавського періоду в руських містах?" Відповісти можна, пише Вілсон, тільки за аналогією: "Єдиним містом в Англії, де старожитності вікінгів повинні бути і є представлені в чималій кількості, є Йорк, хоча їх число, мабуть, перебільшують. Культурні шари англо-датського періоду в Йорку трапляються рідко, а коли й трапляються, то не є специфічно вікінгівськими за характером. Інші вікінгівські міста в Англії (відомі з історичних джерел. - О.П.) надто бідні на такі старожитності. Але ми знаємо, що вікінги були там, так само, як і те, що вони були у Новгороді й Києві".⁵

Узагальнюючи цю дискусію, слід поставитися критично до науковців, які вибудовують свої теорії з вузьких позицій і заігнотизованості терміном "Русь". Такий погляд приносить рівно стільки ж користі, скільки дослідження етимології назви "Америка" для пояснення виникнення Конституції Сполучених Штатів.

Продовження суперечки, на мою думку, пояснюється такими причинами: досконали методологію історики в своїх суперечках дуже часто підміняли політичними (чи патріотичними) підходами; вони мали обмежені знання світової історії і упереджено ставилися до використання джерел. Працю такого історика можна порівняти з роботою мозаїста, який намагається скласти цілісну мозаїку з різноманітних шматочків. Він також дуже часто відкидає семантику оригіналу, покладаючись на переклади, замість дослідження джерел і культур, звідки їх узято.

КОНЦЕПЦІЯ І МЕТОДОЛОГІЯ

Походження Русі - насамперед питання історичне. При дослідженні цієї проблеми археологія та лінгвістика мають вторинне значення; хоч вони й важливі наукові дисципліни, однак зі своїми власними методологією, цілями та критеріями. Історія починається - я наголошую на слові починається - з писемних джерел. Її не можна поширити на ті періоди, коли писемних джерел не існувало, хоча

археологічні й лінгвістичні відомості можуть бути дуже корисними у проясненні певних фактів і ситуацій. Але, всупереч переконанню східноєвропейських науковців, археологію (без писемних свідочств) не можна вважати передісторією. Каузального зв'язку між археологією та історією немає. Історія, що відбиває найвищу стадію людського досвіду, не може постати як *deus ex machina* * з археології. Лише історично свідомий народ здатний принести історію на територію, де такої свідомості не існує.

За приклад межі між історією і археологією візьмімо 1620 р. То був початок історії Нової Англії і водночас кінець археологічної ери в Північній Америці. Тут виразно видно, що наступний історичний період не постав і не розвинувся з попереднього археологічного (як це стверджують східноєвропейські археологи щодо Київської Русі), але був привнесений зовні англіїцями, які раніше мали розвинуту історичну свідомість. З цього погляду історія і археологія не наслідують одна одну.

Історія, як і будь-яка *точна наука*, є абстрактною інтелектуальною дисципліною. Насамперед вона концентрується на встановленні й систематизації історичних фактів з допомогою аналітичних "експериментів", себто на дослідженні специфічних проблем, а тоді вже вибудовує відповідні гіпотези. Але оскільки історія не може відтворити минуле "*wie es eigentlich gewesen*"** (всупереч Ранке), ні "повторити досвіду", ні "оживити минулого" нішуми (всупереч Дільтею і Кроче), то мусить проводити свій аналітичний експеримент у ширшому теоретичному контексті. Як зазначив Марк Блок, основою правильного розуміння будь-якого "історичного експерименту" є всебічне вивчення *функцій* вибраних історичних фактів, які є складовою загальної системи, а не вивчення історичних фактів як таких (всупереч Тойнбі, бо є лише один історичний розвиток, а не багато розвитків окремих культур). Ця система або зразок включає безліч точок дотику цих історичних фактів в економічному, культурному чи політичному розвитку на синхронному, статичному, діахронному та динамічному рівнях. Завданням історика є пізнання системи і відтворення спільного знаменника для всіх фактів.

Історія - це міряна лінеарним часом об'єктивна візія минулого свідомих себе і документуючих свій досвід на письмі людських спільнот (а не поодиноких людей). Історія - на відміну від археології, метафізичної (а, отже, міфологізованої) за суттю, є логістична наука (*logos*), і як кожна точна наука вона є на рівні абстракцій. Історія не може фізично відтворити минулу дійсність у її складових елементах; вона досліджує функцію історичних фактів.

Історичний факт - найменша самостійна одиниця, що абстра-

* Точна наука (лат.) - Перекл.

** Це ж було насправді (нім.) - Перекл.

гується на базі аналізу джерел як одноразовий суспільний факт (в історії немає панхронних законів), пов'язаний своїми пучками із попередніми і пізнішими фактами у структурі закінчених циклів.

Тепер кілька слів про вивчення джерел. Не можна підходити до джерела без попереднього філологічного та історичного аналізу. Натомість, згідно з Ортегою-і-Гассетом, слід охопити всі джерела певної епохи, щоб відтворити всю багатоперспективність, притаманну їм. Історія є точною наукою, яка може давати точні відповіді лише тоді, коли є повне розуміння певної проблеми.

Перш ніж звернутися до проблеми походження Русі, слід вирішити деякі методологічні питання. Зі сказаного вище очевидно, що появу давньоруської держави можна розглядати лише як історичний експеримент у межах загальної системи.

Історія починається від Шумеру в Месопотамії в III тис. до н.е. Стародавні греки, які відкрили поняття людини і наукової історії, разом з римлянами, цими прагматичними будівниками імперії, перенесли фокус історичного розвитку Заходу в басейн *Mare Nostrum* або Середземного моря. До IX-X ст. н.е. історія зосереджувалася головним чином в басейні *Mare Nostrum*. Оскільки Китай на той час був цілком ізольований від Європи, він тимчасово випадає з нашої дискусії.

З часу заснування Римської імперії і до IX ст. відбулися чотири важливі історичні події, кожна з яких спричинила ланцюгову реакцію, і мала вплив на походження Русі:

1) Полищення римськими легіонами імперських *limes* - Рейнсько-Дунайського кордону (бл. 400 р.н.е.) і поява в історії франків, фризів і англосаксів.

2) Утворення степової імперії нового типу - Аварського союзу з центром на території сучасної Угорщини, бл. 568-799 рр. активізація слов'ян і "концентрування" скандинавів.

3) Вторгнення арабів в басейн *Mare Nostrum*, а хозар до Східної Європи (бл. 650 р.), а також абасидська економічна революція (750 р.).

4) Зруйнування Аварської держави, *Renovatio imperii* * Карла Великого (800 р.), "вибух" скандинавів ("період вікінгів 793 р.-"), і слов'янська християнська місія (863 р.).

ФРАНКИ

Перша історична подія, полищення римлянами *limes*, викликає міграцію народів, утворення германськими напівцивілізованими "союзниками" Риму своїх політичних структур, а також кочових союзів на території імперії та суміжних територіях. Найзначнішим з цих утворень була германо-франкська держава, що виникла спершу на території нинішніх Нідерландів, а згодом в Галії, бо вар

*Відродження імперії (лат.). - Перекл.

варські франки прийняли (496 р.) “правильну”, католицьку римську версію християнства замість модного тоді серед варварів арійства. Франки розбили вестготів при Vouille' (507 р.), внаслідок чого Аквітанія стала частиною франкської Галії. Через три десятиліття вони захопили також Бургундію разом з Провансом (534-536 рр.).

Так було відновлено римську цілісність земель від берегів Ла-Маншу і Північного моря до Середземномор'я. Франкський та Фризійський Рейн віднині знову сполучався з басейном Рони, яка відновила свою роль найбільшої торговельної артерії, що зв'язувала землі меровінгів (з їхнім економічним центром у Центральній Галії та Аквітанії) із Середземномор'ям. Ліон (Lugdunum), розташований при впадінні Рони (Rhodanus) у Сену, був столицею Римської Галії у II ст. н.е. і зберіг своє становище протягом бургундського правління (470-536 рр.). Подальший розвиток інституцій влади у франків, підтримуваний тісним співробітництвом з папським Римом, став наріжним каменем для розвитку Західної Європи.

Проте франки, про яких ідеться, перетворилися на каролінгів з центром у пониззі Рейну. Вони не осіли у Ліоні і тим більше не в Риму, поширюючи інституції європейської політичної влади на ширше після *Renovatio* імперії Карлом I у 800 р. її столицею стало місто Aix-la-Chapelle (Аахен), розташоване у межиріччі Мааси та Рейну.

Це було передвістям остаточного перенесення міжнародних торговельних шляхів із Середземномор'я до Північної Європи, що відбулося між XV і XVII ст.

КОЧОВИКИ, ОСІДЛІ ІМПЕРІЇ ТА КУПЕЦТВО

Перш ніж розглядати, яке саме значення мали полишення римськими кордонів, утворення Аварської держави і арабське вторгнення, необхідно ввести три терміни: 1) “*officina gentium... velut vagina nationum*”¹; 2) “кочова імперія” і “номадизм”; і 3) “морські кочовики”, а саме вікінги і варяги.

Перше поняття було введено готським істориком Йорданом (551 р.). Розповідаючи про готів, він зазначив: “З цього острова Скандза (Скандинавія), що був кузницею народів (*officina gentium*) чи, точніше, *середина*² націй, вийшли, традиційно, готи зі своїм королем Берігом”³. У Схорватії було два місця, звідки починалися великі міграції народів: арабська пустеля на заході - “батьківщина” всіх семітських народів і, східніше Гоби в Монголії - справжня *vagina nationum* всіх алтайських народів, тунгусів, тюрків, монголів і тунгузо-манчжурів. Протягом середніх віків вчені пропонували різні теорії, щоб пояснити це незвичайне явище. Деякі середньовічні вчені навіть припускали, що кочовики

¹ Jordan (цит.) - Перекл.

народжувалися, як сарана через рівні відтинки часу з піску, і періодично повставали у популяційних вибухах. Звичайно, ми не можемо погодитися з цим дотепним поясненням, так само, як мусимо відкинути деякі сучасні теорії, зокрема й ту, що кліматичні зміни висушували степ, викликаючи пересування народів, які (пересування) переростали в тривалі міграційні процеси. Кліматологічні дослідження показали, що протягом історичного тисячоліття якихось значних змін у кліматі не сталося. Доскіпливе дослідження першоджерел, таких, як китайські анали, виявило також, що кочовики могли “вибухати” лише тоді, коли їхні коні були добре напояними, здоровими й міцними. Тобто популяційні рухи ніколи не відбувалися під час голоду чи нужди. Аравія та Монголія стали центрами популяційних зрушень не тому, що були пустелями, а що обидві лежали на перехресті важливих торговельних шляхів, які з’єднували землеробські та політичні центри. Прямуючи туди, кочовики здійснювали контроль над цими торговельними шляхами і водночас використовували можливість шантажувати осідлі держави, пропонуючи їм на вибір відступ або грошовий відкуп.

I

Терміни “кочова імперія” і “кочовики” вимагають деяких пояснень. Кочова імперія є *mutatis mutandis**, віддзеркаленням осідлої імперії. Так само як остання, вона претендує на універсальну владу (у випадку з кочовиками, контроль над територією вздовж важливого трансконтинентально-торговельного шляху), і виразника універсального закону та порядку (давньотюрк. *tǫǵı*) у межах свого впливу.

Але між середньовічними кочовою і осідлою імперіями існують важливі структурні відмінності. Спробуємо їх окреслити.

Перша відмінність між двома типами імперій була викликана економічними умовами. В доісторичний період людства було чотири типи економіки: мисливство, рибальство, скотарство і землеробство. Якщо землеробство вимагало осідлості, три інші типи економіки спирались на мобільний спосіб існування (кочівництво). Осідлі землероби (селяни) завжди були основою осідлих імперій. Кочова імперія складалася не лише із скотарських племен (скажімо, давньомонгольського *ke'er-ün irgen*), як це прийнято вважати; лісові мисливські племена (наприклад, давньомонгольське *hoi-yin irgen*) і рибальські племена (приміром, предки угрів у Хозарській імперії), які були не менш мобільними, сприймалися як законні, сформовані соціальні компоненти номадської (кочової) імперії.

Отже, якщо осідла імперія (як-то Китайська або Іранська) була стабільною і мала визначену територію, то кочова імперія такої території не мала. Її територія могла змінюватись, долучаючи нові землі і витискаючи з них найсуттєвіше і найвигідніше для своєї

*З відповідними змінами (лат.). - Перекл.

економіки (наприклад, території найважливіших торговельних шляхів).

Безперервність писемної традиції - друга відмінність, притаманна осідлій імперії (набуток великих світових релігій, таких як буддизм) у кочовій імперії була відсутньою. Універсальні релігії, що запроваджувались в урбаністичних культурах, притягали, як правило, не лише купців, а й широкі верстви населення. Продуктом цих релігій, традиційно, були сакральні тексти, що містили в собі божественні об'явлення і вводили поняття лінійного часу (хронології), беручи за точку відліку ери рік, коли на їхніх пророків сходило зірковення. Мова письмен набирає сакрального статусу і літературні твори цією мовою ставали скарбницею "національної", тобто осідлої (територіальної) культури. Зміни династій не порушували цього культурного процесу.

Навпаки, ідеал "Männerbünde" ("союз дужих юнаків") кочових імперій не пов'язувався з певною мовою. Головним завданням кочових імперій було не забезпечення безперервності "національної культури", а радше, утримання необмеженої влади "дисциплінованої" спільноти молодих воїнів, яка уособлювала в собі політичну організацію, створену для економічного виживання, а також збереження її від спокус "продажної" осідлої цивілізації. Кочовики часто скидали харизматичний* правлячий клан після того, як він втрачав свою силу, і разом з ним відкидали "офіційну" мову цього клану.

Кочова держава протягом своєї історії могла змінити не лише правлячий клан (династію), свою назву, а й офіційну мову (діалект клану, що утворив імперію). Красномовним прикладом можуть бути брехки угрів, які з 460 до 900 рр. н.е. змінювали і свій правлячий клан, і свою "національну" назву чотири рази - від сабірів до мадярів, тюрків/лебедів, оногурів**/арпадів, а свою офіційну мову трічі - від протомонгольської до гунно-булгарської і, зрештою, тюркської. ♦♦♦

Отже, з трьох основних елементів кочової імперії два - територія і мова правлячого клану - були нестійкими. І лише третій елемент, тобто об'єднання всього євразійського степу, залишався незмінним. Ця дія була настільки міцною, що підтримувала життя степових імперій протягом двох тисячоліть, навіть тоді, коли окремі правлячі династії не могли цього зробити⁸. Зміни в житті правлячих степових династій були циклічними відповідно до їхніх міфологічних уявлень, незмінних по своїй природі. Це циклічне світосприйняття кочо-

* Поняття божою благодаттю, богообраний (давньогр.). - Перекл.

** Значення назви "угри". - Прим. автора.

⁸ Цією ж імперією в Панонії угорські панівні клани перейняли ще латинську письменну мову, а накінець при специфічних обставинах державною мовою стала фіно-угорська мова їхніх підданих, яких вони гнали з собою із Сибіру. - Прим. автора.

виків супроти лінійного мислення осідлої цивілізації лежить в основі третьої відмінності між двома типами імперій.

Нарешті, четверта відмінність. Якщо поєднання універсальної релігії та політики в осідлій цивілізації викликало, як правило, появу патримоніального* королівського сану, кочовий харизматичний вождь-степовик виконував подвійну функцію: в часи миру *primes inter pares*** і водночас беззаперечний посередник у торговельних угодах між осідлими імперіями та військовим диктатором в часи війни.

Аби зберегти відмінність між двома типами імперій, ми вживатимемо "рах" ("союз") для означення кочової імперії, а власне, "імперія" - для осідлого варіанта. Крім досягнень у розвитку військової справи (наприклад, кінні лучники), що дозволяло зміцнювати владу, кочові союзи ніколи і ні в чому не були новаторами. Можна навіть твердити, що кочовий союз завжди розвивався відповідно до змін в осідлому суспільстві. Скажімо, коли окрема землеробська імперія (Іран, Китай, Рим) досягали економічної стабільності й розквіту (встановлюючи міжнародні торговельні зв'язки), "кочові" харизматичні клани відчували спокусу пошукати щастя, у загарбанні частини цього Ельдорадо.

Для того, щоб проілюструвати ці відповідності й синхронізм, які існували між степовими кочовими союзами і осідлими імперіями, слід пригадати, що III ст. до н.е. було часом розвитку не лише трьох осідлих імперій (Риму, Арсасидського Ірану та династії Хань у Китаї), а й кочового союзу гуннів (сюнну) в Монголії. Близько 220 р. н.е. влада всіх цих чотирьох держав впала майже одночасово.

Отже, економічний розвиток, а не природні катаклізми, спричинили активізацію *vacina nationum* у євразійському пустельному степу в період між 200 р. до н.е. і 220 р. н.е., так само, як пізніше економічний занепад осідлих імперій викликав розпад гуннського союзу.

2

Як землеробські, так і скотарські (і мисливсько-рибальські) утворення були самодостатніми на общинному і племінному рівнях. Скотарі (пастухи) цілорічно перебували в пересувних наметових місцевках (давньотюрк. *ayel*), подібно до їхніх осідлих сусідів, які обробляли землю біля своїх постійних поселень. Ні скотарі, ні осідлі племена не відчували потреби в імперії. Вона не була необхідністю чи продуктом їхнього внутрішнього структурного розвитку: і до осідлих поселень, і до скотарів вона була занесена зовні. Власне, праця селян і кочовиків була використана засновниками імперії для своїх політичних цілей.

Ким же були ті засновники?

Це були перші професіонали, тобто професійні воїни та

*Спадковий (лат.). - Перекл.

**Перший серед рівних (лат.). - Перекл.

міжнародні торговці. Професійний дисциплінований військовий клас постав у II тис. до н.е. внаслідок винайдення нової військової техніки - колісниць. Наступний "комунізм воїнів" (винахід, мабуть, індоєвропейський) походив від чоловічих союзів, де панувала ідеологія "*Männerbünde*", і які так уміло реконструював Жорж Дюмезіль. Цей культ дужих юнаків існував у кількох варіантах, два з яких мають особливе значення для нашої проблеми: давньонордичний культ *Одіна* і давньотюркська релігія *Тенгри*. Спираючись на ці культи, виникли харизматичні клани (племена воїнів), що претендували на божественне походження і спеціалізувалися в управлінні й веденні війн. У свою чергу вони породили харизматичних вождів, тобто пізніших королів (германське *kuning* - "людина божественного походження" (та його почет (*comitatus*; давньотюрк. *buuıııq*, давньоруське *дружина*)).

Не беручи до уваги роль перших відомих харизматичних кланів в осідлих суспільствах - касситських, мітаннійських, гіксоських і лівійногрецьких воїнів на двоколісних колісницях, варто згадати, що бл. 900 р. до н.е. колісниця були витіснені комонними воїнами. Імпровізаторами нової військової техніки були загадкові емімірійці, які також першими використали військове вміння кочового скотарського (кочового) суспільства і цим поклали початок для періодичного об'єднання таких суспільств у Євразії в політичних цілях. Геродот називає професійних тогочасних комонних воїнів "царськими скіфами" (IV. 20); сучасна наука часто називає їх "ордами"; а ми їх називатимемо харизматичними кланами.

3

Тривалі торговельні зв'язки почалися, очевидно, в III тис. до н.е. між двома найстародавнішими осідлими цивілізаціями в долинах річок Єгипту та Месопотамії. Торгівля йшла караванами через пустелі, використовуючи оази для зупинок і зустрічей. Пізніше ця система караванної торгівлі була поширена на степи та пустелі Євразії, де індоєвропейські тохари і согдійці швидко її засвоїли. Першими перевозили товари морем фінікійці, які через те скоро розпочинали на Середземному морі. На Сході морську торгівлю розпочали китайці. Ці торговці вийшли з міських ринків, тобто міст типу "східного" ("аграрного") або "полісу".

Торговці, як правило, сприяли утворенню степової імперії, керованої харизматичними кланами. Степовим варіантом став союз племен.

В Аравії/Монголії вождь кочового племені міг стати той, кому пощастило пограбувати багатий караван. Його слава швидко поширилась і люди з навколишніх земель стікались до нього, щоб взяти участь у заманливому поході. Якщо він не задовольнявся розбійництвом, то переймався ідеєю відновлення степового союзу. Тоді він приймав імперський титул *кагана* (давньотюрк. *qaγan*, що відповідає давньомонгольськ. *qa'an*) і запроваджував закони (давньотюрк. *töγü* давньомонгольське *jasaq*), придержуючися тра-

диційного степового етичного і релігійного кодексу "Männerbünde". Згодом починався період підготовки майбутнього степового *comitatus*, прикладом якого може бути яскравий опис Монгольської держави, очолюваної Темучином (Cinggis Qa'an), (Чингіс-ханом), що зустрічається в усіх першоджерелах. Далі наскоки частішають і набирають розмаху, аж поки настає час, коли такий вождь вирішує об'єднати всі степові й лісові племена - як споріднені, так і чужі, зокрема ті, що живуть в оазах вздовж міжнародних торговельних шляхів. Початковий капітал для такого об'єднання давали професійні міжнародні торговці, які, звичайно ж, були зацікавленими в підтриманні безпеки вздовж міжнародних торговельних шляхів. До XVI ст. лише кочові племена були здатні підтримувати такий мир, і саме з цього започаткувалось тісне співробітництво, що існувало в міжнародних торговців Євразії з місцевими кочовими харизматичними кланами.

З VIII по X ст. мандрівними торговцями були або китайці (на Далекому Сході), або східні іранці, головним чином согдійці, (у Центральній Азії та Східній Європі), або євреї та франко-фрізійські жителі земель, що в минулому належали Західній Римській імперії (пізніше їхнє місце зайняв саксоно-германський Ганзейський Союз).

На цей симбіоз вперше звернув увагу Кашгарі, філолог XI ст., який навів тюркське прислів'я: Tatsiz Türk bolmas, bašsiz bōrk bolmas¹⁰ ("Як для Тата [іранського купця] потрібен тюрк, [так для] шапки потрібна голова").

Скажімо, майбутній Чингіс-хан, звичайно, був військовим генієм, але без капіталу, який дали йому мусульманські хорезмські купці (які на той час контролювали торговельні шляхи з Китаю до Ірану), він не зміг би утримувати своє величезне військо і забезпечити воїнів зброєю та провіантом. Коли настала слушна пора для об'єднання степу, тамтешні міжнародні торговці зробили все можливе для співробітництва. З джерел нам відомо, що після підкорення монголами Китаю та Східної Європи іранські купці в Центральній Азії правили там як намісники, відкупники тощо. У своїх імперських цілях ці професіонали (воїни і мандрівні торговці, яких можна назвати "напівосідлими") частіше віддавали перевагу кочовикам, ніж селянам, оскільки саме кочовики завдяки способові життя більше годилися для ведення війни.

Так, друга тюркська імперія в Монголії (681-744 pp.) була спільною справою харизматичного клану Ашинів з оази в Турані і согдійців з Ордоських земель, яких тюрки називали Sir. Співвідношення між партнерами було 2:1. За свою "пружину" засновники імперії використали скотарські племена Центральної Азії, яких китайські джерела називають T'ieh-le. Крім того, бл. 100000 китайців, біженців і полонених, взяли участь у цьому процесі утворення імперії як бюрократи і командири.

Отож, кочові імперії не виникли спонтанно з міфічних подвигів степових скотарів. Вони були продуктами обдуманих планів про-

фесійних засновників імперій, породжених прото-урбаністичними цивілізаціями свого часу.

(Продовження у наступному випуску)

Переклад з англійської О.Буценка та
Ю.Олійника

ПРИМІТКИ

1. Огляд і оцінку літератури з приводу цієї суперечки подано у моїй праці "The Contribution to the Varangians" // *Harvard Ukrainian studies* 1 : 1 (1977). С. 7, 11.

2. Миллерова пригода змальована у Степана Томашівського в праці "Nowa teoria o początkach Rusi" // *Kwartalnik Historyczny* 43. - Львів, 1929. С. 289-290; див. також Миллерова для истории Императорской Академии Наук X. - СПб., 1900 р., зокрема с. 11-16 та 553-555. Про М.І.Попова див. Давидович Іван, Российский биографический словарь (XIV) - СПб., 1905. Сс. 553-556.

3. Див. напр., Н.Яковлев. О преподавании отечественной истории // *Большевик* - Москва, 1947, № 22. С. 27.

4. Adolf Stender-Petersen. Zur Rus' - Frage // *Varangica*. Аарус. 1953. С. 82.

5. Vladimir Mosin. Byzantinoslavica 3. - Прага, 1931. С. 285 по: Max Vasmer. *Russische Wortetymologisches Worterbuch*. Т. II. Гейдельберг, 1954. С. 539.

6. David M. Wilson. East and West: a Comparison of Viking Settlement // *Varangian Problems* (Scando-Slavica Supplementum I). - Копенгаген, 1970. С. 113. У міжчасі в Норвегії було знайдено численні вікінговські пам'ятки (прим. автора).

7. Нордан о происхождении и деяниях гетов. "Гетика", пер. Е.Ч.Скрынской. - М., 1960. С. 134 (текст.).

8. Подпис тут засновується на відповідному розділові п'ятого тому цієї праці, де наведено уривок наукового апарату з даної проблеми.

9. Подібно до імперських ідей осідлих суспільств, напр. Римської імперії, яка не тільки притягувала латиномовні ілурійські сільські общини (ілурієць Юстиніан I, 527-565), а й спонукала "віднови імперії" франкським Карлом Великим у 800 і спадкоємцем Оттоном I в 962 р.

10. Ditt, Gerth, H.H. and Mills, C.W. From Max Weber: Essays in Sociology. - Гарвард, 1946. Зокрема с. 253-264 ("The Meaning of Discipline").

11. Mahmud b. al-Husain al-Kasgari: *Kitab Diwan Lugat at - Turk*. Факсимільне видання Гасіма Аталая. - Анкара, 1941. С. 176, рядок 10.

СЛОВ'ЯНСЬКА МІФОЛОГІЯ

(Витяг із лекцій, читаних в Університеті Св.Володимира
в другій половині 1846 року)

“Слов'янська міфологія” М.І.Костомарова - твір, який стоїть в ряду найвидатніших розвідок з народознавства, світоглядних, космологічних та релігійних уявлень слов'ян дохристиянської епохи.

На жаль, трагічна доля цієї книги не сприяла її відомості й успіхові. Після розгрому 1847 року Кирило-Мефодіївського братства та арешту “братчиків” вона була вилучена із обігу і майже повністю знищена.

Однак, фундаментальне дослідження М.І.Костомарова дійшло, хоча й в одиничних примірниках, до наших днів. Воно мало великий вплив на розвиток української та загальнослов'янської фольклористики. Очевидно, “Слов'янська міфологія” не втратила своєї актуальності й для сучасної культурології.

ЗНАЧЕННЯ МІФОЛОГІЇ СЛОВ'ЯН

Слов'яни, незважаючи на очевидне багатобожжя, визнавали одного Бога, батька природи, і цю сутність вони сприймали свідоміше, ніж таємничу долю греки, а скандінави Альфатера, котрий не бере участі в діяннях людських. Єдинобожжя слов'ян незаперечне. Прокопій Кесарійський свідчить, що слов'яни визнавали в його час єдиного Бога, творця грому та блискавки, і крім того шанували духів, котрими, за власним розумінням, населяли природу¹. Так само висловлюється Гельмольд стосовно слов'ян прибалтійських: незважаючи на те, що слов'яни визнають багато божеств, вони мають розуміння про верховну сутність і відрізняють від своїх богів Бога небесного, всемогутнього, котрий піклується про небо і землю². В життєописувача Оттона слов'яни говорять самі, що вони визнають великого Бога, володаря всіх багатств³.

Із літопису нашого Нестора видно, що слов'яни руські мали поняття про єдину верховну істоту, котру переважно називали Богом і відрізняли від Перуна, головного із другорядних божеств⁴. Інші божества були істотами, що походили чи відгалужувалися від верховного. Так Гельмольд пояснює нам цей головний догмат слов'янського язичького богослів'я: - решта божеств, - говорить він, - витікли поступово із Щонайвищого Бога і ніби народжуються з крові Його; і тому з них той вищий і досконаліший, хто більше наближається до Бога богів⁵. Отже, докорінний принцип слов'янської

релігії - сманація; за слов'янськими уявленнями, і моральна, і фізична природа є живлющою, такою, що містить у кожному явищі своєму життєвий дух, випромінюваний творцем. Такий принцип сманації дав Коллару і Ганушу⁶ привід добачити у слов'янській релігії єдність з індійською.

Однак, слов'янське розуміння божества аж ніяк не пантеїзм. Бог або Прабог, як називає його Коллар, не сам створив світ, не розповсюдився у своєму творенні, а лише випустив із себе духів, які населяють матерію і служать ніби посередниками поміж мертвою масою і неживим початком, але самі існують окремо від Бога. Слов'янські вірування скоріше мають разючу схожість зі вченням Зенд-Авести про феруанів та ізедів.⁷

Щонайближчим до Бога витоком є світло, і тому, при ретельному розгляді, ми добачимо, що найсуттєвішу частину язичництва слов'янського становить поклоніння світлу. Слов'яни мали вірування, згідно яких сутність світла поставала на землі і житлювалася в людському роді. Це ясно видно із одного місця Інглішського літопису. Колись владарював на Землі Соварог (щоправизісто, батько світла), він навчив людей мистецтву ковальства та шлюбних зв'язків; потому царював син його Даждь-Бог, що був іменований сонцем⁸. У слові *Сварог* можна розпізнати санскритське слово *сварг*, *світло*, *небо*, від нього, можливо, і наше слово *вар*. Керуючись цією важливою вказівкою, ми спробуємо віднайти в язичних ідолах слов'янських, шанованих як особливі істоти, те ж саме поклоніння світлу фізичному і духовному. Дітмар Мерзебургський говорить, що в городі Редегасті (Ретрі), у полабських слов'ян був храм з дерев'яними зображеннями божеств, найвищим над якими був *Сварожич*⁹. Знаючи, що Сварог це світло та батько *Даждь-Бога*, також світла, сонця, нескладно, здається, побачити, що Даждь-Бог і *Сварожич* - то одне й те ж саме. Храм його, говорить Дітмар, побудований із дерева, підтримувався в основі рогами тварин, стіни розписані були різними зображеннями богів та богинь; у храмі стояли боги, пообписувані таємничими письментами, страшно прибрані шишаками зі щитами; посеред усіх стояв Сварожич, шанований понад усіх богів язичниками, котрі зносили до храму свої подарунки, коли вони ставали непотрібними на війні. Стерегти храми призначалися вибрані жителями особи; коли приносили жертви або молили божество утишити гнів, вони сиділи, в той час, коли всі стояли, і, шепочучи, почергово ударяли об землю: таким чином вони вирішували по кинутих жеребах сумніви, після цього, прикрашаючи зеленим гіллям коня, який вважався священним, проводили його крізь списи, увігнані в землю, навхрест один з іншим. Коли в обох гаданнях добачали сприятливі знамення, то приступали до задуманої справи, якщо ж ні, то облишали замір¹⁰. Город, де стояв ідол у храмі, розташований за Дітмаром, у давньому Редерарюмі; він мав три брами і був оточений священним гаєм.

Адам Бременський у своїй церковній історії описує храм ідола в граді Ретрі, що називається *Радегаст*. Град, де був храм, мав дев'ять

воріт і був оточений озером, над яким проходили по мосту ті, кому належало туди йти для жертвоприносин та гадань¹¹. Те ж саме говорить Гельмольд¹², додаючи, що Радегаст був верховним божеством і богослужіння йому справлялося дуже різноманітно. До храму сходилися для жертвопринесень та гадань: ці обидва обряди здійснювалися разом. Перед початком богослужіння жерці гадали, і по жеребах висловлювали пророцтва: бажана чи небажана буде жертва саме в цей час; і якщо бажана - то заколювали биків та овець, жрець поливав ідола кров'ю жертви, щоб зробити його прихильнішим; потім провіщалися поради та пророцтва. Під час боротьби з християнством приносилися в жертву і поклонники Ісуса. Про зовнішній вигляд Радегаста Адам Бременський говорить, що ідол був золотий¹³, а ложе в нього - пурпурове. Звичайно, це перебільшення: очевидно ідол був позолочений. Детальний опис Радегаста дійшов до нас у хроніці Саксонській¹⁴. На голові у нього сидів орел із розпростертими крилами, а на грудях була чорна бичача голова, зображена на щиті: цей щит ідол тримав у правій руці, а в лівій він мав сокиру з двома вістрями.

Радегаст і Сварожич були тим же самим божеством. Докази такі: 1. Дітмар, говорячи про Сварожича, називає місто, де він знаходився, містом Радегаста, а із хронік Саксонської та Любелської ми дізнаємося, що поклоніння Радегасту побутувало в різних містах Слов'янщини, і ті города, де знаходилися капища цього божества, називалися його іменем. Дітмар міг описати один із численних храмів, подібних до того, який описаний в Ретрі Адамом Бременським і Гельмольдом. 2. Як до Сварожича, так і до Радегаста приходять для жертвоприношення та як до оракула. 3. Як той, так і інший називається верховним божеством. Якщо ж Радегаст рівнозначний Сварожичу, то вони обидва одне й те ж саме, що й Даждь-Бог, і знаменують втілення світла фізичного і духовного. Перекази про царство сонця помітні і в повір'ях про Радегаста; бо слов'яни вірили, що Радегаст був героєм, який колись царював зі славою, потім загинув у бою і став божеством¹⁵, тобто з ним сполучали священну історію про втілення світлодайного начала, що боролось із супротивною злою істотою, як ми ясніше побачимо далі. Але вже достатньо зрозуміло, що Радегаст, або Сварожич, був посередником поміж небом і землею, вищою мудрістю; разом з тим Вацерад говорить, що Радегаст онук Киртів (кор-сонце) був покровителем гостинності і промислів, тому що гість означав і купця¹⁶. При цьому він був божеством війни, про що свідчить зброя в руках та криваві жертви; ось чому його називають Марсом слов'янським: ми вже знаємо, що за слов'янськими віруваннями володіти зброєю людей навчило божество разом із землеробством, так само як у Зендів¹⁷. Згадаймо, що й Аполлон уявлявся воїтелем, стрільцем із лука; і в усіх світлопоклонників світлоносне начало зображалося войовничим, у розумінні боротьби його з мороком і злом. Те ж саме значення, яке мали Сварожич і Радегаст, мав і *Свантовит*, котрому першосвященницьке богослужіння справлялося на острові Рюгені й описане

Самостіном Граматиком. На крейдянистій скелі північно-східного ріогонського мису стояв укріплений, але незначного обшину град чи мисок Аркона, котрий служив для богослужбних відправ і для збирання жителів під час ворожих набігів. Посеред града був майдан; на ньому стояла дерев'яна вигадливо оздоблена будівля, в якій стояв ідол Свантовита. Зовні вхід до цієї будівлі мав вигляд арки і карнизи були прикрашені малюнками грубої роботи. Храм поділявся на дві частини; посередині будівлі знаходився відсік із чотирьох колон: замість стін йому правили порозвішувані пологи. Крім стелі, що виблискувала червоною барвою, внутрішнє відділення не сполучалося із зовнішнім. Там-то й стояв ідол Свантовита, що переважав своєю величиною будь-який людський зріст, мав чотири голови на чотирьох шиях, з двох боків виднілися дві груди і двоє грудей; борода в ідола була старанно прикрашена, волосся пострижене, так що художник копіював зачіски рюгенців. Північній руці ідол тримав ріг з вином, який жрець, призначений для служби у святилищі, наповнював щорічно у певний день вином, і по певному вини вгадували благодатність наступного року. Ліву руку він тримав піднятою, на зразок лука, - за іншими свідченнями, тримав у лівій руці лука. Ідол був одягнений; одяг сягав до колін, які були відкриті, і не з однієї й-тієї ж деревини, що й тулуб, але так майстерно з'єднані з ним, що навіть прозорий погляд не міг помітити різниці. Ноги ідола стояли на голій землі і вгрузали в землю. Поряд із ідолом знаходилися приналежні йому речі: щит, лузечка і дивовижний величезний меч, піхви і рукоять цього виблискували сріблом і чудовою роботою. Свантовитові призначали богослужіння у певні визначені дні й гадали про майбутнє. Він був богом плодів земних і богом війни. Кожен чоловік і речі на світі вважали за обов'язок благочестя принести йому в дар мисливську їжу, йому належала також третина здобичі, добутої на війні; для його оборони призначалася озброєна гвардія із трьох сотень кінних воїнів і стільки ж піших стрільців, які воювали в ім'я бога і називалися його військом: все, здобуте ними зброєю і хитрістю, приносилося жерцєві, котрий зберігав надбання божества в замкнутих скринях, в особливих коморах. Крім багатства грошового, в цих коморах зберігалася багато пурпурових тканин, уже зітлілих від часу, величезна кількість дарів різного походження, громадських і приватних, поприношуваних від щедрот тих, хто давав обітницю. На Свантовитина мала повагу до рюгенського боввана, і навіть чужоземні царі слали туди подарунки. І в інших місцях знаходилися такі ж святилища та зображення цього божества; їх доглядали жерці нижчого рангу, аніж арконський. Крім скарбів, при цьому храмові був білий кінь, гриву та хвіст якого заборонено сплітати. Тільки жерць міг сісти на нього і годувати його; тварину, що належала божеству, не годилося принижувати частою і буденною їздою. Жерці гадали, що на цьому коневі їздить сам Свантовит і б'ється зі своїми ворогами; як доказ висувалося слов'янами те, що буцімто воїни часто бачили, як кінь, поставлений на конюшні ввечері, на

ранок буває увесь в піні, наче після довготривалої їзди. Цей кінь служив для пророкувань. Коли збиралися на війну, то перед храмом ставили потрібний ряд списів, увігнаних в землю вістрями, по два в кожному ряду. Списи стояли навхрест один з одним. Таким чином, всіх списів було шість; відстань від першого ряду до другого була така ж, як від другого до третього. Після урочистих молитов жрець проводив коня за вуздечку через три ряди. Якщо кінь, перескакуючи, піднімав спершу праву ногу, то це вважалося за щасливе знамення, - якщо ж ліву - то нещасливим, і тоді облишали задумане починання. Так само, слов'яни не передніше розпочинали плавання чи взагалі будь-яку важливу справу, як звідавши скок тварини. Окрім цього ворожіння, жерці ворожили по дощечках: брали три дощечки, в яких одна сторона була біла, а інша - чорна, і кидали їх: якщо дві випадуть білою стороною - означає щастя, а якщо чорною - нещастя. І жінки при храмі ворожили по лініях в попелі на згаслому вугіллі. При храмі Свантовита зберігалися також священні знамена та орли, застосовувані на війні. Слов'яни мали особливу повагу до одного знамена, яке називалося *станиція*, його поява збуджувала мужність. Коли датчани захопили це знамено, арконці так занепали духом, що здали город, який до того часу вони боронили з великим завзяттям¹⁸.

Гельмольд говорить¹⁹, що під Свантовитом розуміли слов'яни сонце, приписували сонцю першість над іншими божествами і присвячували йому храм кумира²⁰. Храм був місцем пророцтва для прийшлих із різних країв: туди приносили різні дари і правили жертви річного очищення. У Гельмольда він називався богом богів; решта богів вшановувалася порівняно з ним як напівбоги²¹. Подібно до Саксона Граматика, Гельмольд також визнає його богом війни: поміж різними кривавими жертвами йому офірували й християн як ворогів цього божества. Свантовит був покровителем усіляких мистецтв і торгівлі: кожен купець, хто приїздив на землю слов'ян, не раніше міг користуватися вільним правом свого заняття, як тільки заплативши дар Свантовиту²². Ось чому жерці володіли великими скарбами; вся суспільна влада перебувала під їхнім освяченням, і на жоден захід не зважувався народ, не заручившись попередньою надією на поміч бога²³. У повідомленнях про Свантовита помітні сліди його втілення на землі. Його їзда на білому коні свідчить, що під ним розуміли не тільки загалом сонячну життєдайну силу, а й втілення в людській подобі. Войовничість його і боротьба з ворогами містить у собі натак на історичну частину поклоніння. Саксон Граматик і Гельмольд здогадуються, що поклоніння Свантовиту виникло від *Св. Вима*, пам'ять про якого занесли туди місіонери, корвейські монахи, в часи царювання Людовіка Благочестивого, і що слов'яни, переінакшивши його ім'я, шанували під ним свого бога богів²⁴. Треба бути надто обмеженим, щоб повірити в таке перетворення. Сам Гельмольд²⁵ говорить, що слов'яни шанували під символом Свантовита сонце, а поклоніння світлу, звичайно ж, виникло не після пришествя корвейських монахів; притому язичницькі обря-

ни і приналежності цього божества настільки повсюдні серед слов'янських племен і так багато містять у собі загальноязичницького, що давність поклоніння Свантовиту не може брати початок лише в IX століття. Ймовірно, що слов'яни розповідали монахам про царство Свантовита на землі і називали його великим своїм покровителем. Монахи виснували по співзвучності, не знаючи по-слов'янському, що ця персона очевидно і є той же Sv. Vit. Такий свідок був на користь місіонерів. Язичники, за свідченням Гельмгольда, були настільки віддані Свантовиту, що довгий час після хрещення не забували його обрядів; - тоді, для поступового заспокоєння їхнього, підставили їм Sv. Віта, замість Свантовита, за подібністю імен, та й самі заспокоювались на тій мислі, що, якщо народ і продовжує справляти язичницькі обряди, то, зрештою, відбувається це на честь християнського святого. Іллірійські слов'яни до цього часу святкують день Святого Віта з язичницькими обрядами²⁶, в Богемії обожнювали Свантовита як головне божество і не могли зректись його і в християнстві, до того часу, поки князь Чехослав не виписав від імператора Оттона мощі Sv. Віта і не поставив їх для поклоніння замість ідола²⁷. Це доводить, що поклоніння Свантовиту було давнішим і повсюднішим, а думка про походження його від Sv. Віта, якого ім'я, буцімто, занесене в IX столітті на Руєн, народилася значно пізніше. Ім'я Свантовит, за вимовленням Шафарика, походить від слова *Свантий* (swety) *Святий* і *Вит*²⁸. *Vit* було слово, що означало загалом достоїнство *Витів* людської: звідти *витязь*, *витязьство*, *zwyciestwo* (*перемога*), *вита* (*красномовний, мудрий*); там же й корінь слів: *ответ*, *вещать*, *вещий*. І навіть у мовах німецького племені збереглися ці значення: так по-англосаксонськи *vita* - *советник* (радник), *vizig*, *vittenogemot* - *суддя, зібрання старійшин*, і по-німецьки *vitter* - *царівник, віцун*²⁹.

Що Свантовит, Сворожич, Радегаст і Даждь-Бог те ж саме - очевидно, прозуміло. Кінь - у Свантовита і у Сварожича; втілення на землі - і у Свантовита, і у Радегаста; всі троє - божества війни, мисливства, Радегаст і Свантовит божества промислів; кожен із трьох вважався єдиним верховним божеством. Приналежні цим божествам речі вказують на їхнє значення як світлодайного начала, а встановлені виникли тому, що становили прояви цього начала в житті людини його діяння небесного і земного втілення в людській формі. Кінь Свантовита і Радегаста свідчить про лицарське життя людини на землі і про войовниче його значення, як сутності світла і боротьби з мороком, - подібно до коней *Витів*. Так світлопоклонники парси уявляли собі Митру, котрий, хоча й був, за змістом Зендської системи, першим з *Ізедів*, та вважався, як звикле, божеством і називався непереможним богом, витримував перебіг крізь всесвіт із луком, мечем та булавою, разячи *Витів* - *Демонів*³⁰. Так і Свантовит, сонце, їздив на своєму білому, як *Вит*, коні, воювати зі злими духами під час ночі, царства *Витів* і промислу, руйнованого променями світла: меч і знамена

також атрибути цієї безупинної брані. Лук у руці нагадує Аполлона - сонячного стрільця³¹. Будучи богом брані - символом боротьби світла з тьмою - він був богом світла духовного, мудрості, щонайвищого всевідання, суспільного порядку і громадянськості: саме тому й вдавалися до нього з проханнями вщунувати; через те до нього зверталися перед розпочинанням великої громадянської справи, і жодне віче, жодний король не міг змінити присуду, джерелом якого є верховне світло. Як бог сонця, він був призвідцею і подателем родючості, про що свідчать моління до нього про рясноту земних плодів. Саме тому в руці у нього і ріг з вином, подібне чому можна віднайти в різних народів. Так, за дослідженнями Крейцера і Гаммера³², у вжитку в парсіз був келих, який називався джемшидовим келихом миру. Єгиптяни відбували гадання, возливаючи з келиха в символізації служіння богу річних перемін³³. У греків відбувалися возливання в Самотракі з келиха, називаного сонцевим³⁴. Келих Вакха приносили в дарунок також як символ творіння і плодючості світлодайному началу³⁵.

Отже, з усього цього ми можемо зробити висновок, що Свантовит - Радегаст - Сварожич - Даждь-Бог були однією істотою під кількома назвами і означали світлоносну силу в моральному та фізичному розумінні.

Що одне й те ж саме божество може називатися різними іменами, цього нема необхідності доводити. У скандинавській міфології Один мав до 12-ти найменувань³⁶. А оскільки ми знаємо, що слов'яни поклонялися світлу під різними назвами, то це дає нам підставу шукати і під іншими міфологічними іменами це поняття. Так, я гадаю, що Перун, найголовніша божественна істота після Бога Вседержителя в русів також означав світлоносне начало; він перекладається іменем Юпітера та іменується богом грому і блискавки, і вже тому є видозміною поняття про світло. Та, здається, він означав не тільки громовика, а світло взагалі. Перун - божество старовинне, і корінь його назви віднаходиться в багатьох народів: так, у литовців ця істота називалась *Перкунос*³⁷, а в готів *Jairguns*³⁸, що схоже із земдським *Peiratun*, котре означає *світле, небесне житло*³⁹. Слово Перун багатьма мовами може означати *вогонь*, по-грецькому *Πῦρ* - слово, за свідченням Платона⁴⁰, запозичене у скіфів; по-чеському *pireni*⁴¹. Вогонь був священною приналежністю богослужіння Перунові. Так, Гвагніні⁴² говорить, що в Новгороді перед бовваном Перуна горів негасимий вогонь із дубових полін. У поляків це ж саме божество називалося і *Перун*, і *Jessen* (*ясний*) і вважалось дарителем земних плодів⁴³, в чому його очевидна схожість із Свантовитом. Атрибутом його в Сілезії була гора *Сабот*⁴⁴, слово, що дракійською мовою озаачає *сонце на сході*. Отже, гора Сабот значить гора сонця; схоже з цим і *Соботка* - польське найменування всеслов'янського купальського свята. Перун, як, Свантовит, був богом війни і миру; тому при підніжжі його клали зброю і клялися при укладенні угод⁴⁵. В Богемії ж слово *Яссон* означало в давнину *сонце*⁴⁶.

Усе це приводить нас до того, що Перун, щонайвище божество руських і поляків, є те ж саме, що й Свантовит, божество інших слов'ян. Ім'я Перуна, що перекладалося класиками як Юпітер, відоме було і в давніх адриатичних слов'ян, адже на аквілейських написках знаходимо слова *Jovi Sancti Beroni tonanti*, а в іншому воно *homo Deo Beroni*⁴⁷, що (за умови достовірності написів) доводить як справжню поклоніння Перуну, так і ще й значення його як бога світла; тому що добрим богом називали переважно Аполлона, бога сонця.

У хроніці Саксонській описується ідол, що знаходився в Любеку: чоловік з вінком на голові, з продовговуватими вухами і червоним, ніби розжареним, залізом в руці - він називався Проне⁴⁸. Здається, ми не помилилися, якщо сприймемо цю назву однозначною з нашим Перуном. Залізо в руці означає ордалію - символ суду. В Гельмольда в трьох місцях⁴⁹ його Слов'янської хроніки згадується божество Проне, називане верховним божеством вагрів. Воно не мало ані образу, ані зображення; слов'яни присвячували йому лише дуба, оточеного огорожею з просторим місцем для народу попереду. Туди приходили люди зі жерцем і творили жертви; там збиралися віча, там постановляли закони і розбирали позови.

Ніхто не смів заходити за огорожу за винятком тих, хто приносив жертву або втікав від смерті⁵⁰. Проне був, таким чином, божеством правосуддя; таким же був Проне, на що вказує ордалія в його руці. Усі міфografi одностайно визнавали їх за одну істоту. Я гадаю, що Проне і Прове - Перуну - Свантовиту та іншим найменуванням світлодаючого начала. Докази такі: 1. Проне і Перун - явно одне ім'я, і, здається, що Проне - це скалічене слово Перун. 2. У Проне в руці червоне залізо; у Перуна, за свідченням Гвагніні, був у руці вогненний камінь. 3. Вагри визнавали за верховне божество Свантовита, і в той же час Прове називається їхнім верховним божеством. Тому не слід вважати його одним із другорядних, більш віддалених від Бога Вседержителя духів, а верховним божеством, крім Бога, чітко відмежовуваного від Свантовита Гельмольдом, будинок.

Таке ж значення мав у Штетині і Триглав, котрого описувач Св.Оттона Бамберзького назвав найвеличнішим божеством слов'ян. За розповіддю Еббона, іншого життєописувача Оттона, його зображувало з трьома головами, і означало це три царства: небо, землю і світ підземний; очі і вуста в нього були закриті скаринком із золотого шиття для того, щоб не дати йому бачити і чути людські слабкості. Храм його описано як дуже гарно оздоблений. У святилищі зберігалися срібні й золоті посудини, буйволові роги, використовувані для питва і як труби, безліч зброї та різноманітні предмети, адже штетинці віддавали туди десятину здобутку, окрім пшениці, і слов'янин зобов'язаний був піднести йому подарунок, прятуючись від бурі на морі, яку, за народним повір'ям, викликало це божество. На честь Триглава відбувалися урочистості зі священними іграми, танцями та бенкетами. Поблизу храму розташовувалися три будівлі, що називалися кон-

тини (?); там ідолів не було, а стояли амфітеатром лави і столи; туди народ сходився на віча і, після зібрання, завершував роздуми про діла вітчизни веселим бенкетом⁵¹. Триглава шанували в різних краях Слов'янщини, і ця шана була такою великою, що після хрещення слов'яни зберігали його зображення в печерах⁵². Про його повсюдність свідчать місцеві назви гір, наприклад, Терглу в Країні⁵³: цілком могло бути, що й там стояли храми Триглава, адже й Штетин збудований на трьох горбах⁵⁴. Добровський⁵⁵, Бандке⁵⁶ і Гануш⁵⁷ вбачають у ньому *Тримурті* індійців, так що цар неба - він рівний *Брамі*, цар землі - *Вишну*, цар підземелля - *Шиві*, істоті руївничій; - тим більше, що Триглав сидів, і Тримурті зображався у сидячому положенні; і в Тримурті було також запинало у вигляді трикутника на трьох головах⁵⁸. Але так як життеописувач Оттона називає його щонайвищим богом слов'ян, то знаючи, що так називали ту істоту, котра символізувала світло, - і в Триглавові ми можемо пошукати означення світла. Нам говорять, що він був Тримурті індійців, але ж Тримурті втілював сонячну силу в річних перемінах. Багато народів Сходу поділяли рік на три частини⁵⁹. Такий поділ був і в германців. Був він і в слов'ян⁶⁰, на що вказують три народних свята, відповідні порам року. Землеробство, давнє заняття слов'ян, проявляється в трьох функціях: сіянні, збиранні й готуванні; відповідним чином розподіляються й три пори року: весна, літо, зима; осінь зникає з поля зору, половина її проходить із літом, половина - із зимою; в житті природи людина вбачає тільки початок, середину й кінець. Тому й рік поділяється на три частини. У Триглавові можна визнати світлоносну троїсту силу, рівнозначну трьом порам року: весні, літу й зимі, а отже, й трьом царствам, як пояснює Еббон: небу, як джерелові всього, а отже, разом з тим і весні; землі, як просторові, на котрому відбувається розвиток діяльності світла, а тому, відповідно, й часові, коли вершиться ця діяльність, - літові, а підземному світові - зимі життєвій. Ще більше впевнює мене в рівнозначності Триглава з іншими назвами світла те, що атрибути цього божества подібні до атрибутів Свантовита. При Штетинському храмі язичники мали священного коня (тільки вороного); його по черзі доглядали чотири жерці; ніхто не сідав на нього. Перед розпочинанням війни вони проводили його через дев'ять списів, і якщо він проскакував, не зачепившись, то робили висновок про щасливе завершення заходу. Крім цього, здійснювали інші гадання за допомогою дерев'яних цурок⁶¹. За оповіддю життеописувача, Триглав був богом війни, як Свантовит⁶². Отже, здається безсумнівним із всього цього, що Триглав означав світлоносне начало, шановане під різними іменами.

До тієї ж категорії відноситься *Білобог*. В історії Камінського єпископства говориться, що слов'яни визнавали добре начало, під іменем *Білого Бога*, протилежне злому, називаному *Чорнобогом*.

У Гельмольда ми знаходимо сповіщення, що слов'яни на бенкетах обносили чашу з благословіннями та заклинаннями, вірячи, що щастя походить від доброго Бога, а все погане від злого, називаного

Гельмою мовою дияволом або Чорнобогом. Після цього Гельмольд говорить, що добрий Бог є Свантовит⁶⁴. В іншому місці наведеної вище історії Камінської⁶⁵ говориться, що слов'яни справляли бенкет і обносили чашу на святі світла (*si quando lux festa venisset*). Мені, здається, що Білобог і Свантовит одне й те ж саме. Поклоніння Білобогу було повсюдним. В давню давнину воно було притаманне й слов'янам адриатичним. Так на каменях, знайдених поблизу Аквілеї, читаємо: *Belino divi, Belino Apollino* можна пізнати тут Білобога; це ім'я перекладено буквально по латині: *Belino divi*.

У кельтів сутність світла, що перекладалося римськими письменниками як Аполлон, називалося також *Білином*, що вказує на давність назви у північних народів. Та й саме ім'я Аполлона, яке не має кореня в грецькій мові, здається однозначним за коренем з *Білином* кельтським та Білобогом слов'янським; адже Аполлона принесено в Грецію з півночі, через що й називався він гіпербореїським. Назва Білобога збігається з руським виразом білий світ і білий день; звідси ж білий цар, оскільки білим кольором, сонячнором видимих сонячних променів світлопоклонники позначали його, гідне поваги. Знаючи, що стільки імен означали одну світлоносну істоту, можна висловити деякі здогади стосовно інших етимологічних імен. Письменники, котрі донесли до нас відомості про слов'янських і прибалтійських слов'ян, згадують про *Яровита*, *Русьвита*, *Поревита* і *Перенута*. *Яровит*, або *Гієровит*, в життєописувача Оттона представлений богом війни і називається *Марсом*. Біля його кумира висів золотий щит; цього щита не виносили та капища, за винятком важливих воєнних випадків. Язичники настільки благоговіли перед цією річчю, що, коли християни хотіли знищити ідола та вбити затятого жерця, а цей жрець, ударивши об щит, зі страшним криком кинувся в юрбу народу, то цим він викликав такий жах новонавернених християн, що ті, за старою звичкою, упевнівшись, що щит, попадали на землю⁶⁶. Ми вже знаємо, що білобогство світла, під різними своїми найменуваннями, було разом з війною і божеством війни. *Яровит*, будучи богом війни, належав до новітньої світлоносною начала: слово *яр* означає в давньоруській мові і *лють* - *ярость* (рос.), *мужність*, а також *весну*, *молодість*, *силовитість*. Небезпідставно можна вбачати в *Яровиті* сонячну силу, про яку говориться в *Вєснє*. Він той же, що й *Сом* чи *Геркулес* у єгиптян та греків⁶⁷. І тому, здається, один життєописувач Оттона назвав його *Гієровитом*, а інший *Веровитом*, перекладаючи слово *яр* латинським *Ver*⁶⁸, що легко могло статися, адже ці життєописувачі вважали, що слов'янська мова має схожість з латинською, а тому дозволяли собі виводити слово контини від *continere*.

У Саксона Граматика описаний в Каренці ідол, якого називали *Русьвита*. Він мав сім голів та сім мечів, а восьмий, оголений, тримав у руці. Нисоготу він сягав за будь-який людський зріст⁶⁹. Він називався богом війни і тому однозначний з попередніми. Ім'я *Русьвита*, здається, правильніше було би читати як *Русьвит* (бо в давній мові там, де були м'які звуки в слов'ян, скажімо, *Гієровит*

замість Яровит); воно походить від *руйний=красный, гарячий, вогненний*, тому-то бог означає світло в кульмінації своєї діяльності, те ж саме, що й *Horos - мужній, войовничий син Озіріса - сонця*⁷²; і відмінність між Яровитом та Руевитом в тому, що перший означав весну, а останній - літо. Сім голів і сім мечів виражають повну силу божества і вказують на своє східне походження: сім сузір'їв і сім головних богів у Єгипті, сім Амшиспандів у Зенд-Авесті... нарешті, сім тисяч днів царювання Даждь-бога на землі.

Поблизу храму Руевита стояло капище *Поревита*: ідол його був беззбройним⁷³; отже, в ньому можна побачити значення, протилежне Руевитові. *Поревит* був *сонцем зимовим*, що втратило свою разючу силу, божеством миру (Гарпократ, син Озіріса в єгиптян та греків)⁷⁴, тим більше, що взимку справлялося свято, котре слушно, до певної міри, міфологи називали святом миру.

Поруч із храмом Поревита стояв храм *Поренута*. Нарушевич тлумачить це слово як похідне від *poronic*⁷⁵ - родити, і вважає, що він був символом породжувальної сили. Це, на мою думку, обгрунтовано. Ідол зображався з чотирма головами, а д'яту тримав на грудях однією рукою за бороду, а другою - за лоб⁷⁶. У слов'ян, як і в інших народів, побутовало уявлення про щорічне народження сонця, - так виражався поворот на літо - і тому Поренут чотириголовий (і вже через це схожий із Свантовитом), здається, уособлював сонце в момент його пробудження до діяльності після зимового засинання. Чотири голови були постійним атрибутом сонця взагалі, а п'ята на грудях - означала народження нового сонця. - До тих же номінацій світлоносного начала належать імена *Лади* та *Живого*. За свідченням Стрийковського⁷⁷, божество Ладу святкували навесні від 23 травня по 24 червня. Із всіх язичницьких божественних найменувань одне тільки ім'я Лади збереглося й дотепер таким живим в народів, що рідко яка весняна обрядова пісня обходиться без приспіву: *Ладо! Ладо!* За Кромером, Гвагніні, Бельським та Густинським літописом⁷⁸, *Ладо* чи *Ладон* означає бога всілякої *насолоти* і *благополуччя*: тому йому приносили жертви пошлюблені; від його благословіння залежало сімейне щастя; до нього ж зверталися при народженні дитини. Із пісень ми бачимо безсумнівно, що Лад був божеством весни і кохання. Слово Лад очевидно слов'янське і означає *згоду, гармонію, красу і кохання*. Російське слово *ладность* означає красоту; по-чеськи *лада* = *красуня*, по-польському та по-південноруському *ladny*: *прекрасний*; у росіян *лад* і *лада* означають *чоловіка й дружину*. Але оскільки Лад був божеством кохання та гармонії і, разом з тим, божеством весни, то, отже, воно було божеством *гармонії світової*, любові всесвітньої, символом вседійового, всеоживлювального весняного сонця; і свято йому справлялося в період краси природи, в час, коли особливо впливає на тварин ставе збудження. Длугош називає його божеством війни⁷⁹; так войовниче значення світла не відділялося від будь-яких модифікацій його поклоніння.

Рівнозначне з божеством Лади було божество *Жив* чи *Живий*,

називане Длугошем божеством життя⁸⁰. В літописові Прокоша⁸¹ розповідається, що на горі Живці, названій так за іменем божества, був збудований храм, там збиралося безліч народу весною в перші дні травня і молилися заради щастя і благодаті на весь рік. За утішеннями язичників, Живий був божеством добробуту, верховним правителем Всесвіту (*supremum universi moderatorem*), а також божеством краси і весни. Слов'яни, говориться в тому ж літописові, думали, що божество Живий перекидається весною на зозулю, щоб за допомогою цього птаха звістувати пору року та тривалість життя людям, через це йому приносили жертви особливо тоді, коли вперше весною чули кування зозулі, запитували: скільки років кому жити і рахували число майбутніх років по тому, скільки разів прокує птаха після питання⁸².

Це весняне поклоніння Ладу та Живому доводить, що вони – одне божество, і обидві назви мають стосунок до світлоносного начала і розумінні всезагальної любові та життя природи. Разом із цими назвами шанували слов'яни жіночу істоту, названу *Ладою* і *Живою*: подібно до того як у давніх пеласгів було чоловіче божество (*Επιφρονας*) *живитець*, чуд«тв«рець і жіа«че (*αἰγιόχερα*)⁸³.

В одній стародавній південноруській казці, котра, очевидно, належить до глибоких часів язичництва, я знайшов ось таке: Івась (так звали героя) дістав наказ від пана, якому служив, дізнатися: чому сонце перемінюється тричі на день. Він поїхав крізь *той світ* у терем сонця над морем; сонця довго не було: воно їздило по світові, Івась застав сонцеву матір, котра, дізнавшись чому він приїхав, попросила його сісти за залізним коритом. Коли сонце повернулося ввечір, мати запитала його: навіщо воно змінюється тричі на день? Івась відповів: сонце, – у морі прекрасна Анастасія! коли я зійду, вона приймає на мене водою, – я засоромлюся і почервонію; коли ж я підіймуся на височині і подивлюся на весь світ, мені стане весело; а коли виходжу, – Анастасія знову бризне на мене морською водою, і я знову почервонію. З цього видно, що у сонця була мати і ще була сестра, котра захоплювала його як кохана.

Якщо приходимо у Гельмольда, що у слов'ян була богиня *Сива* чи *Жива*⁸⁴. В *Mater verborum* Вацерада ми зустрічаємо ту ж саму богиню, названу в перекладі Церерою; вона зображена з колосом і зерновим рукав'ям⁸⁵. За іншим зображенням вона уявляється з немовлям на голові та виноградною ягодою чи яблуком⁸⁶. Ми знаємо, що в фініхських народів було божество Золота Баба з немовлям на рукав'ях⁸⁷. Певна ця, без сумніву, не фінська і божество запозичене від слов'ян. Наскільки поширене було у нас в язичницькі часи шанування подібної жіночої істоти, видно з того, що в багатьох місцях трапляються і донині грубі статуї та зображення жінки з немовлям. Що поміж Золотою Бабою і Живою є зв'язок, і до того ж близький, видно не тільки по тому, що вони обидві зображаються з немовлятами. Длугош чітко вказує на їхню єдність, кажучи, що була гора, названа Лабюю, а на ній град *Живець*⁸⁸; а ми знаємо, що Живцем називали місце, де поклонялись Живі. Та з Живою рівнозначна й

Лада, адже весняне свято Лади було також і святом Живи, самі назви Живи і Лади виражають одне й те ж і нарешті, в піснях епітет Лади - мати, а в литовців Лада називалася *Золотою Панею*⁸⁹, що тотожне із Золотою Бабою. Її свято, як у литовців, так і в руських, поєднувалося із торжеством сонця⁹⁰. Вацерад називає її Венерою. А ще чехи звали її *Красоною*⁹¹ і *Красина*: так називається ідол богині, поставлений Св.Людмилою в язичництві⁹². На мою думку, вона символізувала природу, життєву основу, була мати сонця в його утілюванні, богиня кохання, гармонії, шлюбу, веселощів, краси і всякого добробуту, мати-годувальниця світу, подателька благ. Це її в Чехії називають чарівницею *Церерою*, матір'ю Марса⁹³, тоді як Церера класична не була матір'ю Марса. Немовля на голові означає втілення світла, а яблуко в руці зазедве не те яйце, яке знесла *Латона* і з якого створилися *Аполлон* і *Діана*, і разом з тим, те саме яйце, джерело всіх речей, яке вшановували індійці. - Ця жіноча символічна істота побутує майже в усіх міфологіях і під різними найменнями в кожній: Лада була тим само, що в індійців *Бгавані*, первісна жіноча сила, котра сприймає зародок творіння⁹⁴; і *Лакшмі*, котрій поклонялися у вигляді зображення жінки з немовлям на Коромандельському березі⁹⁵, - а ця дитина була втіленням світла. В єгиптян вона була *Ізідою*; у фрігійців, а згодом у римлян, - матір'ю *Цибелою*⁹⁶, там їй справляли навесні свято *Megalesia*⁹⁷; їй довго поклонялися в Римі у вигляді жінки з дитиною, що була втіленим божеством: пізніше намагалися побачити в цьому зображенні прообраз Спасителя⁹⁸; - в асирійців вона була *Мілітта*, мати всього творимого, що пробуджує і плодотворить його. У греків, в яких більше, аніж в інших народів, світлопоклоніння розсипалося на індивідуали, її можна побачити і в *Гері*, матері богів, і в *Афродиті*, силі кохання, і в *Мінерві Санській*, що породила сонце¹⁰⁰, і особливо в матері світла-Аполлона, *Латоні*, навіть ім'я якої звучить подібно до нашої богині; грекам вона дісталася з темної гіперборейської півночі і спочатку її величали під іменем *Ілітії в Ефесі* в зображенні матері Всесвіту, першої родительки¹⁰¹. У прусів вона називалася *Жи́за*, тобто перейнята від слов'ян, з якими пруси були в тісних релігійних стосунках, - *Жива*. У скандинавів вона була *Фригія*, запозичена також від слов'ян, бо називалася *вандальською*: іллірійські слов'яни ушановували Ладу під іменем *Доброї Фригі*¹⁰². Наскільки поширене було в слов'ян поклоніння Ладі, видно з того, що, по-перше, у всіх без винятку слов'янських народів, ім'я її залишилося в піснях, і, по-друге, безліч урочищ нагадують про неї. У Длугоша вона ж *Венера-Дзидзилія*¹⁰³ і вважається богинею дітонародження, тому що до неї зверталися породіллі; у Стрийковського *Зизилія*, до якої зверталися із молитвами про любов і плодючість, також перекладається як Венера. Я вважаю, що вона була й тим, що у нас називається *Мату-земля*; і їй же поклонялися північні германські народи (до числа яких, ймовірно, слід віднести і частину слов'ян) під іменем *Герму (die Erde)*, рівнозначної з *mater tellus* у римлян¹⁰⁴. Як *Латона* була матір'ю чоловічої й жіночої

сутності - Аполлона й Діани, - так і Лада - слов'янська мати *Леля* і *Ладі* (*Лиліт*, *Палилія* класичної міфології). Хоча ці імена зустрічаються переважно в литовській міфології, та немає сумніву, що вони були у слов'ян; тому що про них згадують історики¹⁰⁵, і в наших піснях є приспів: Лелю - Ладю. *Леліс* по-литовському значить світлий; але те ж саме це значить і по-слов'янські: на доказ цьому можна навести дієслово *леліти* в малоросійській і простонародній російській мові, що означає: *блистити*, *ряхтіти*. Ці двое близнюків були особливим предметом поклоніння народів у Лігії, де, за розповіддю Таціта, жрець, який приносив їм жертву, одягався в чоловічий і жіночий одяг відразу¹⁰⁶: подібне лишилося у великоросійських простонародних іграх і є доказом, що ці обидві істоти - одна чоловіча, інша жіноча - за вищим внутрішнім сенсом, були однією. Так, в індійців утілений світ уявлявся в образі двостатевого божества¹⁰⁷. Так само і в греків Діонісій, втілене сонце, виражався у вигляді двостатевого (*ἄραρυθνηλος*)¹⁰⁸. Таке ж шанування світлоносної істоти було і в єгиптян, як свідчать про це їхні релігійні церемонії¹⁰⁹. Ця двостатева істота виражала: природу нерішну, - коли вона ще не виявилася у протилежностях, - і природу істотичну, абсолютну, результат процесу вселенського життя.

Істота двостатева - двотілець по-слов'янському¹¹⁰ - невдовзі проявилася в образах окремих істот чоловічої і жіночої. Чоловіче почало - це втілене світло: Свантовит=Кришна=Вишва=Соніаш=Озіріс=Аполлон=Діонісій=Атіс; жіноче - вода. У всіх східних вода виражає пасивну першопочаткову матерію жіночої сутності, з якої завдяки плідотворному приторку сутності чоловічої виникли всі речі. В Індії цією сутністю є Сакті; сама по собі бездушна і неплідна, вона подається в образі вологи; тому й священна ріка Гангас має назву Сакті. Вона сприймає від чоловічої сутності - вогню, Шиви, і спричиняє життя. За земдськими уявленнями Цереріс-Атерне створив словом (Гоновер) - первісний образ матерії, Прормузда, в якому сполучалися початки світла і води і виформувалася творіння спершу через поділ, а по тому через взаємність протилежностей¹¹¹. В симетичних народів вода уявлялася жіночим і найвищим основним елементом творіння¹¹². В Єгипті вода вважалася жіночою сутністю і символізувалася в образі Ізиди, проведеної до плідності вогне-світлом¹¹³. У Греції океан був припочатком усіх речей, і, за навчанням Орфеевим, із води виникло творіння, коли вона збуджена була шлюбом з божеством в образі вогню, названого Гераклес, тобто Геркулес: воно означало світлоносну силу¹¹⁴.

Таке ж уявлення знаходимо і в біблійському вченні; передовсім творилося воду, і пробуває вона невидима і неопоряджена, аж поки Бог не сказав: хай буде світло, і тоді почалося оживлення і плодючість підвижної, холодної жіночої матерії. За скандинавськими уявленнями, творіння виникло із протилежностей світла або вогню і води або холоду¹¹⁵. Слов'янська космогонія не залишила нам

послідовного вчення, однак, є сліди того ж розуміння, напр., в такій червоноруській пісні:

Колись-то було спочатку світу,

Тоді не було неба ні землі,

Неба ні землі - ним сине море.

І потім описується, як злітають двоє голубів - символи двостатевої творчої сили, любові - і учиняють творіння, добуваючи з безодні його елементи. - Пасивний стан води в природі послужив людині приводом вбачати в ній жіночу сутність. Без животворної сили світла, недвижна вода нагадує простір у вигляді снігу, льоду, мертвої маси; та коли світло й теплота пробуджують її, вона розтікається і під впливом світла породжує й живить річний світ. І на цій ось внутрішній основі слов'яни - світлопоклонники вшановували воду. Ще Страбон говорить про жителів південно-західної Росії, що вони поклоняються рікам і джерелам, і одна ріка називається в них іменем божества *Βογανων*¹¹⁶. Прокопій Кесарійський говорить, що слов'яни визнавали Єдиного Бога, але поклонялись рікам і джерелам¹¹⁷. У слов'ян прибалтійських були освячені джерела, куди ходили для поклоніння; таке джерело знаходилося на острові Рюгені у дрімучому пралісі. У Штетині було джерело, куди стікалися на поклоніння. В інших місцях західної Слов'янщини були подібні джерела, до яких не дозволялося підходити іновірцеві¹¹⁸. Дітмар говорить про озеро Гломазі, яке зі страхом шанувалося сусідніми слов'янами¹¹⁹. Той же письменник говорить, що поморяни шанували море, і місіонер християнства Рейнберн для освячення стихії, оскверненої демонським служінням, поверг туди чотири камені, змащені священним елеєм¹²⁰. Козьма Празький говорить про чехів, що вони в язичництві поклонялись джерелам і рікам і приносили їм жертви¹²¹. Поляки в язичництві, як видно із багато чого, мали священні води і про це свідчать численні забобонні обряди в народі. У руських слов'ян виявляється явне водопоклоніння. В житті князя Константина Муромського¹²² говорить, що руські язичники приносили треби озерам і рікам, вдавалися до води в немочі і повергали в колодязі гроші. При перекладі Григорія Богослова в XI столітті, перекладач визнав необхідним додати від себе: трапляється, що дехто приносить требу на студенную, домагаючись дощу і забуваючи, що дощ іде з неба, а інший називає ріку богом¹²³. У церковному уставі князя Володимира забороняється молитися коло води¹²⁴. Купання вважається у нас посутньою частиною багатьох забобонів і народних свят. У руських піснях вода завжди відіграє важливу роль як улюблений предмет поезії. Отже, здається, не підлягає ані найменшому сумніву, що слов'яни в язичництві поклонялись воді. - Це доконечне, і так мусить бути, бо в усіх релігіях, де є ідею світлопоклоніння, поважалася вода як священна сутність. Послідовники Зороастра поклонялись воді, визначаючи її щонайшвидше священнішою матерією після світла, живим соком природи¹²⁵.

дійснювали священні омивання, вмивали в жертвоприношеннях¹²⁶ і посилали їй канонічні моління¹²⁷. Індійці поклонялися воді, а особливо священному Гангесу до фанатизму. Єгиптяни величали воду в символах Ізиди і вважали її життєвим першопочатком; тому-то посухи з холодною водою символізували воскресаючу силу Озіріса, а потворну для мертвих¹²⁸. Греки мали кілька священних джерел, вважали чудодійну силу моря врятовувати людину від усілякого зла¹²⁹, вдавалися до священного очищення¹³⁰, вважали освячення води дуже важливим актом у таїнствах¹³¹ і відгадували по воді майбутнє¹³². Із води народилася Афродіта, всезагальна любов, гармонія. Водяне начало символізувала Діана¹³³. Гадаю, не буде надто далеко, якщо ми в Анастасії, що танцює на сонці, в казці будемо побачити персоналіфікацію води, дружини світла - сонця. Шлюбне подання світла з водою було праобразом творіння, любові у Царстві, житті в природі і статевому з'єднанні тварин. Звичайно, ім'я Анастасії не належить давнині, та власне ім'я цієї міфологічної істоти було не одне; так само як ім'я сонця - бога. Воно, однак, дійшло до нас у деяких назвах, як, наприклад, в *Морані*, тобто *Морані* або *морській*. На свято Купала виготовляють чучело, яке називається *Морена*, перестрибують з ним через вогонь і топлять у воді не, на мою думку, означає пошлюблення світла з водою. Подібна до цієї назви є *Маржана*, у Длугоша; чучело, так іменоване, топили в Польщі весною: обряд загальнослов'янський; до сих пір він існує по російських селах. У Кроледвірському рукописі *Морена* зображається богинею *смерті*, що зводить вниз, в царство під душі вбитих, а в Длугоша *Маржана* названа Церерою. *Морена* була і те, й інше, адже вода по суті своїй містить початок життя і початок смерті й руйнування; є сутністю, що оживляє і вбиває; сама по собі холодна й темна, вона покликається до життя і плодючості тільки вогне-світлом. Так Діана або Артеміда - божество добре, світле, прекрасне, - і разом з тим вона ж Геката - істота похмура, темна, чорна, смертоносна.

(Продовження в наступному випуску)

ПРИМІТКИ

(подаємо за першим виданням)

- 1 De Gollo Goth.
- 2 Green Slavor. C.83. P.185.
- 3 Goll. vii. 3. Ott. Act. Sanct. Zul. 433.
- 4 Op. Tek. Ist. Hecr. 20.
- 5 Green Slav. Iblcl.
- 6 Op. spise. Die Wissensch. der Myth.
- 7 Goll. Avest. I. B. I. Th. 235. Kleuk. 18-21.
- 8 De Goll. 5.
- 9 Green I. VI. 135. Див. Shaff. cas. czesk. mus. 1844. Sv. IV.
- 10 Green I. VI. 136.
- 11 Goll. vii. 3. Germ. Hist. eccles. L. 11. C.2.
- 12 De Goll. 125.
- 13 Goll. vii. 3. Ibid.
- 14 Green Slav. in. Chr. Slav. Helm. et. Arn. C.53. N.p.126.

15. Chron. slav. 126.
16. Mat. verb. 14.
17. Ипат. лѣт. 5. Zend-Avesta vend. tard. 11. 307.
18. Saxo Gramm. Hist. Dan. L. XIV. P. 288-289.
19. Chron. Slav. C. VI. P. 21.
20. ibid. L. II. C. XII. P. 234.
21. ibid. 255.
22. ibid. L. VI. 22. L. II. 235.
23. ibid.
24. Sax. Gram. L. XIV. P. 289. - Chr. Slav. L. I. 20. II. 235.
25. ibid.
26. Карамз. Ист. госуд. росс. Т. I. С. 47.
27. Hist. Boiem. Dubr. L. I. P. 7.
28. Shaff. staroz. okr. I. cz. III. 48. 350.
29. Philips. Deutsch. Gesch. I. 231. Grimm Rechtsaltherth. 778-779.
30. Zend-Avest. I. B. 284-324. 2. th. Tescht-Mithr. 225.
31. Paus. III. 18.
32. Steierm. Zeitschr. 1821. I. h. P. 78 - Greutz. Symb. IV. 67.
33. Symb. und. Myth. III. 412. vollm. Myth. P. 437.
34. Uschold. див. Wissensch. der. Myth. v. Hanusch. P. 152.
35. Symb. III. 411.
36. Rauschn.
37. Dzieje War. Lit. t. I. 7.
38. Shaff Staroz. t. I. P. 51.
39. Zend-Av. I. B. 240.
40. Allg. Nord. Gesch. 274.
41. Русс. прост. празд. и суев. обр. I. 254.
42. Kronika Wielk. Xitwa Moskiewyk (polski przekt.) X. VII. na c. 485.
43. Sarnic. P. 1028.
44. De Sites. rebus C. VII. P. 112.
45. Нест. древ. текст. 1 т. лѣт.
46. Piesni ludu Polsk. Pauli. P. 32.
47. Слав. сборн. 244.
48. Chr. ant. sax. Chr. Slav. N. P. 126.
49. Chron. slav. 125, 160, 185.
50. Chr. slav. 185.
51. Vita Sancti Ottonis. Act. Sanctor. Jul. P. 403, 437-439.
52. ibid.
53. Die Wissensch. des Myth. 100.
54. V. S. O. 436.
55. Slaw. 414.
56. Dzieje Narodu Polsk. I. p. 116.
57. Die Wissensch. des Myth. 102-104.
58. ibid.
59. Allgem. Univers. Pesch. v. Zep. t. I.
60. Hanusch.
61. V. S. Ott. 403.
62. ibid. 437.
63. Script. Rer. Germanic. P. 513.
64. Chron. Slav. L. I. C. 53, P. 123.
65. Script. Rer. Germ. P. 510.
66. Слав. сборн. 243.
67. Allgem. Welt-Gesch. Gesch. der Celt.
68. Vit. Sancti. Ott. 410.
69. Creutz. Symb. 11. 336.
70. V. S. O. 440.
71. Sax. Gramm. P. 294.
72. Symb. I. 297. ibid. 11. 336.
73. Sax. Gramm 299.
74. Symb. I. 296.

75. Hist. Nar. polsk. t. 1. Mythol. Slaw.
76. Sax. ibid.
77. Stryik. kronika. t. 1.
78. Густ. лѣт. полн. собр. рус. лѣт. т. 2. 257. - Crom. 53.
79. Hist. Polon.
80. ibid. P. 37.
81. Chron. Slav. h. 1. p. 36. Sarm. Warsz. 1827.
82. ibid.
83. Symb. und. Myth. der. alt. Volk. 11.294.
84. Chron. slavor. 125.
85. Czas. czesk. Muz. 1827. 4. h. P. 70, 76.
86. Карамз. Ист. росуд. росс. т. I. 85.
87. Gwagn. kron. polska. czesc. I. X. 7.
88. Hist. Polon. I. P. 33.
89. Dz. Nar. Zit. t. I. nac. 40.
90. ibid. P. 303.
91. Gesch. der. Bohm. v. Palacky. 179.
92. Kron. Czeska 1541. P. 61.
93. Kron. czesk. 53.
94. Symb. II. 124.
95. Zend-Av. I.B.1.th 176.
96. Symb. IV. 44.
97. Ziv. XXIX.
98. Tertul. apvlog.
99. Paus. P. 27.
100. Symb. IV. 2. 43.
101. ibid. 21. 117.
102. Карамз. т. I. 88.
103. Hist. Polon. P. 36.
104. Tac-Germ.
105. Krom. 56. Stryik. kron. polska. P. 46.
106. Germ.
107. Symb. III. 444.
108. ibid. 200.
109. ibid. 445.
110. Mat. verb. 4.
111. Kleuk. Kurze Darstell. des Zehrbegr. d. alt. Pers. 8.
112. Creutz. Symb. t. I. 377.
113. ibid. t. II 157, III, 324.
114. ibid. III, 314, 321.
115. Rauschn. 375.
116. Strabo VII. 5.
117. De bel. Goth.
118. Helm. L. I. c. 1.
119. Chron. L. I. P. 1.
120. ibid. 228. L. VII.
121. Cosmas. III. 197.
122. Карамз. т. I. np. 214 c. 350.
123. Русс. прост. празд. 1.23.
124. Карамз. т. I. np. 506 c. 483.
125. Kleuk. 56.
126. Der Parser Burgerl, und gottendienstl. Gebrauche 209.
127. Zend-Av. Tescht-Avan. 195-199.
128. Creuts. Symb. I. 347.
129. ibid. III. 334.
130. ibid.
131. ibid. 436.
132. ibid. I. 195.
133. ibid. II. 170.



MIKAIL-BAŞTU
İBN ŞAMS TEBİR.
ŞAN KIZI DASTANI.
882 yılı.



МИКАИЛЬ-БАШТУ
ИБН ШАМС ТЕБИР.
СКАЗАНИЕ О ДОЧЕРИ
ШАНА. 882 г.

MIKAIL-BAŞTU İBN ŞAMS TEBİR. ŞAN KIZI DASTANI. 882 yılı.
МИКАИЛЬ-БАШТУ ИБН ШАМС ТЕБИР. СКАЗАНИЕ О ДОЧЕРИ ШАНА. 882 г.



Обкладинка першого видання поеми Шамсі Башту. Анкара (Туреччина), 1991. Художнє оформлення та ілюстрації Рафаїля Масаутова (Київ).

Шамсі Башту

ЛЕГЕНДА ПРО ДОНЬКУ ШАНА

Фрагменти з поеми

ЯК ВСЕВИШНІЙ СТВОРИВ АЛПІВ
(Книга I, пісня I)

Предивний слухайте дастан,
 Про трьох ельбірів цей дастан:
Творців уславив ним віршар,
 Які створили рід булгар -

Державу у країні тій,
 Що здавна звалася Атіль,
А нині славиться вона
 Вже як болгарська сторона.

Його писав у рік-розор,
 Коли піднявся Бат-Угор, -
Навчитель мудрості мужів -
 Башту його писав зі слів:

Зі слів записано дастан
 Людей, що знали цей дастан.
І хоч, можливо, тут не все,
 Та головне він донесе.

У давнину, ще до людей,
 Земля не знала ще людей,
Всевишній Тангра породив
 Істот, що звались "алп" і "див".

Спочатку старших алпів рід
 Всевишнім явлено у світ:
Алп-Сонце й Місяць-алп вгорі
 Явилися о тій порі.

Від старших алпів з плином літ
Середніх явлено у світ;
Коли їм стало несть числа -
Вражда із тісняви зросла.

Де ворожнеча виника -
Потрібна зброя воякам:
Її робив для алпів сам
Син алпа Сонця - див Хурса.

Він був чудовим ковалем.
Виборним бувши ковалем
Для кузні в пошуках руди
Всю Землю пішки обходив.

Його стежками дотепер
Ще їздять люди, дотепер
Вони вважають потайком
Його своїм захисником.

Остерігалися усі
Перебігати путь Хурсі -
Інакше сила зброї геть
Щезала, а без неї - смерть.

А понад кузницею Хурси
Зі шлаку гори росли.
Їх стали звати "Хурса-алп" -
І звідси виникло "Урал".

Безсмертні алпи, але все ж
Вони Хурси боялись теж.
І не пускати зброю в хід
Страх смерті змусив алпів рід.

Нараз на всій Землі тоді ж
Запанувала тиша тиш.
Та менших алпів рід прийшов -
І спалахнули чвари знов.



Алп Хурса

АТ ВЕЗЕ ВИЗВОЛЕНУ БОЗ-БІ
ДО ЇЇ БАТЬКА
(Книга III, пісня VI)

...Боз-бі трималася за стан
Рятівника: то Аудан
Тулпара миттю осідлав
І до Риштава вскач помчав.

Із Башти кінь летить - та ось
Угору й сонце піднялось;
З підземних склепів догори
Світила випустив Барис.

У підземеллі довго див
Між склепів замкнених блудив,
Тоді з благанням на вустах
Звернувся, щоб допоміг Аллах.

Всевишній зглянувся на жалі -
Послав до алпа він Галі.
Не встиг отямитись Барис,
Як перед ним Галі з'явивсь.

Барис побачив посланця,
А той прорік: "Я - від Творця.
Твої благання й каяття
Знайшли у нього співчуття.

Все милостивий наш Творець
Мені звелів, щоб навпростець
Тобі вказати звідси путь.
Та тільки всю його можуть

Тоді відчути зможеш ти
І вийти з цієї мрякоти,
Коли світила всі звільниш -
З полону випустиш у звиш".

Почав метатися Барис
По лабіринту вгору-вниз,
Біг швидше вдвічі відтепер,
Замки збиваючи з печер.

Та по дорозі алп Куян
Йому зустрівся, окаян.
І він у ворога хутчій
Встромив свій погляд-вогневій.

Від того погляду Куян
Став як розжарений бовван:
Із підземелля, кам'яний,
У річку кинувся мерщій.

І там, допавшись до води,
Піврічки випив од жади,
Тоді як нутрощі його
Палив зсередини вогонь.

Куяна тіло кам'яне
Було розпечене вогнем,
І від холодної води
Воно розтріскалось тоді.

Але він спробував-таки
Порятуватися: з ріки
Куян виходити почав -
Була то річка Бурі-чай.

Бо тут, на березі її,
Мав одпочинок сам Бурі -
Той, хто любив лише війну -
Алп військового талану.

До того ж знайте: брат Бурі -
Алп на імення Тун-Бурі,
Що був грозою всіх плавців,
Також кохавсь на цій ріці.

О давній, кажуть, ще порі
Було втопився Тун-Бурі,
Ніхто йому не допоміг -
І озлобився алп на всіх.

Тепер він сам хапав плавців,
І потопельників робив
Із них: мав руки, мов гаки, -
Тягнув углиб, на дно ріки.

Куян до берега ступив
На кілька кроків - і осів:
Горою з каменю упав
На Бурі-чай, і перестав

Текти в Сакланське море він,
А море лисини мілін
Покрили, наче пухирі -
І це злякало Тун-Бурі.

Бо жив на дні морському див -
Сакланське море мав за дім,
Де так подобалось йому
Владарювати одному.

Тож від зорі і до зорі
Трудитись мусив Тун-Бурі,
Аби здолать заслони ці
І шлях розчистити ріці.

Розбивши гору на шматки,
Ріку він вивільнив-таки -
Отак і стали ті шматки
З тих пір порогами ріки.

На тому ж місці, де Куян
Із підземелля, окаян,
Склепіння вибивши, злетів,
Де головою склеп розбив -

Так, що земля летіла з ним,
Та опустилася за ним
І знов на місце впала вниз -
Горб Куянтау утворивсь.

А згодом кан і балтавар
Курбат звелів, щоб вів булгар
Його молодший брат Шамбат
На Куянтау - і посад

Фортечний з назвою Башту
Вінчав невдовзі гору ту.
Та наказав Шамбату кан
Із Куянтау зняти стан

І з ним рушати на Сулу.
Він звідси вийшов на Сулу,
Дулоба царство заснував,
Своє він царство заснував.

Та за відмову повернуть
Назад - накликав кана лють:
Тоді прозвав його Курбат
“Відтятим” - Києм став Шамбат.

Але коли фарангів рать
Шамбата змусила втікати
У край булгарський - то назад
Вернув Башту йому Курбат.

Та, відступаючи, Шамбат
Не сам вернувся у посад -
Привів із війнством своїм
Велику силу ульчийів.

Сакланське плем'я русів там
Змішалося з ними - і постав,
Із багатьох племен постав
Народ хоробрих русів там.

Племен Башту великий сход
Любив Шамбата, весь народ
Хоробрих русів поклонявся
Йому, як богові, щодня.

Ім'ям і прізвиськом вони
Фортецю й місто нарекли:
Фортецю названо Шамбат,
А Києм - прифортечний град.

Установили в честь його
Божка чотириглавого:
Син старший - перша голова,
Син менший - друга голова...

З Дулоби втікши, він лишив
У вирі втечі трьох синів.
І через те, що сумував,
Приємним був йому бовван.

Мені повідали в Башту,
Казали руси із Башту:
Нову подобу дав Аллах
Душі Куяна, що в гріхах

Своїх розкаялась - надав
Душі Куяна - Кук-Куян -
Всемилостивий рис нових -
Рис Кам'яної Голови.

Його він душу так назвав:
Таш-Баш - Камінна Голова.
А був увінчаний Таш-Баш
Найбільшою з камінних чаш.

Творця призначення дістав
І ревно слугувати став
Йому Таш-Баш - захисником
Купців, торгівлі правником.

І на торгах тепер купці
Великі чаші ставлять. Ці
Ташаяки, як і Таш-Баш,
Камінні теж, подоба - та ж.

На стінках - записи, як-от:
На торг укладених угод,
Своїх боргів, чужих боргів,
Прохань та різних інших слів.

Пожертви кидають до чаш,
Аби добром віддав Таш-Баш:
Якщо, говорять, він забав -
То буде успіх на торгах.

Барис печеру ту знайшов
І відчинив підземний схов -
Пробив дорогу до світил,
Пустивши їх на небосхил.



Боян - родоначальник народу імен.

АТ У ЗЕМЛІ САБАНІВ (Книга III, пісня VII)

...Вже поминули на шляху
Край благодатний і ріку,
Де простягнувся дивний край
Над берегами з краю в край.

І Ат спинився на скаку,
Аби оглянути ріку
Питав одного пастуха:
“То що це буде за ріка?”

Той відповів: “Ата-Атіль -
Так зветься край наш, а відсіль
Походить назвою - Атіль -
Ріка від назви наших піль.

Та нам, сабанам, що отут,
На берегах ріки, живуть,
Заскладно вимовить - Атіль,
Ми вимовляємо Їтіль.

По берегах, куди не глянь -
Найблагодатніша земля:
Тут безліч звірів і птахів,
І черед тучних, і лугів.

Та от, мені це невтямки -
Що сталось з водами ріки:
Ріка водою повна вщертъ,
Але незрушна, ніби твердь,

Говорять, їх заговорив
Сам Албастий, жорстокий див,
Що мусульманку, бузувір,
Жбурнув із берега у вир.

Та, кажуть, знову оживуть
Ці води: їм відкриє путь
Владар наш, як би не було, -
Відважний Ат, Авдан-Дуло.

Тоді зіскочив Ат з коня,
В молитві руки він здійняв
І пісню лунко заспівав -
Ріку пробуджувати став.

“Між берегів тече Їтіль,
А в береги б'ють дзвони хвиль,
Живуть річкові бугаї
І зграї риб у течії”.

Оживши, зблиснула ріка -
Як щастя, люд цього чекав:
І ось від радощів притьмом
Ввійшли до вод усі гуртом.

Ввійшли жінки й чоловіки
Для омовення до ріки,
Не устидившись наготи -
Ще дикі й спрагли чистоти.

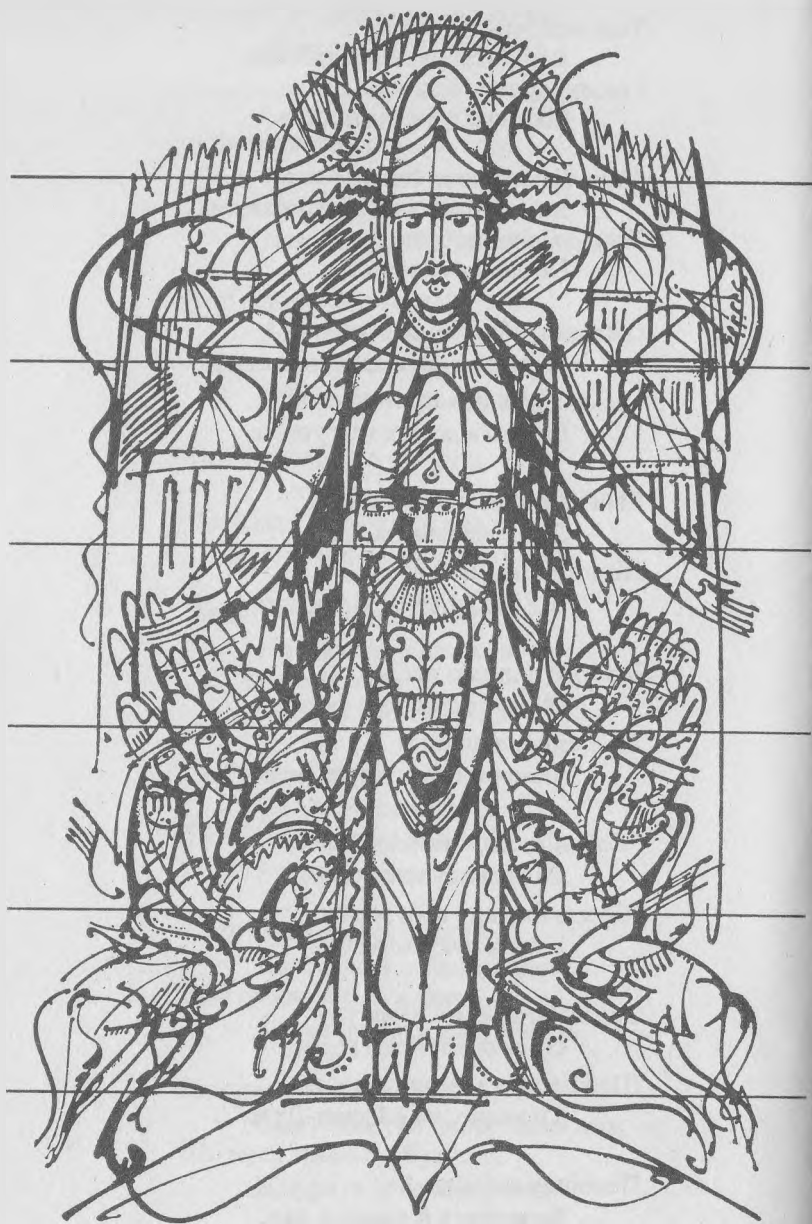
Від того племені посли
(А то старійшини були)
До Аудана підійшли
Вклонилися і прорекли:

“Сабанів, нас - теменна тьма,
Та ватага у нас нема,
Що дав би раду всім родам -
І це на руку ворогам.

Тож залишайся з нами ти -
Один очолиш всі роди,
Щоб плем'я злагоди дійшло,
То видно, ти - Авдан-Дуло”.

Пообіцяв сабанам Ат
Вернутися й навести лад,
Погодився очолить їх -
Та це був тільки передих:

Сів на коня - і далі вскач...



Кий (Шамбат) з роду Дуло з трьома синами.

ТРИ ЕЛЬБИРИ ОСЕЛЯЮТЬСЯ В БУЛГАРІЇ (Книга III, пісня XI)

...Шайтан неспокоем пройнявсь -
Ельбірів успіху боявсь.
Щоб Аудан почувся зле,
На мсту намовив Шурале.

І той хакана умовляв,
Аби хакан хозар напав
На них і полчища хозар
Зненацька кинув на Булгар.

Хозари - плем'я, що колись
Людей винищувало скрізь -
Були нещадними з тих пір,
Як з ними бився Хін-Батир.

Тому так швидко Шурале
Із ним домовився, але
Не враз хакан підняв хозар,
Ішов на воїнство булгар:

Піску в пустелі менше, ніж
Хозар було в тій стороні.
З них кожен прагнув смерті тих,
У кого предок - Хін-Батир.

Булгари стали до застав
Супроти грізних тюркських лав:
Про те дали ельбірам знать,
Що підступила вража рать.

Таку почувши новину,
Три друга-брата в мить одну
Поклали відсіч дати злу
І склали Богові хвалу

Творцеві дячили брати
За те, що з ворогом звести
Рахунки дав нагоду він
І ката пращурів привів.

На коней сіли і мерщій
Відважно кинулися в бій,

По-хонськи вигукнули “Хур”,
Розтявши гурт ворожих юрм.

В шаленстві стали з братом брат
До січі без вояцьких лат
І козаками напрямець
Врубались в гурт, почавши герць.

Всю зброю в битві поламав
Ім лютий опір вражих лав,
Коли порожній сагайдак -
Черкеси зблискують в руках.

“Аллах великий!” - разом всі
Гукнули браття-молодці,
Аж розляглась довкруг луна
І задвигтіла твердь земна.

Навдьори бігли вороги
І знищували до ноги
Ельбіри їх: ті бігли геть,
А навздогін летіла смерть.

Вже біля Кара-Жара аж
Хакана доля ждала та ж
(Його зварили в казані
На Куянтау), а за ним

І син його в полон попав,
Однак за те, що відмовляв
Чинити напад на Булгар,
Отця свого, - уник покар.

Прийнявши віру, військо він
Знов у Киргизію повів;
Багату здобич і товар
Взяли ельбіри у хозар.

Якраз напровесні вони
Вертали в рідний край з війни.
Щоб коням ніг не підвихнуть,
Встеляли килимами путь.

ДОЛЯ І ЗАКЛИК ДАВНЬОЇ ПОЕМИ

Понад одинадцять століть минуло відтоді, як секретар балтавара (володаря) чорних булгар Габдулли Джильї написав поему "Шан кизи дастани" - "Історію про доньку Шана". Звали поета Микаїль Башту Ібн-Шамс Тебір (літературний псевдонім - Шамсі Баш-тур). Поля поеми та її автора нерозривно пов'язані з долею булгарського народу.

Протобулгари (або гунно-булгари) - нащадками грізних азіатських кочових гуннів, що з'явилися у Європі в III ст. н.е. та аланського (північно-кавказького) племені булгар, яке жило в Північному Кавказі з II ст. до н.е. Протобулгари успадкували ім'я алано-булгар, давньотюркську мову гуннів і традиції обох племен. Після розпаду гуннської держави протобулгари очолили нащадки останнього гуннського кана (царя) Атилли Хунна (445-453) з роду Дуло. В 619 році протобулгарські вожді Юрган (Органа) та Ашубат (відомий також під іменами Айрарат і Кубара) заснували гунно-булгарську державу Велика Булгарія з центром на території нинішньої України. Першим каном Великої Булгарії в 620 р. став Курбат (620-660)*. Улюбленою столицею ставкою його було поселення Баштур, на місці нинішньої Полтави (Баштур - "Баштавар"). За наказом Курбата його молодший брат Шамбат зводив 620 р. поселення аланського племені русів у фортецю Башту. Поселення повільно перетворилося на місто, яке назвали Башту, а також ім'ям і прізвищем його першого намісника - Шамбат-Кия: Шамбатас. Від імені Шамбата - Кий "Баштур-ремлений", "відтятий" виникла, звичайно, ще одна назва міста - Київ.

Продовж 623 - 630 рр. протобулга-

ри зуміли здолати своїх давніх ворогів - аварів Пannonії та кочовиків азіатського Тюркського хаганату - і розсунули межі держави від Дунаю до Ітіль-Волги.

Після смерті Курбата в 660-х рр. у Великій Булгарії між його родичами спалахнула міжусобиця: Шамбат і молодший син Курбата Аспарух об'єдналися проти старшого сина Курбата - кана Бат-Бояна. З цього скористалося об'єднання декількох тюркських кочових племен - алтайських, кипчацьких та огузьких, відомих в історії під назвою хозар. Хакан (володар) хозар учинив напад на Велику Булгарію і завдав поразки Аспарухові. Той зі своєю частиною протобулгар відійшов спочатку до Башту, де був намісником його дядько Шамбат, а після смерті Шамбата відкочував на Дунай і 681 р. заснував там Болгарське царство - Дунайську Булгарію. У складі цієї держави нащадки Аспарухових булгар до середини X ст. остаточно зливаються з підкореними ними слов'яномовними племенами в одну слов'яномовну народність дунайських болгар.

Решта протобулгар, які залишилися на батьківщині, - передкавказькі (бурджани) та "українські" гунно-булгари (чорні булгари) - визнали залежність від хакана хозар і зберегли свої князівства: Бурджан (Передкавказзя) і Кара Булгар (Чорна Булгарія з центром у Башту). Місце кана Чорної Булгарії посів Бат-Боян.

737 р. араби, що вийшли до Кавказу, вщент розбили хозар і змусили їхнього володаря (хакана) дозволити залежним від Хозарії князівствам прийняти іслам. Того ж року мусульманство прийняла значна частина передкавказьких бурджан-булгар, через що 737 р. вважається датою прийняття ісламу булгарами. Але в середині VIII ст. хо-

* Цей і інші автори спираються на факти, наведені в давньотюркських літописів "Історія Джамі", які ще не введені в науковий обіг.

зарські хакани стали переслідувати мусульман, і частина бурджан змушена була переселитися у Середнє Поволжя, де заснувала місто й князівство Булгар. Булгари-бурджани, які залишилися на Кавказі, пізніше брали участь в утворенні тюркських народів - балкарів, карачаївців та кумиків.

У 810-х рр. у Хозарії спалахує повстання бурджан-мусульман, центром якого було місто Семендер. Після розгрому повстанців і загибелі їхнього ватажка - мулли Габдулли - частина бурджан на чолі з сином Габдулли муллою Шамсом іде у Чорну Булгарію.

Балтавар чорних булгар Айдар, нащадок Бат-Бояна, гостинно зустрів утікачів і призначив Шамса своїм секретарем - тебіром. Через це мулла дістає прізвище Тебір. Під впливом Шамса Тебіра Айдар проголошує себе незалежним від хозар хаканом Чорної Булгарії, а близько 820 р. з частиною одноплемінників приймає іслам.

Родовід Шамса походить од індійського купця Синджа-Дяу (Синджа-Диу, Тиньтяу), який свого часу осів у Хорезмі. Пізніше його нащадки перебралися до Хозарії, де батько Шамса мулла Габдулла був суддею (каді) мусульман Семендера.

У 840 р. Шамс залишає службу і засновує печерний мусульманський скит поблизу Києва. Пост балтаварського тебіра посідає двадцятирічний син Шамса - мулла Микаїль. Майбутній поет і видатний діяч булгарської історії народився в Києві, чому й дістав прізвище Башту ("Киянин"). В єдиному примірнику зібрання булгарських літописів, який дійшов до нас, - "Джагфар таріхи" ("Історія Джагфара"), повідомляється: "Айдар побоювався, що ніхто не в змозі замінити Шамса, за свою старанність навіть прозваного Тебіром, але невдовзі, на превелику радість, побачив, що помилявся: ...Микаїль виявився зразковим секретарем. Він завершив початий батьком переклад усієї офіційної писемності з давніх булгарських знаків "куніг" на арабське письмо..."

У 855 р. балтавар-хакан Айдар помер, а вже невдовзі після того Хозарія розгорнула наступ на Чорну Булгарію. 858 р. син Айдара балтавар Габдулла Джильки був розбитий хозарами, і Чорна Булгарія втратила більшість своїх володінь, скоротившись до меж Лівобережної України. Київські землі

були відторгнені від Чорної Булгарії і перетворені на Руське князівство (Русь), залежне від Хозарії. Князь Русі Жир-Ас ("Дір" руських літописів), що був до цього близьким до балтавара, й надав таємно підтримував дружні стосунки з Джильки. В цьому - чимала заслуга Микаїля. Він на прохання Жир-Аса залишився в Києві і, мабуть, поряд зі службою в мечеті "Ель-Бейда" продовжував виконувати секретарські функції. Але 863 р. співволодар Жир-Аса варяг Аскольд учинив мусульманський погром, і мулла усамітнівся в печерний скит батька. Тут він, як повідомляє "Історія Джагфара", отримав натхнення згори і 865 р. почав писати дастан "Шан кизи". В основу його він поклав давні легенди і героїчні сказання основних предків булгар - тюрків, іранців, угрів. Писав він арабськими письментами спільнотюркською мовою "тюркі", "яка стала завдяки йому мовою всіх наших поетів і чиновників"* ("Історія Джагфара"). Літературним псевдонімом Микаїль обрав ім'я Шамсі Башту.

На Київській землі уже в V-VII ст. внаслідок зближення головним чином частини аланів, протобулгар-северів ("сіверян") та слов'яномовних груп утворилася протоукраїнська слов'яномовна спільність. Звичне протобулгарське правування було цілком прийнятним для "протоукраїнської" верхівки, що піднеслася над крилом булгарських балтаварів. Однак частина аланів-русів, яких булгари називали буртасами, прагнули до володарювання під зверхністю Хозарії, через те підтримували хозар у їхніх діях проти чорних булгар. Врешті-решт руси з допомогою хозар оволоділи Наддніпрянщиною, назва їхнього племені стала там панувати, і згодом ця група аланів поступово асимілювалася з протоукраїнцями.

У 864 р. хозари вдруге розбили Джильки і змусили його піти з частиною чорних булгар-мусульман у Волзько-Уральський край, де 865 р. він засновує ісламську Булгарську державу (Волзька Булгарія) зі столицею у місті Булгари. У складі цієї держави зайшли протобулгари - бурджани і чорні булгари - зливаються на початку X ст. з місцевими

* Лише на рубежі XIX-XX ст. літературною мовою булгарської нації стає розмовна кипчак-булгарська, посилена елементами "тюркі".

угрівськими (давньомадярськими) групами і тюрко-кипчацьким племенем сабанів у нову народність - волзьких булгар (булгар текляре). Булгари перейняли київську віру, кипчацьку мову сабанів (мова стала булгарською розмовною мовою), а в культурі їхній спелися традиції гуннів, аланів, угрів і сабанів.

Після виходу Джицьки з Наддніпрянщини балтаваром Чорної Булгарії став його син Алмиш Джафар. Більша частина відомих груп чорних булгар, що залишилась на Україні (єр-ном, або "родимичі", себер, або "северит", бугиль, або "бужани", агачіри, або "агачляни", ковуї, барини, або "беренди" тощо), відіграли помітну роль в утворенні українського народу. Основоположником першої української держави - Київської Русі - став небіж балтавара Габдулли Джицьки - булгарський принц Угер Лачині, відомий у руських літописах під іменем "Ігоря Рюриковича". Через те природно, що гербом Київської Русі і взагалі української держави став родовий герб булгарських балтаварів - знак "балтавар", що набув на Україні форми Ψ - "тризуба". А гербом Булгарської держави став благословенний мечеттю символ міста Булгара - еривагий барс, який був начебто гербом Ісхандера - Александра Македонського.

У 870 р. Аскольд підступно вбиває Кир-Аса і чинить у Києві новий мусульманський погром. Михайль опиняється в полоні і чекає на страту, але під містом оповістка з'являється війсьکو Алмиша, і ширяг в обмін на мир видає Михайля балтаварові. Мулла через ставку (бата-ка) Алмиша Хорисдан ("Путивль" і "Коростень" у слов'янській вимові) вирушає до Булгарії, де Габдулла Джицьки вилітшовує йому врочисту зустріч і одразу ж знову признає своєму тебіром.

У Булгарстані Михайль був секретарем канів Габдулли Джицьки (865-882), а потім Угера Муміна (882 - 895) і Алмиша Джафара (895 - 925), що прийшов 894 р. до Булгара з Чорної Булгарії. Разом з тим мулла Михайль невтомно займається місіонерською діяльністю, несучи світло християнської віри у віддалені куточки Булгарстану, створює ісламо-булгарську освітню мережу. Так, за життя Джицьки він заснував 42 школи при мечетях (мактаб), у 883 - 900 рр. - ще 180. 895 р. Михайль Башту здійснює перепис населення Булгарстану, а на схилі свого віку займається ще й організацією монетного

двору і пошуками родовищ заліза, золота, срібла, міді та коштовного каміння.

У 900 р. Михайль вирушив у свою останню місіонерську подорож на Урал і потонув під час бурі в річці Нукрат-Ідель (Агідель, Кама) біля аулу Шам-Чачак, неподалік сучасного міста Яр Чалли (Набережні Човни).

Коли язичники, які звали Башту "Індійським Богом" (Синдж-Диу), витягли тіло поета з води і за тангріанським звичаєм повісили його на дереві, то їхній вождь прорік: "О великий Диве! Ми вішаємо тебе для того, щоб ти швидше дістався до небесного кана Тангри і відродився знову на нашій землі!" Раптом тіло мулли, повідомляє "Історія Джафара", начебто стрепенулося, і язичники почули його голос: "Я вирушу на суд Тангри, і якщо ви житимете благочестиво і в дружбі - буду заступником вашим перед ним і повернусь на землю добродіяннями Всевишнього... А якщо ви житимете несправедливо і даремно ворогуватимете і вбиватимете одне одного - то я прийду до вас знову тяжкою карою Тангри ... впаду на землю - і задвигтять вона від страшних бід... І не буде вам радості на цьому і прощення на тому світі!" ("Історія Джафара").

Поета не стало, та лишилася його поема "Легенда про доньку Шана", яку він завершив 882 р. і присвятив синові Джицьки - Бат-Угору Муміну, що саме того року посів царський престол.

Син Михайля - Абдаллах Ібн-Башту - поховав батька в заснованому ним мусульманському скиті Дебер на річці Свіяга. Заступивши батька спочатку на посту тебіра ханської канцелярії, Абдаллах згодом стає визначним дипломатом Булгарії, а 931 р. також створює знаменитий булгарський дастан "Кисекбаш китаби". За псевдонім собі Абдаллах Ібн-Башту взяв ім'я Тебірзі...

Про смерть Михайля перекладач царя Алмиша Джафара розповів прибулому в 922 р. до Булгара арабському посланцеві Ахмеду Ібн-Фадлану, котрий невдовзі по приїзді став на службу до Алмиша і одержав сан булгарського сеїда (релігійного глави мусульман). Ібн-Фадлан, мабуть, не все зрозумів, переказуючи слова перекладача: "...розповів мені перекладач царя, що якийсь сіндієць (індієць. - Ф.Н.) зупинився в цій країні і залишався в царя тривалий час, служачи йому. І був він спритним, тямковитим (слово "башту" у булгар,

крім назви Києва, означало ще “тямущий”, “башковитий”. - *Ф.Н.*). І ось одна компанія з них (жителів) схотіла вирушити по їхніх проїздах, і ось цей сіндієць просив дозволу царя вирушити разом з ними. Він же (цар) заборонив йому це. А він (сіндієць) наполягав (на цьому) перед ним, доки він не дозволив йому. Отож, він вирушив разом з ними на кораблі. І ось вони побачили, що він меткий, тямущий. Отож, вони погодили між собою і мовили: “Цей (чоловік) чудовий для служіння нашому господарю, тож вирушимо з ним до нього”. Вони прямували на своєму шляху повз ліс, і ось вони ввели його (індійця) у нього (ліс), накинули на його шию мотузку, прив’язали його на вершині високого дерева, залишили його і пішли (далі)¹.

Чи не смерть Микаїля Киянина, відбиту в болгарських народних легендах, згадав наприкінці XII ст. і автор “Слова о полку Ігоревім”: “Дивь кличеть врѣху древа - велить послушати...” Чи не дух болгарського поета був тим загадковим - то смутно затемненим, то сяйливо радісним - Сонцем героя “Слова” Ігоря. Адже “Шамсі” означає “Сонячний”... До речі, слов’янське ім’я “Ігор” походило, очевидно, від давньобулгарського “Угер”, що означає “сонячна людина”, або “виборний, служивий князь”, “щасливий”...

Звісно, язичницькі легенди предків болгар набули під пером мулли Микаїля ісламського забарвлення, але їхні сюжети та герої були збережені.

Він майже не зачепив язичницької основи протобулгарського епосу, але вмістив її в мусульманську оболонку, увів до неї кількох ісламських героїв (пророк Мохаммад, Галі, Хасан, Фатіма) і проповідь ісламу, дав найвищому язичницькому божеству протобулгар Тантрі ім’я мусульманського бога - Аллаха і т.ін. Все це змушує характеризувати дастан Микаїля водночас і як давньобулгарський епос, і як ранньоісламську поему. До того ж, твір Микаїля є найдавнішим з відомих болгарських літературних творів.

Поет вводить нас до чарівного світу протобулгарських легенд. Ось Тангра (Аллах), що являє на світ молодших братів - алипів (алпів), або дивів. Серед них - благородний алп Бат-Терек, захисник життя на землі, втілений у тополію; могутній одноокий алп Маміль, що міг перетворюватися на барса і тому мав друге ім’я Барис (Барс); добрий алп

Симбір-Калга (Грак), який народився на священній горі Симбір і, коли в тому була потреба, перетворювався на грака; миролюбний алп Барадж, що мав вигляд крилатого змія; злі алпи - служники Шайтана (Диявола): Шурале (дух смерті) і Албастий (дух підземного світу, пекла), односторонній жорстокий Аджаха і розпусна Миша... В пантеоні язичницьких гунно-булгарських богів чільні місця посідали алп військового талану (Барин-Бурі), який прибирав вигляду вовка; алп підводного світу Тун-Бурі; алп грози - блискавичний Кубар; Куян - спочатку алп розбою, згодом перетворений Тангрою на покровителя торгівлі Кук-Куяна або Ташбаша; алп доріг (а згодом - худоби) Мала; алп вогню та ковальської справи Хурса...

У поемі йдеться й про те, як з’явився рід людей і як одне з їхніх племен (імен) очолив колишній алп - чародій співів Боян; як молодший син Бояна, родоначальник народу хонів (гуннів) Іджик, був народжений богинею-рибою Бойга-лою (Бойгал), через що булгарки полюбляли прикрашати себе срібними монетами (танка), які символізували її луску; як нащадки Іджика - царі гуннів - кочували берегами ріки Кубан (Хуанхе), а потім пішки відтіля у Сакланські (аланські) степи Сули (Дунаю), Кашану (Молдавії), Бурі-Чаю (Дніпра), Нукрату (Сіверського Дінця), Ширу (Дону) та Ітілю-Ідель (Волги). Складну історію походження булгарського народу передано за допомогою дивовижних оповідей про трьох друзів-ельбірів (богатирів), героїв дастана: Ата, або Аудан-Дуло, Арбугу (Тарвіля) і Шамси Тат-Ірана (Татра), які першими почали зватися булгарами.

Злий Албастий викрадає Боз-Бі, кохану дівчину Аудан-Дуло, доньку бека (князя) Шан-Албана Риштава, а Аджаха - наречену Арбуги Танбіт. Друзі спочатку визволяють Танбіт, а потім і Боз-Бі. водночас троє богатирів-булгар перемагають у битвах на землі і в підземеллях полчища йорегів - нечистих духів і вбивають злих алпів Аджаха та Албастия. Щасливі переможці поселяються в місцевості Атіль на ріці Ітілю (Атіль, Ідель) і засновують тут Булгарську державу...

Над усім цим розбурханим морем подій, не змовкаючи, звучить заклик Микаїля до миру і взаєморозуміння між людьми і народами, засудження братовбивства. Очистившись від помилок, ге-

їх дастана приходять до віри - істинної, правдивої.

* * *

Всі народи радянської країни тривалий час були позбавлені права знати свою справжню історію. Лише нині ми можемо, нарешті, говорити про долю наших спільних предків - чорних булгар... У 894 р. нашестя печенігів розітнуло Чорну Булгарію на дві частини (кримськ... і чернігівсько-донецьку) і нова група чорних булгар на чолі з Алмишем пішла у Волзьку Булгарію. Кияни, які звали його Ольмою, навіть у XII ст. пам'ятали місцезнаходження київської резиденції його балтавара - "Ольмина двору". 895 р. Алмиш-Джафар став царем Булгарської держави. Старший син Алмиша - Арпат (Арпад) тоді ж з частиною чорних булгар та угрів-мадяр іде у Паннонію, де засновує Угорське королівство. Чорні булгари Чернігівсько-Донецького краю, які залишилися на батьківщині, були розбиті в 946 р. київсько-руською княгинєю Ольгою і перейшли на службу князю та Чернігову під іменами берендів (київські чорні булгари) та ковуїв (чернігівські чорні булгари). А чорні булгари Криму стали служити мавритійським містам кримського узбережжя.

Після монголо-татарської навали XIII ст. ковуї та беренди разом з частиною степової вольниці ввійшли до складу українських козаків, а через козацтво - до складу української народності (нації). Цілем'я торків, яке служило водночас Переславлю і Києву, іде в Крим, де злилися з тамтешніми чорними булгарами в нову народність кримських торків (відому як "кримські татари"). Подано, що протобулгари, які залишилися на Кавказі, - бурджани - поклали початок ще трьох народів: карачаївців, балкарців та кумиків.

Отже, протобулгари відіграли помітну роль в утворенні кількох народів, зокрема й українського, історія чорних булгар України - це частина історії не лише булгар, а й українського народу. Тому дастан Микаїля з його протобулгарськими мотивами має бути близьким і українцям, адже деякі фрагменти поеми зберегли унікальні відомості про найдавнішу історію України-Русі.

Доля поеми Шамсі Башту "Легенда про доньку Шана" (882 р.), як і зібрання

найдавніших булгарських літописів "Джафар таріхі" ("Історія Джафара", 1680 р.), звідки ми почерпнули відомості з історії протобулгар та булгар і про життя Шамсі Башту, була такою ж трагічною, як і доля булгарського народу.

Булгарська держава існувала до 1584 р., переживши нашестя монгольських завойовників (яких називають татарами або монголо-татарами), ярмо Орди монгольської, зруйнування Іваном Грозним у 1552 р. давнього булгарського міста Казані... На початку XX ст., як свідчить "Велика енциклопедія" за ред. С.Южакова (СПб., 1904, т.16), у Поволжі проживало близько 1 млн. 300 тис. булгар, яких власті царської Росії називали "казанськими татарами". 1920 р., за рекомендацією сталінського наркомату у справах національностей, землю булгар - Булгарстан - офіційно перейменовано на Татарію (Татарстан), булгар - на татар, а булгарську мову та культуру - на татарську. Довільне офіційне перейменування булгар на татар відіграло фатальну роль в долі дастана Микаїля... Сталінський апарат зробив усе, аби перетворити булгар на стадо манкуртів. Не вдовольнившись забороною власного імені булгарської нації - "булгар", кліка чиновників у 1929 р. заборонила і національний булгарський алфавіт, заснований на арабській графіці, і публікацію творів булгарських авторів IX - поч. XX ст. Тисячі стародавніх булгарських книг і рукописів повсюдно підлягали варварському знищенню. Старше покоління нашого народу пам'ятає багаття з книг на подвір'ях мечетей, шкіл, музеїв, інститутів, книгозбирищ. За вірність булгарському алфавіту і зберігання булгарських книг навішувалися ярлики "арабістів", непокірних кидали до сталінських таборів. Так зникли списки дастана Микаїля, "Історії Джафара"... На свій страх і ризик житель міста Петропавлівська Ібрагім Нігматуллін (1916 - 1941) виклав їхній зміст російською мовою. Лише в цьому його викладі тексти поеми та "Історії Джафара" дійшли до нас.

На щастя, не до всього дотяглися руки новітніх вандалів. Видатний східний лінгвіст XI ст. Махмуд Кашгарі, спадщині якого пощастило вціліти, наводить у своїй праці декілька уривків з поеми Микаїля мовою оригіналу - літературною булгарською "тюрки". Завдяки їм можна відтворити мелодику й

ритміку віршів поеми видатного булгарського поета.

Ранньоісламський дастан Микаїля, що зберіг язичницькі мотиви, став із зміцненням позицій ортодоксального мусульманства в Булгарії розглядатися мечеттю як мало не еретичний твір і підлягав заборонам. Однак, мабуть, ще син поета - Абдаллах Ібн-Башту - потурбувався про порятунок твору, написано-го його батьком. І після Абдаллаха, певно, десятки й сотні булгар потайки переписували й заучували дастан, зберігаючи поему Микаїля для нащадків. Тому, хоч доля була немилостива до оригіналу й навіть до останнього списку "Легенди", залишилися численні сліди впливу дастана на твори письменників середньовіччя.

Найбільш ранні з таких свідчень містяться в праці мусульманського географа Ібн-Русте (кінець IX - початок X ст.). Описуючи землю "племени русів", він зауважує: "Щодо Русі, то розташована вона на острові... Обвід цього острова... дорівнює трьом дням дороги... вони чинять напади на слов'ян, під'їжджають до них на кораблях... і полонять народ, котрий потім... продають... Коли в кого з Русі народиться син, батько ... бере оголеного меча; кладе його перед дитятком і каже: "Не залишу в спадок тобі ніякого майна: матимеш тільки те, що здобудеш собі цим мечем". Русь не має ні нерухомого майна, ні сіл, ні нив; єдиний промисел їхній - торгівля..."⁴

У дастані Микаїля ми знаходимо джерело цих свідчень - рядки про садумців.

У "Записках" уже згадуваного нами Ібн-Фадлана міститься такий дивний, не зрозумілий дослідникам уривок: "...неподалік ...широкий степ, про який кажуть, що в ньому (є) тварина, менша, ніж верблюд, але вища від бика. Голова її - це голова ягняти, а хвіст її - хвіст бика, тіло її - тіло мула, копита її подібні до копит бика... У неї посередині голови один ріг товстий, круглий ... Коли вона побачить вершника, то прямує до нього. І якщо під ним (вершником) рисак, то він (рисак) шукає порятунку від неї в якомога швидший втечі, а якщо вона його (вершника) наздожене, то вона хапає його своїм рогом зі спини його коня, потім підкидає його в повітря й зустрічає своїм рогом, і не припиняє чинити в такий спосіб, доки не вб'є його.

А коневі вона нічого не заподіює... і вони (жителі) шукають її в степу і в

лісах, поки не заб'ють її. Це (відбувається) так... (вони) вилазять на високі дерева, між якими вона (тварина) знаходиться. Для цього збираються кілька стрільців з отруєними стрілами, і коли вона (тварина) опиниться між ними, то цілять в неї, поки не зранять її і не заб'ють її".

Дивина ця розвіюється з допомогою дастана Микаїля, де мовиться, що таке казкове полювання велося людьми на однорогого алпа Аджаху і його нащадків, також однорогих.

Крім цього, Ахмед Ібн-Фадлан згадав про наступну - не менш дивовижну - "традицію булгар": "Чоловіки і жінки спускаються до ріки і купаються разом голі, не затуляючи одне від одного, і не чинять блуду..."⁵ Надто сумнівно, що сеїд справді спостерігав таку картину в Булгарії, яка вже в IX ст. була ісламською державою. Наївовініше, цей опис виник під впливом на Ібн-Фадлана дастана Микаїля, де розповідається про таке ж купання язичників-сабанів.

Сліди прямого впливу дастана Шамсі Башту є і в поемі грузинського поета Шота Руставелі "Витязь в тигровій шкурі". Тут запозичення і деяких сюжетних ліній, і елементів булгарських язичницьких поглядів, і навіть імен героїв (Хасан, Фатіма, Аудан-Дуло, Тарвіль - в дастані; і Хасан, Фатіма, Автанділ, Таріель - у поемі Руставелі).

В "Історії Джагфара" ми знаходимо пояснення цьому. Виявляється, 1184 р. булгарський цар Габдулла Чельбір через своїх готських і аланських родичів домогся обрання Юрія (Лачина) спершу тьмutorоканським князем, а згодом - і грузинським царем. Юрій (Лачин) був сином суздальського князя Андрія Боголюбського і доньки булгарського царя Хісама Анбала (1135 - 1164) Байтольбі і звався на Русі "Князем Юрієм", а в Булгарії - булгарським еміром Лачином Хісамі. Рятуючись від переслідувань суздальського князя Всеволода Велике Гніздо, Юрій (Лачин) утік до Булгарії, на батьківщину матері, і в 1181 р. Чельбір призначив його улугбеком (губернатором) міста Булгара. 1183 р. Юрій з булгарськими ратниками брав участь у розгромі війська свого руського дядька Всеволода Суздальського під тодішньою булгарською столицею Буляр-ом. Під час цієї битви в полон до нього потрапив син князя чернігівських козів Айбата Риштави - бек Елаур, що був боярином - кошчи (соколником)

київсько-чернігівського князя Святослава.

Дружиною Айбата і матір'ю бека Елаура була донька рязанського князя Гліба. В свою чергу однією з дружин Гліба Рязанського була сестра Айбата Айбі. Айбат разом з Елауром і ковуйським загonom взяли участь у поході Всеволода на Буляр у складі південноруського полку на чолі з сином князя Святослава Всеволодовича - Володимиром Святославичем. Після невдалої спроби оволодіти Буляром рать Всеволода була оточена полководцями Чельбіра Гузоу та Юрієм (Лачином) і опинилась в облозі в укріпленому таборі під болгарською столицею. Вночі Елаур пішов розвідати, наскільки міцне кільце облоги, і потрапив у полон до Юрія (Лачина). Іскові вдалося умовити еміра таємно пропустити Айбата до руських суден на березі Ками. Та коли Елаур повернувся в табір і сповістив про це батька, той навідріз відмовився йти без руських князів і ковуйв. Бек повернувся до Юрія (Лачина) і вмовив його пропустити всіх князів з ковуями, пообіцявши за це підтримку ними планів еміра щодо захоплення Тьмутороканського князівства. У визначеному Юрієм (Лачином) місці князі й ковуй, кинувши руське військо напризволяще, вийшли з оточення, а тоді дісталися до Ками і відпливли на Русь. Елаур, однак, повернувся до еміра і став на болгарську службу.

Невдовзі Чельбір послав бека Елаура в Тбілісі ("Табилкатау" по-булгарськи), де Юрій (Лачин) мав посісти престол, одружившись із грузинською княжною Тамар. На весільній учті Елаур виконав дастан Михайля для гостей. Серед них був і син грузинського вельможі Аblasа князь "Нуршада" (безсумнівно, майбутній автор "Витязя в тигровій шкурі" лицар-азнаур Шота; "Нуршада" перекручене "азнаур Шота").

Дивовижно, але так розповідає "Історія Джафара". Кожен, хто прочитав: переказ "Легенди про доньку Шана" та "Витязя в тигровій шкурі", зможе сам скласти думку щодо правдивості цьогоповідомлення.

Вплив "Легенди..." відчувається і в знаменитій поемі Нізамі Гянджеві "Іскандер-наме". В дастані Михайля розповідається про те, як хворі воїни Аламира Султана (так булгари називали Александра Македонського, по-іранськи Іскандера Зулкарнайна) були зали-

шені в печері Булгар, і як вони, зцілившись, поклали початок народowi булгар і місту Булгару. Ту ж історію розповідає й великий азербайджано-перський поет. Відомості "Історії Джафара" і тут допомагають нам встановити причину проникнення поеми Михайля в Гянджу: "винуватцем" цього був булгарський купець Аппак, який займався, крім усього, ще й торгівлею вродливими дівчатами-рабіннями. Він скуповував полонених дівчаток різних національностей, ростиw, навчав, а тоді продавав їх. Одна з його "вихованок" - куманська (половецька) дівчина, котру він назвав своїм ім'ям "Аппак", була подарована ним емірові Сурежа (Дербента), а той, у свою чергу, подарував її поету Нізамі. Нізамі взяв Аппак дружиною і, мабуть, саме від неї почув уривок про заснування Булгара.

Сліди впливу "Легенди..." містять і українсько-руська поема XII ст. "Слово о полку Ігоревім".

Явно з дастана до "Слова" потрапили пісняр "Боян", "татрани" (від народного імені героя "Легенди...") Тат-Ірана ("Татра"), деякі інші мотиви. Не будемо докладно зупинятися на цих запозиченнях, оскільки це тема для окремої ґрунтовної розмови. А скажемо лише, що вони могли потрапити до "Слова" одночасно як з усних ковуйсько-берендейських варіантів дастана, так і з писемного варіанта Михайля, але в обох випадках, найімовірніше, - через ковуйв. "Історія Джафара" повідомляє, що учасником "Всеволодової раті" 1183 р. був згаданий вище син Святослава, князь Володимир Святославич, якому, цілком імовірно, й належить авторство "Слова". Він виріс у характерному для ранньосередньовічної України-Русі слов'яно-алано-булгарському середовищі і напевне знав ковуйсько-берендейську мову.

Отже, епічний дастан Шамсі Башту "Легенда про доньку Шана" встав у себе і гунно-тюркські, і давньомадярські (угрські), і кипчакотюркські, і протоукраїнські, й ірано-кавказькі мотиви. Гадаю, що й українці, і грузини, і азербайджанці також радо дізнаються, що в творах їхніх великих поетів звучать і булгарські мотиви. Адже такі вільні - а не казенно-наказові - запозичення служили і служитимуть розвитку духовної культури людини, зближують народи. Знання запозичень збагачує, а не принижує національного почуття.

Скажімо, читача, який не підозрює

про булгарське походження терміна по-еми Володимира "Даждьбог" ("Даждьбож"), можна легко змусити повірити про походження його від назви давньослов'янського або іранського божества. Тим часом не виключено, що Володимир навмисне передав так - у слов'яно-іранській формі - одне з імен алпа Куяна (Кук-Куяна) - "Ташбаш". Алп Куян (Ташбаш), за легендою, створив Київські гори (тому булгари називали їх Куянтау або Кук-Куянтау), а саме на цих горах виник Київ - символ української землі і нації. Якщо знати це, тоді стає зрозумілим, що "Даждьбог" (від "Таштаб") - поетичний символ України-Русі - батьківщини автора "Слова".

А хто ж тоді "Даждьбожа внук", про якого також пише Володимир? Слов'яно-іранська форма булгарського

слова "Ташбаш" недвозначно вказує на те, що дітьми своєї землі автор "Слова" вважав слов'ян, алано-іранців (нащадків скіфів) і протобулгар. Отже, онуком Ташбаша - Даждьбожа - "Слово" називає вже єдиний народ - нащадка слов'яно-алано-булгарських предків.

Переказ дастана Микаїля (Шамсі Башту) "Легенда про доньку Шана", який дійшов до нас, здолавши час і простір, зазвучав українською мовою. Я, як булгар, переживаю подвійну радість. І тому, що українська земля тим самим вшановує нашого національного поета. І тому, що дастан, який народився у Києві, знову з-понад тисячолітньої відстані зазвучав на своїй батьківщині, у вітчизні самого творця - Микаїля Башту - Киянина.

м. Казань

ПРИМІТКИ

1. Путешествие Ибн-Фадлана на Волгу. - Л.: 1939.
2. Хвольсон Д. Известия о хазарах, буртасах, болгарях, мадьярах, славянах и русских. - СПб. : 1869. - С.34-35.

3. Путешествие Ибн-Фадлана на Волгу. - Л.: 1939.
4. Там же.
5. Низами. Пять поэм. - М.: 1946. - С.601.

Юрій Олійник

ДО ПОЕМИ ШАМСІ БАШТУ

Перед нами - один з найцікавіших разків епічного спадку народу, чия роль в історичних подіях VII-X ст. у Центральній та Східній Європі була чи не однією з вирішальніших. Болгари (булгари), вийшовши на історичну арену наприкінці V - початку VI ст., справили неабиякий вплив і на формування перших слов'янських державних утворень. Перебуваючи в тісній взаємодії з Іранським і арабським Сходом, з Іллірією, Наддунайщиною та Балканами, вони були тим культурним і генетичним каталізатором, який спричинив появу відомих нам народів Східної Європи і тієї величезної культурної спадщини кожного з них, які ми маємо нині. Значайно, не слід трактувати цей процес односторонньо, адже і булгари були відкритими для зворотного впливу.

Щоб зрозуміти епос будь-якого народу, треба, бодай в загальних рисах, згадати його історію. Тому звернемося до політичної карти Європи і Азії III-VII ст., до тих реальних історичних подій, які відбувались в цих регіонах і які відомі нам з археології та писемних джерел. Ниявляється, в поемі Шамсі Башту під етнологічним пластом зберігається ціла низка історичних реалій.

Початком Великого переселення народів учені вважають рух германських племен Балтійської зони на Південь і Схід. У Північному Причорномор'ї це просування зустрічає інший могутній потік - рух тюркомовних племен Азії на Захід. Ці племена відомі в історії під назвою гуннів (хуннів, хонів, сюну). В обох потоках виявилися змішаними і германці, і слов'яни, і угри, і тюрки. Вони були підхоплені загальним вибором подій і разом з гуннами опинилися в Центральній і Західній Європі. Змішуючись з місцевими племенами, вони утворювали нові етнічні масиви і народи, що, власне, і склало в загальних рисах сучасну етнічну карту Європи. На території нинішньої степової України були повністю асимільовані іраномовні

об'єднання племен - алани, сармати, аорси, а у лісостеповій, де перебували гето-фракійці, готи (германці), слов'яни і частина іраномовного населення (росомони). Переважна більшість племен з'єдналася з гуннами і взяла участь в їхніх походах на Константинополь (436 р.) і далі - на Західну Римську імперію.

Хто ж були оті гунни, які так швидко і рішуче перекроїли етнічну і політичну карту тогочасної ойкумени?

Гунни у своїх першовитоках були об'єднанням кочових племен Північного Китаю і Монголії. В перших століттях нової ери, ведучи безперервні війни за існування з Китайською імперією, об'єднання це розділилося на дві частини. Одна лишилася і заснувала в Семиріччі свої володіння - Юебань, інша почала просуватися на захід, вбираючи в себе, наче губка, племена угрів, які мешкали на схід і північ від Волги (серед них були і булгари). Гунни змішались з уграми і засвоїли розповсюджену серед угрів сарматську культуру. Тюркська мова гуннів ввібрала в себе багато з угорської і стала основою для мови булгар і хозар. Взаємна асиміляція йшла і на рівні релігійних уявлень. Тому і не дивно, що верховним богом у поемі Шамсі Башту виступає Тенгре (Тангра), якому вклонялися гунни Північного Китаю і Монголії. Гунни обожнювали і бога-громовика Куара, а також сонце, місяць, вогонь і воду. Вклонялися вони і богам доріг (в поемі це алп Мал). Особливим чином шанувували вони дерева, дуб (в поемі це Бат-Терек). В жертву священним деревам приносилися коні, кров'ю яких зрошувалася земля. Крім священних дерев і гаїв, у гуннів були капища й ідоли (боввани). Гуннські звичаї - поминальні ігри-битви на мечач, комонні ристалища, танці і т.ін. - зафіксовані в праці вірменського письменника X ст. Моїсея Каганкатваці "Історія агван".

Після смерті гуннського вождя Атілі (Атилли) 454 року гуннський со-

юз, до якого входили булгари, слов'яни та інші племена і народи, розпадається. Наприкінці V - на початку VI ст. в Північному Надчорномор'ї та Надазовщині утворюється об'єднання болгарських племен під назвою кутригури (кутургури - "собачі угри"), а між Азовським морем і Волгою - утигури (утургури - "малі угри"). Разом зі слов'янськими племенами у VI ст. вони здійснюють ряд походів за Дунай на Візантію.

На початку VI ст. на Алтаї та в Монголії з решток гуннського союзу утворюється так званий тюркютський каганат. На чолі каганату стоїть династія Ашинів (*Ашин* - "вовк"). До складу тюркютського каганату входили і авари (літописні обри), які походили з угрів Північного Казахстану. Не бажаючи підпорядковуватися тюркютам, частина аварських племен відкочовує на захід, за Волгу і далі в Європу. Тут вони з'єднуються з близькими їм булгарами, підпорядковують слов'янські племена антів і утворюють так званий Аварський союз, територія якого простягалася від Паннонії до Волги. Війни з Візантією приводять до того, що остання протягом багатьох років платить аварам данину. Про те, що до складу союзу входили, крім аварів, ще слов'яни і булгари, свідчить візантійський хроніст Феоділакт Сімокатта в своїй "Історії" (перша половина VII ст.). Серед полонених візантійцями аварських воїнів (601 р. - битва на річці Тиса) була половина слов'ян, досить багато болгар та інших, і лише п'яту частину становили власне авари. Уже цього свідчення досить, аби зрозуміти, що племена, які входили до Аварського союзу, різнилися між собою. Навіть зовні: тюркюти, скажімо, носили довге волосся, угри голили голову спереду, а ззаду заплітали волосся у кілька кіс, булгари голили голови, лишаючи тільки пучечок волосся (як "оселедець" князя Святослава). Хто відповість, чому він і, надалі, запорожці наслідували саме таку традицію?

У першій половині VII ст. тюркютський каганат веде безуспішні війни з Китаєм. Вони, зрештою, підточують сили каганату. Саме з цими обставинами пов'язують перші спроби болгар звільнитися з-під влади аварів. У 631 р. вибухає повстання болгар-кутригур, яке було жорстоко придушене. Рештки цих болгар об'єднуються з булгарами-утигурами і створюють своє перше політичне

утворення - Надазовську Булгарію, на чолі якого стає Кубрат I (роки правління - 631-642). Це утворення ще не було державою в прямому розумінні цього слова і не стало таким з багатьох причин. Основною - було зіткнення з хозарами, чия молода держава зазіхала на болгарську територію. У 670 р. хозарські війська завдали поразки булгарам і вони змушені були відкочувати на інші землі - на Каму (де утворюють Волзьку Булгарію), на Дунай (де виникає держава Аспаруха), а також на територію Угорщини і навіть Італії. Починається якісно новий етап розвитку болгарського народу - епоха могутніх держав, що відіграли значну роль у політичній та культурній історії середньовічної Європи.

Звернемося тепер безпосередньо до поеми Шамсі Башту "Легенда про доньку Шана". Хронологічний зріз її міфологічної системи дає нам два чіткіх пласти: найдавніші вірування, пов'язані з гуннськими і власне болгарськими релігійними мотивами, на які нашаровані окремі елементи ісламського культу. Тобто міфологія поеми - це давньоболгарська епіка, оповита тонким серпанком ісламу.

Уже перше прочитання переконує нас в тому, що міфологічна культура болгар справила надзвичайний вплив на слов'янство. Це видно з цілої низки спільних для обох народів міфологічних персонажів та сюжетів. Цілком ймовірно, що автор "Слова про Ігорів похід" був чудово обізнаний з болгарськими культурними традиціями (а може, - і з самою "Легендою про доньку Шана"). Можна припустити, що саме під впливом східних мотивів, з'являється у "Слові..." образ Дива, який віщує з вершини дерева. Цей міфологічний персонаж часто згадується в поемі Шамсі Башту:

Улюбленою оселею Дива
Був Бат-Терех, звідки його наймення.
Досягала його крона
До вершини святого неба.

Просякало його коріння
Крізь товщу всієї Землі.
З його пагініа
З'являвся Бат-Терех повсюдно.

(Пер. за підрядником)

Або згадаймо алпа Хурсу з поеми - божество Сонця. Це - покровитель ковалів та зброї. У того, хто перебігає доро-

гу Хурси, зникає сила зброї (кн.І, пісня І). У пантеоні язичницьких богів Давньої Русі бог Сонця Хорс посідав одне з чільних місць. Всі дослідники давньоруської міфології сходяться у висновку, що витоки культу Хорса слід шукати на чочовому Південному Сході (докладніше про це див.: Рыбаков Б.А. Язычество Древней Руси. - М., 1988. - С.434, 440). У цьому контексті цікавим є уривок зі "Слова..." Засуджуючи політику князя Всеслава Полоцького, автор "Слова..." пише:

Всеслав князь людемъ судяше,
княземъ грады рѣдѣше,
а самъ въ ночь вѣлкомъ рыскаше:
изъ Києва дорискаше до куръ Тматорокана,
великому Хрѣсови вѣлкомъ путь прерыскаше.

Читаючи "Легенду про доньку Шана" нам стає зрозумілою ця строфа, - князь Всеслав перебігає дорогою Сонця (Хурси), що було табуйовано (заборонено) за "Легендою про доньку Шана". Говто для посилення негативної характеристики Всеслава автор "Слова..." винодить його порушником давніх освячених традицій, що за тих часів дорівнювалося до злочину.

Можливо, під впливом булгарських міфів з'являється в "Слові..." і посилення на віщого співця Бояна. Завдяки поемі "Легенда про доньку Шана" стає зрозумілим, звідки взявся у "Слові..." Боян, ким він був насправді і чому тут він пов'язується зі співами та грою на струнних інструментах. У поемі Шамсі Башту алп Боян - син Сонця і Місяця - втікає від батьків і очолює плем'я людей Імен. Неймовірно, але факт, що Іменськими (Імеонськими) горами у візантійських хроністів називався Уральський хребет, на яким вони розташовували гуннів та інших "варварські народи" (див., наприклад, працю візантійського історика, поета і риторика Агасія (536-582 рр.) "Про царювання Юстиніана"). Очевидно, ітеча алпа Бояна від батьків відображає реальні події, коли два племені - вар і хунни - відокремлюються від тюркюського каганату і, переслідуювані тюркютами, з'являються в Європі під назвою лавари (обри). Адже Боян - реальна історична особа, аварський хан, ушавлений походами на Візантію, за Дунай. Задаймо, що Боян "Слова..." пов'язаний з "тропою Траяна" - як у давнину називався загальний напрям рейдів

союзних аварських племен за Дунай, де знаходилася "Трапеум Траяні" - відома колона римського імператора Траяна. Зрозумілим стає і зв'язок Бояна "Слова..." зі співами та грою на струнних інструментах, - алп Боян зображений в поемі Шамсі Башту саме таким, що кохається у співах та грі на домрі:

Найбільше за все на світі

Він любив співи та гру на домрі.

На неслов'янське походження Бояна вказує нам і автор "Слова...", називаючи його онуком Велеса, тоді як слов'яни - онуки Даждбога. Всебічна міфологічна обумовленість алпа Бояна в "Легенді про доньку Шана" свідчить про те, що цей образ історично передував співцеві Бояну "Слова...". Ймовірно, що він був тією основою, на якій зріс легендарний слов'янський співець.

Що глибше вчитуєшся в поему Шамсі Башту, більше розумієш витоки того могутнього міфологічного й історичного пласта, який ліг в основу не тільки давньоруської епіки, а й історичних хронік. Візьмемо хоча б рядки поеми, де йдеться про народження перших людей. Куріпка приводить на світ трьох хлопчиків і одну дівчинку. Чи не правда символічно, якщо згадати легенду про заснування Києва, переказану Нестором у "Повісті минулих літ"? Там також фундаторами, першотворцями виступають троє братів і сестра. До речі, більшість дослідників визнають неслов'янське походження імен Кий, Шек, Хорив. Міф про братів та сестру як першопредків відомий у багатьох народів, однак тісна взаємодія слов'ян і булгар в історичній ретроспективі не залишає сумнівів у витоках цієї давньоруської легенди. Цікаво також те, що, не дивлячись на широке побутовування цієї легенди у різних народів, лише в нас намагаються відшукати їй історичну підоснову.

Надзвичайно важливим моментом в поемі Шамсі Башту є свідство про заснування Києва Шамбатом - братом булгарського хана Кубрата І.

Про життя фундатора Надазовської Булгарії Кубрата І є чимало відомостей у візантійських хроністів (див., наприклад, "Никифора патріарха Константинопольського коротку історію з часів після царювання Маврикія" або хроніку Іоанна Никиуського (VII ст.). Це й не дивно, адже Кубрат виховувався при

константинопольському імператорському дворі. Після смерті свого дядька Моходу-хеу Кубрат очолює надазовських булгар. До речі, по матері Кубрат належав до відомого роду Дуло, звідки походив і гунський вождь Атіла. Візантійські хроністи не повідомляють, ким був батько Кубрата. Але ці відомості ми знаходимо в поемі "Легенда про доньку Шана". Кубрат названий тут сином Аскала. Аскал (Аскел) за хронікою Меландра Протиктора - тюркютський хан, відомий своїм посольством до Константинополя в 563 р. Отже, перед нами одне з багатьох свідчень достовірності поеми Шамсі Башту, - вона не протирічить, а служить поєднувальною ланкою в системі різних історичних джерел, себто вимагає, аби до неї ставилися як до історичного джерела.

Однак, повернемося до заснування Києва.

Візантійські історики нічого не повідомляють про братів Кубрата І. Але у праці Константина Багрянородного "Про управління імперією", створеної в 948-952 рр., є згадка про те, що Київ мав у давнину ще одну назву - Самбатос (тобто Шамбат). Це завжди непокоїло сучасних дослідників стародавнього Києва, бо не ув'язувалося з стрункою офіційною версією про його походження. Справа в тому, що ім'я Самбат (Шамбат) - східного походження, про що свідчить його широке розповсюдження саме на Сході та Півдні. Згадаймо хоча б вірменського нахарара початку VII ст. Самбата Багратуні або всю династію самбатидів. Отож, знаючи роки правління хана Кубрата І, можна реконструювати і дату заснування Києва його братом Шамбатом - 631-642 рр. Текст поеми "Легенда про доньку Шана" дозволяє ще звизити цю дату. У поемі згадується війна Шамбата з фарангами. Саме так давні хроніки називали франків, чия держава в той час досягала апогею свого розвитку. Про зіткнення булгар з франками розповідає і хроніка Фредегара (VII ст.). Після смерті аварського хана Бояна в Паннонії починаються міжусобиці війни власне аварів з булгарами кутригурами. Останні змушені були шукати прихисток у франків. Франкський король Дагоберт спочатку дозволив їм поселитися в Баварії, однак потім, з якихось своїх міркувань, наказав їх знищити. Можливо, він побоювався мати на своїй території такий могутній чужацький військовий контингент.

Фредегар повідомляє, що булгари з великими втратами відступили на слов'янські території і слов'яни прийняли їх. Хроніст датує ці події 631 роком. Отже, можна вважати, що Київ було засновано в 631 чи 632 році. Виникає цілком природне запитання: як усе це співвіднести з офіційною версією, згідно до якої Київ виникає наприкінці V ст.? Справа в тому, що в давньому лексиконі слово *заснувати* не обов'язково означало *побудувати*. *Заснувати* вживалося в значенні *захопити*, і *дати ім'я*. У поемі йдеться про те, що почерез невірність Кубрат і дав своєму братові (Шамбату) прізвисько Кий, що означало "відділений, відрізаний", звідки в подальшому пішло "Київ". Мабуть у проблемі походження Києва слід розрізняти два аспекти: виникнення власне міста і походження його назви. Виходячи з поеми, з того потужного і міфологічно обумовленого семантичного пласта, який вона утримує в собі, немає ніяких підстав сумніватися у східному (булгарському) походженні як назви *Шамбат* (*Самбатос*), так і назви *Київ*. До того ж більшість слов'янських та давньоруських прикрас чи озброєння - саме східного походження або мають на сході свої прототипи.

Одним з найцікавіших моментів у поемі "Легенда про доньку Шана" є те, що вона повертає нам найдавніші легенди і міфи про виникнення київських гір, дніпровських порогів - сказання, що їх ми вважали втраченими або ж неіснуючими.

Аналіз поеми дозволяє ототожнювати назву "Бурі-чай" з Дніпром. У поемі йдеться про те, як один з алпів, аби розчистити річище, розбиває скам'янілого алпа Куяна на шматки, з яких виникають пороги. А на тому місці, де алп Куян, втікаючи по підземному лабіринту від пекучого погляду алпа Бариса, намагався вирватися назовні, з'явилася гора Куянтау (київські гори).

Свідченням єдності булгарської та давньоруської міфологічних традицій є ті розділи поеми, де мова йде про крилатого чарівного коня Туллара, що довгий час слугував богатиреві Ату. Наприкінці поеми розповідається, як після трьох битви з хозарами Тулпар просить відпустити його на волю: "Там, біля гори Куянтау, Хочу провестися я дні останні". Ат виконує його прохання. І далі:

Як помер Тулпар,
Поїхав Атіас

Споглянуть на кості його
На горі Куянтау.

На гору зійшов,
І раптом тяжко йому зробилось,
Дихання'сперлось -
Життя полишило його.

Чи не правда - надто виразний збіг розповіддю Нестора-літописця про смерть київського князя Олега, котрий помер, відвідавши місце, де лежали кості його вірного коня.

Одним з цікавих перегуків поеми з давньоруськими літописами є сюжет про те, як Ат прийняв іслам. Ат не може знайти лігвища алпа Албастия, де перебуває його кохана. Один з героїв - Тат-Іран пропонує йому прийняти іслам і тоді, мовляв, сам Аллах вкаже дорогу. Ат приймає ісламську віру. І це дуже нагадує літописну історію хрещення київського князя Володимира. Останній не міг одружитися на візантійці Анні, поки не прийняв християнства.

Усі дослідники давньоруських літописів згодні з тим, що Нестор для створення "Повісті минулих літ" користувався якимись більш ранніми джерелами, які до нас не дійшли. Кілька прикладів збігів, наведені вище, дають змогу віднести поему Шамсі Башту "Легенда про доньку Шана" до кола ранніх джерел, які знав Нестор. Очевидно, що епос і міфологія булгар були йому зрозумілими й близькими (як і авторові "Слова про Ігорів похід"), що, в свою чергу, може свідчити про генетичну близькість двох народів - булгарського і слов'янського (давньоруської народності), або ж про спільні витоки їхніх культур.

Крім паралелей з давньоруським способом і літописами, "Легенда про доньку Шана" містить чимало подій та назв, що стосуються Закавказзя й Ірану, Середньовізантських та Надкаспійських держав, а також Арабського Сходу. Все це свідчить про надзвичайну ерудицію автора поеми, про непересічний талант і дивовижну долю того народу, сином якого він був сам.

Ось перед нами алп Карга, що розбив кам'яну стіну, споруджену дивами на острові Чулмані. Ця стіна "Затуляла людям живодайні промені сонця". Арабська писемна традиція називала островами не тільки тверді, обмежену водою, але й місце, відрізане від інших природними перешкодами - лісами, горами, ущелинами тощо. Врахувавши це, стає зрозумілим, де саме розташовувався міфічний острів Чулман. Чул - давня назва проходу між Каспійським морем і горами Кавказу. Цей прохід з'єднував кочовий світ Євразійських степів з багатими державами Дворіччя. В середині V ст. іранський шах Іздігерд II наказав спорудити в проході кам'яну стіну, яка повинна була розмежувати давню Албанію і гуннів. В пізніші часи відновлення старих і зведення нових укріплень в цьому місці стає традиційним. Ймовірно, що саме цю стіну і спорудили злі диви поеми, з якими боровся алп Карга. Це один з багатьох моментів поеми Шамсі Башту, з яких видно, як реальність перетворюється на міф.

У поемі часто зустрічається назва Туран - територія, куди входило Семиріччя. Дітьми вовчиці, нащадками легендарної стародавньої держави Туран вважали себе всі тюркомовні народи Євразії. Ця ж держава неодноразово фігурує в поемі Фірдоусі "Шахнаме" поряд з історичними - Іраном, Хіндом, Чиною.

Місто Саксин, що згадується в поемі Шамсі Башту, це назва східної частини столиці хозар на Волзі. Річка Шир - давня назва річки Бузан (притоки Дону), на якій розташовувалася столиця Хозарії Саркел (Ш-р-кил - Саркел).

Зрозуміло, що і міфологія, і аналіз історичних реалій "Легенди про доньку Шана" потребують окремого фундаментального дослідження. Я навів лише кілька прикладів для того, щоб кожен, хто візьме до рук поему Шамсі Башту, зрозумів, що це - історія великого народу і одночасно - вдячний матеріал для вивчення культур інших народів, неохопний світ в одній перлині.

Анатолій Макаров

КРАСА БАРОККО*

1. ЛЮБОВ ДО ПРИКРАС

Декоративність становить одну з найприкметніших ознак українського художнього мислення. І якщо в Барокко не було б жодних інших заслуг перед українським мистецтвом, воно все одно посіло б почесне місце в його історії лише тому, що саме йому судилося найповніше відтворити притаманний українському національному характерові потяг до святковості, поетичності, смак до яскравих барв, рясного рослинного орнаменту і, що не одразу впадає в око, - відтінок легкої задуми, ледь відчутного суму, який виникає, припустимо, в травні, коли видима краса світу буйно розквітає і водночас швидко зникає, опадає, розвіюється. Інакше кажучи, в українському відчутті прекрасного є ще й легке філософське забарвлення, яке надає йому розчуленості й сентиментальності. Побачити Україну в час цвітіння - це значить подивуватися надмірності краси, її урочистості. А побачити це очима українця означає ще - відчутти сум з приводу проминальності, швидкоплинності всього, що наважується цвісти й радіти життю. Звідси - й якесь нав'язливе бажання утримати цю примхливу красу, наситити нею життєвий простір.

До творчих секретів українського народу належить і вміння прикрашати світ найпростішими, найдоступнішими, а коли йдеться про кошти, то й найдешевшими засобами. Українська краса демократична, і тому не вимагає особливих умов для своєї реалізації. Там, де з'являється людина, що відчуває себе українцем, там з'являється й особливий, естетично насичений побут, бо те, що ми називаємо "українським", все те свідомо чи несвідомо прикрашене, впорядковане, культивоване й опоетизоване. Все воно несе на собі відбиток трудолюбства і життєрадісності. І водночас, все воно - світло-печальне.

Це, звичайно, загальні міркування про декоративність як домінуючу властивість українського художнього смаку. Але, якщо стати на таку точку зору, то Барокко, яке уважно приглядалося до всього самотнього й неповторного, не могло не зазнати тиску з боку декоративних пристрастей української душі, не могло не стати на Україні мистецтвом, сильно естетизованим, "закучерявленим", сповненим всілякого вигадливого штучарства й безпосереднього замішування красою слова чи барви.

*Уривок із монографії "Світло українського Барокко", яка готується до друку. Слово *Барокко* пишеться тут з великої літери - як назва доби з історії культури. Так само ми пишемо - *Відродження, Просвітительство*.



Титул Нового Завіта роботи А.Козачковського (К., 1731 р.) - приклад свідомого використання декоративних властивостей тогочасних друкарських шрифтів. Майстерний набір уміщено в рамку, як справжній художній твір.

І справді, чи існували десь у тогочасній Європі друкарні, які б так рясно прикрашали сторінки своїх видань, як це робилося в Київській та Почаївській лаврах, у Львові та Чернігові?! Декоративна пишність української книжки XVII-XVIII століть не має аналогії ні в Росії, ні на Заході. Кожною сторінкою лаврського стародруку можна милуватися як справжнім художнім твором. Кожна нагадує вишукане мереживо, сплетене з друкарського шрифту, орнаменту і гравірованих зображень. Під руками монастирських майстрів дру-

карський набір набував подвійного значення: з одного боку, це був літературний текст, а з другого, – орнамент. І особливо виразно цей декоративний підхід до набору стає помітним тоді, коли текст накладається на зображення тканин і стає візерунком уже в прямому смислі. Таку демонстрацію декоративних властивостей звичайного друкарського шрифту бачимо на титулі київського “Псалтиря” 1728 року, виконаного А.Козачковським, і титулі почаївського “Службника” 1744 року, виконаного Ф.Гочемським. Вишуканими шрифтовими візерунками заповнювали й зображувані на гравюрах прорізи арок, і внутрішні площини картушів. Орнаменти з шрифтів бралися навіть у рамки. І в цьому разі сам текст сприймався як зображення, гідне декоративного оформлення. (Наприклад, – титул до видання Нового Заповіту 1731 року, виконаний А.Козачковським.)

Атмосфера загального захоплення прикрасами сприяла також поширенню на Україні *декоративного віршування Барокко*. Одним з різновидів такої поезії є вірш-протей, суть якого полягала в тому, що бралася жменька вишуканих, урочисто-вагомих або просто красивих слів і за допомогою їх механічного пересування з місця на місце, з рядка в рядок, писався величезний, як говорив І.Величковський, “многопремінительный” вірш. Зміст міг бути різний. “Футурист XVII століття” І.Величковський подає, наприклад, релігійного Протея:

Яко ниву рясно плоды украшают,
Тако діву красно роды ублажают.

Ниву рясно плоды украшают яко,
Діву красно роды ублажают тако.

Рясно плоды украшают ниву.
Красно роды ублажают тако діву.

Плоды украшают яко ниву рясно,
Роды ублажают тако діву красно.

І т.д.

У такому ж незвичному для сучасного читача розкішному декоративному стилі написано і перший в українській поезії зразок урбаністичної лірики. Це ампліфікаційний “Опис Києва” Феофана Прокоповича 1705 року.

Але не слід думати, ніби “протейський вірш” чи вірш ампліфікований вживалися лише у поетичних вправах. В декоративного віршування були й важливіші турботи. Громадянська поезія не завжди прагнула до “некрасівської простоти” і не завжди її ідеалом було графоманство Дем’яна Бедного. *Політична агітка XVII-XVIII століть нерідко вдягалася в гаптовані шати декоративної поезії*. У курсі риторики, що його 1729 року читав у Києво-Могилянській академії Ігнатій Бузановський, знаходимо цікавий з

цього погляду зразок політичної лірики, написаний, очевидно, в часи визвольних війн Хмельницького:

Непереможний Богдан, що Марс його виховав грізний,
Плем'я шляхетське розбив, з батькових вигнав земель,
Вождь над вождями, Богдан Хмельницький, герой, переможець,
Що нечестивих панів вигнав із рідних земель,
Що розгромив їх ущент і гнав, гордовитих, до Вісли,
Світлий наш гетьман Богдан, мудрий хоробрий козак,
Мудрий, хоробрий козак, поміж козаків наймужніший,
Що нечестивий народ Бога навчив шанувать.
Бога навчив шанувать підступних, проклятих папістів,
Простий і дужий козак, благословенний Богдан,
Благословенний Богдан, що ляха, мов лютого звіра,
І приручив і провчив, славний герой, наш Ахілл.

(Переклад І.П.Бетка)

Безконечне повторювання кількох слів або визначень здається тепер читачеві нудною тавтологією. Але якщо добре подумати, наша сучасна "поетична публіцистика" або "громадянсько-політична лірика" мало чим відрізняється від декоративного віршування поетів-академіків XVII-XVIII століть. Останні були відвертішими, чеснішими і не приховували того, що у своїх Протеях і ампліфікаціях просто смакували слова, що їм подобалися, насолоджувалися популярними в їхній час гаслами й іменами. Наші сучасні поети роблять те ж саме, але не наважуються це визнати і тому приховують властиву людям пристрасть до *тавтології* (в даному разі - тавтології політичної) за всілякими зовнішніми ефектами, "свіжими ходами", "оригінальними поворотами" думки і т.п.

І їм це справді вдається. Довірливий читач не завжди помічає, що тупцювання на тому ж самому (часто порожньому) місці, безконечне повторення загальновідомих думок або просто красивих слів - одна з найпомітніших рис як старої, так і нової нашої поетичної публіцистики. Часто не помічають цього й самі поети, на що й вказує їм В.Діброва в своїй сатиричній мініатюрі, надрукованій в останньому номері ж. "Прапор" за 1990 рік. Тут пародіюється традиція барокової тавтології в сучасній публіцистиці:

"Робітники ділянки Мандуй-Белемба заслужено відсвяткували день промисловості, де їх вітали народні артисти.

Артисти з народу вітали їх промисловий день святкуванням послуг Белемба-Мандуйської ділянки робітників.

Мандуй робітників заслужив вітання промислової ділянки. Белемба святкувала артистами їх народний день.

Мандуй-день. Белемба - робітниками. Мандуй - артистів. Белемба - промисловості. Мандуй - їх. Белемба - де народні вітання ділянками святкувань". І т.д., і т.ін.

Читаючи цю пародію на сучасну нашу велемовну, але часто тавтологічну за змістом і формою публіцистику, мимоволі замис-

люєшся над долею літературних прийомів. Навіть наймогутніші з них з часом зношуються, старіють, потрапляють до рук заробітчанин і графоманів, а тоді вже, – й на мушку пародистів. Такий самий момент в своїй історії переживає сьогодні декоративна публіцистика, яка колись, у XVII столітті, була справжньою прикрасою української поезії й прози.

Але повернімося до часів Барокко.

Прояви загостреного декоративного смаку можна побачити і в щедро прикрашених каплицях Трьох святих (1578), і Боїмів (1609-1617) у Львові. На землях Східної України існував так званий *“рушниковий стиль”* декорування. Він проявляється в тому, що прикраси збираються у щільні вертикальні смуги, і це створює враження ніби на стінках висять рельєфні рушники. В такому стилі декоровано Преображенську церкву у Великих Сорочинцях (1732). Ще виразніше декоративні пристрасті української архітектури проявились у так званому *“килимовому стилі”*. Аби уявити, що він собою являє, згадаймо дзвіницю Софійського монастиря, стіни якої суспіль вкриті орнаментами й символічними зображеннями. Казати щось про простоту й стриманість тут просто не доводиться. Рясніший і щільніший декор стрічається хіба що на Сході.

Пластика цієї споруди, прикраси Брама Заборовського та собору Мгарського монастиря переконують в тому, що щедро прикрашування може стати й ознакою художнього стилю, тобто засобом вираження певного типу світовідчуття. На думку українця, людина з'являється на світ зокрема й для того, аби прикрасити його, збільшити його красу. Інші слов'янські народи ставляться до прикрас значно стриманіше. Так, наприклад, російське архітектурне мислення використовує їх з великою обережністю. Йому до смаку аскетична простота, а спалах захоплення розкішним декором (так зване *“наришкіньське Барокко”*) був зумовлений саме українським впливом після унії 1654 року.

Український, відкритий до декоративних надмірностей, смак формувався, напевно, в результаті постійних і тривалих (ще з часів Київської Русі) контактів з культурою східних народів. До такої думки схиляє й той факт, що іспанці й французи, які, як колись і українці, мали великий досвід спілкування з східними народами, також виявляють смак до багатих і рясних прикрас.

Пристрасть стародавнього українського мистецтва до всіляких прикрас зовсім не заважала його політичним і духовним шуканням. *“Естетство” в ті часи якось легко й просто уживалося з “політиканством”*. І тому не дивно, що запроваджуючи на Україні *“штуку для штуки”*, Іван Величковський вважав це справою глибоко патріотичною, а в створенні першого на Україні *посібника з поетичного шуткарства* – вбачав власний громадянський подвиг. У передмові до свого формалістичного *“Млека”* (1691) він писав:

“Уважаючи я, иж многіми народове, звлаща в науках обфиту-ючіє, много мают не тилко ораторских, але й поетицких, чудне а мистерне, природным их языком, от высоких розумов составленных

трудолюбий, котрыми и сами ся тішат, и потомков своих довіцы острят, я, яко истинный сын Малороссійской отчизны naszej, болючи на то сердцем, иж в Малой нашой Росіи до сих час таковых ні от кого тыпом выданных не оглядаю трудов, з горливости моеи ку милой отчизні, призвавши бога и божію матку и святых, умысли-лем, иле зможность подлого довціпу моего позволяла, нікоторые значнійшыє штучки поетицкіє руским языком выразити, не з якого языка на рускій оныє переводячи, але власною працею моею ново на подобенство інородних составляючи, а нікоторые и ціле рускіє способы вынайдуци...”

Такими ж патріотичними мотивами керувалися й ті, хто у “мазепинські” та “післямазепинські” часи створював нове декоративне вбрання українських церков. До останнього десятиліття XVII століття на Лівобережній Україні про таку розкіш ніхто й не думав. Собори обходились без колон, пілястрів і фронтонів. Ордерні елементи, властиві західноєвропейській архітектурі, з’явилися тоді, коли Мазепі треба було продемонструвати багате й благополучне життя України під його булавою, надати лівобережним містам західної зовнішності. Саме таку, не лише естетичну, але й відверто політичну функцію виконують пишні прикраси на Великому Миколі в Києві та Вознесенському соборі в Переяславі (1695–1700). Але в мазепинських будовах залишалась ще якась простота й шляхетна стриманість.

Захоплення гіпертрофованою декоративністю починається дещо пізніше, вже після Мазепи. Нові собори будувалися тоді ще розкішніше, ніж колись, а стіни старих споруд декорували із якимсь східним завзяттям. Але навіть тут, дивлячись на рясні прикраси Брами Заборовського (1746–1748), західного фасаду (1722–1729) та північного притвору (1731–1734) Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври, соковитий ліпний орнамент Преображенського собору в Мгарі (побудованого в 1684–1692 роках і декорованого 1754 року), не помічаєш нічого недоречного, зайвого чи безглузлого.

Саме така форма найбільше й пасує символічно відтвореному тут повістуванню про красу України, її щедрю природу, розквіт вітчизняного садівництва й огородництва, або ж - про військову славу козацтва. Цікаво також, що багатства української землі нерідко втілювались у образах не “класицистичних”, тобто середньоземноморських, а місцевих квітів і плодів (ліпні прикраси мгарського, сорочинського та інших соборів). З’являлись на стінах і зображення загальнодержавних, гетьманських і полковницьких гербів та символів влади, окрилені голівки “сил небесних”, святкових гірлянд, урочистих балдахинів, що настроювало людей на роздуми про героїчне минуле, нову українську державність, завойовану козацьким військом на полях битв (ліплення дзвіниці Софійського собору).

Символічна мова окрас використовувалась і для вираження релігійних почуттів. Орнаментальне вбрання Брами Заборовського

нагадує карбований у камінь вірш, автор якого освідчується у своїй палкій любові до Бога і сподівається, що віра в Христа принесе йому після смерті радість вічного життя.

Декоративні прикраси вносять в архітектуру українського Барокко *елемент високої поетичності*, одухотворюють її форми. Вони дуже промовисті. Іноді риторичні й багатослівні. І через це архітектурну пластику деяких барокових будов України можна порівняти не з “застиглою музикою”, а скоріше, - з політичними або медитативними поезіями, вкарбованими в їхні стіни.

2. КРИТИКИ Й ВОРОГИ БАРОККОВОГО ДЕКОРАТИВІЗМУ

Семантичність прикрас Барокко очевидна. Жодна інша доба не мала такого ідеологічно виразного декору. І тим не менше, багатозначні прикраси Барокко свого часу дратували людей не менше, ніж, скажімо, теперішня “метафорична поезія” тих читачів, яким завжди не вистає часу або бажання “копирсатися” у “поетичних ребусах”.

У XVII столітті гострим критиком надмірностей Барокко виступав Ф.Прокопович, який, до речі, сам остаточно не звільнився від декоративного стилю мислення й писав такі “кучеряві” вірші, як згадуваний вже “Опис Києва”. Однак, іншим боком своєї душі Ф.Прокопович (людина взагалі “многопремінительна”) тяжів до Едему просвітительської простоти і, забуваючи про власне декоративне віршування, рішуче критикував твори своїх колег, зараховуючи їх до зразків “високопарного і надутого виду красномовства”. Він не говорить конкретно, чиї вірші він має на увазі, але напевно, слова його можна проілюструвати поезіями й П.Орлика, й П.Терлецького, й Г.Вишневського, й І.Орновського, і багатьох-багатьох інших. Одне слово, під його критику “надутого виду красномовства” можна було “підставити” ледь не усіх тодішніх поетів України: “Хто страждає від цієї хвороби, не скаже “зміна”, а “катастрофа”, не скаже “втонув”, а “його з’їдає паща моря”. І справді вже жодною іншою назвою не буде називати сонце, хіба тільки “Фебом” або “Титаном”, буде соромитись говорити “місяць”, а назве його “Кінтія”, і замість вода скаже “Фетіда” або “Нептун”, замість війна - “військовий плащ”, замість миру вживає “тога”, замість “хоробрый” - Геракл, замість вогонь - “Мульцїбер”, замість вина - “Вакх” вживатиме завжди і всюди”.

Гостро й цікаво пише Ф.Прокопович і про “холодний стиль”. На його думку, він дається взнаки тоді, коли за гучними словами ховається байдужість, банальні думки й дрібні переживання. Ця пошесть, до речі, гуляє й по сторінках сучасної поезії, бо й сучасні поети іноді “хочуть говорити глибокодумно, але не говорять нічого, крім порожніх слів”.

Критика Прокоповича мала переважно санітарний характер.



Композиція А.Гочемського на титульній сторінці почаївського "Службника" 1744р. Барокковий художник розміщує текст на тканині замість візерунку, наголошуючи тим самим на його зовнішній декоративності.

Вона захищала Барокко від спритних нездар. Хоча іноді він заходив надто далеко і висміював інтуїтивізм Барокко, не бачачи в ньому засобу пізнання, гідного його освіченого часу. Тих, що шукають в словах, барвах, лініях знаки чи відблиски розуму, вищого за людський, він вважав просто “недоумками”, а стиль їхнього мислення називав “курйозним”.

Але має Барокко й справжніх ворогів.

Вже третє століття ведуть вони з ним непримиренну війну. І слід віддати їм належне, вони багато чого досягли в справі як компрометації бароккової культурної традиції, так і нищенні пам'яток бароккового мистецтва.

Одна із найчорніших сторінок у книзі їхніх перемог - історія руйнування київських церков у часи встановлення й торжества тоталітарного режиму на Україні.

Коли до Києва наближалися червоні війська есера Муравйова, під вогонь їхніх гармат разом із особняками багатіїв потрапив і Великий Микола. Це сталося, мабуть, тому, що колись давно на соборі висів герб його фундатора Івана Мазепи і за традицією кияни називали його “мазепинською церквою”. Звичайно, петербуржець Муравйов про те не знав. Але це було відомо його соратникам. На “контрреволюційну” церкву, як об'єкт “червоного терору”, міг вказати Ю.Коцюбинський, син письменника-класика. (“... Син Коцюбинського, - писав в ті дні Сергій Єфремов, - бомбардує красу землі нашої, кладе в домовину молоду українську волю”. На думку про відповідальність Юрія Михайловича за ті злочини наводить і той факт, що його з'єднання наступали на Київ через Дарницю, звідки й велось варварське бомбардування). У Великого Миколу стріляли, як у символ національної незалежності України.

Але ця демонстрація ворожості до української культури не була смертельною для собору. Він вистояв. І можливо, тому, що Муравйов, Полупанов і Коцюбинський були в Києві недовго. Під тиском німців вони покинули місто, а собор залишився. Побитий, розшарпаний, стояв він, як і колись, на Дніпрових схилах, викликаючи безсилу лють в тих, кому була нестерпна сама думка про існування самобутнього українського мистецтва, яке ще в далекому XVII столітті спромоглося відтворити віковічне прагнення свого народу до незалежності й державності.

Смертельна небезпека повисла над мазепинськими церквами Києва в 1934 році, коли уряд республіки приступив до здійснення плану перенесення столиці з Харкова до Києва. За складеним з тієї нагоди планом реконструкції мало бути знищено десятки унікальних пам'яток. І особливе місце серед них належало барокковим спорудам.

Руйнівники української культури не мали жодних сумнівів щодо духовного значення бароккової архітектури України. “В середині тридцятих років, - пише Тит Гаврик, - сили централізації та русифікації дивилися на ці бароккові будівлі як на втілення або сховище українських національних почуттів, якими б пасивними вони не

були в той час. Ці будівлі були, в очах влади (і в радянській термінології), свідками існування українських буржуазно-націоналістичних настроїв”.

Є щось символічне в тому, що фізичну розправу над пам'ятниками було доручено головному катові України наркомуні внутрішніх справ (НКВС) В.Балицькому. Він став головою Спеціальної урядової комісії. А підписувати вирoki мав нарком освіти В.Затонський. Незважаючи на свою посаду, останній зовсім не заважав енкаведистам висаджувати в повітря шедеври української художньої думки, бо навіть у соборі Золотоверхого Михайлівського монастиря, яким милувалися ще наші предки у XI столітті, цей дивовижний нарком “освіти” вбачав лише руйновища, які не потрібні нікому, крім “вчених любителів старого мотлоху”. Щоправда, серед цієї жалюгідної купки любителів-відщепенців опинився чомусь і вчений із світовим іменем, російський візантолог Д.В.Айналов (1862-1939), і академік архітектури Г.Котов. Це вони надіслали через Наркомос РРФСР наркомуні В.Затонському протест проти руйнування Михайлівського собору. Але втручання цих вчених у долю пам'яток архітектури справляє гнітюче враження, бо їхня двоїста позиція робила їх також і співниками злочину. Річ у тому, що, виходячи з поширеної тоді думки про непотрібність бароккових прикрас на стінах давніх князівських соборів, обидва академіки пропонували наркомуні залишити лиш найдавнішу частину будови, а все, створене пізніше українськими майстрами, - знищити. Щоправда, академіки вжили делікатніше слово: не знищити, а “видалити”. Як гланди або апендикс. “Всі пізніші прибудови, - пишуть вони, - пізніші XII ст... можуть бути видалені, що значно скоротило б площу, що її займає будова, залишки якої можуть бути законсервовані”.

Так висловлювались про пам'ятники Барокко освічені люди 1930-х років, і нічого дивного в тому немає, адже вони були справжні вороги української культури.

І все ж таки, якими різними були люди, що брали участь у словісному фарсі, розіграваному навколо пам'яток Барокко у 1930-х роках! Ненависть до української культури об'єднала ката з НКВС, академіка із світовим іменем і типового сталінського партапаратника. Але хоч якими авторитетними й всесильними були вони, їм все одно не вдалося б скоїти так багато лиха, якщо б їхні дії не знайшли підтримки серед тодішніх одурманених “класовою ідеологією” мас, в очах яких Барокко було всього лише уламком “старої культури”, яка заважала їм будувати “соціалізм”. Постанову Президії Київської міськради від 29 червня 1934 року про закриття Борисоглібської церкви на Подолі, було прийнято на підставі листа 277 робітників електростанції ім. 1-го Травня, які вважали, ніби “церква не дає можливості провадити нормальну роботу електровні та школі, що межують з церквою, оскільки церковники намагаються проводити антикомуністичну роботу серед робітників електровні та учнів”. Церкву закрили, “служителів культу” розігнали, а пізніше

знищили й саму будову, оскільки її архітектура теж мала певний вплив на свідомість киян, “проводила антикомуністичну роботу”.

Перебільшення тут немає, бо Барокко і справді несло з собою таке сприйняття світу, яке було чуже наелектризованим псевдосоціалістичною ідеологією масам 1930-х років. Люди тієї суворой доби з підозрою ставились до справжнього мистецтва і його прагнення підвестися над класовою сутичкою до рівня загальнолюдських цінностей.

Певне значення у конфлікті Барокко і “людини з мас” мало й те, що в мистецтві 1930-х років посилено культивувалася фольклорність, народність і “простота” форми. Виховані на зразках такої маскультури люди були вже не здатні зрозуміти ані потягу митців XVII століття до світу тасмничих і надчуттєвих явищ, ані їхньої пристрасті до демонстрації суто технічної майстерності чи книжної ерудиції.

3. ШИФРИ І КОДИ ЕЛІТАРНОЇ ПОЕЗІЇ

Барокко являє собою цілковиту протилежність масовій культурі, насаджуваній тоталітарним режимом 1930-х років. У ньому все було “інакше” і “навпаки”. Так, на противагу спрIMITизованій простоті й псевдodemократичності поширених тоді смаків, багато поетів XVII століття полюбляло *словесне плетиво* і всілякі, як казав І.Величковський, “штучки поетицькіє”, тобто *відверто формалістичні вправи*, що надавали поезії, крім всього іншого, ще й *елітарного відтінку*, особливої та вишуканої пікантності предмету, призначеного лише для обраних.

Що вченіша людина, вважали вони, то незвичнішою має бути її мова, то більше книжкових знань і вражень мають містити в собі її вірші. Мені здається, що саме з таких міркувань виходив у своїй творчості, наприклад, Пилип Орлик. Будучи людиною військовою, він мав певні ілюзії щодо *вченої поезії* й прагнув довести, що так, як пише, скажімо, поет-філософ Іван Орновський, може писати і він, Орлик. Пристрасть до демонстрації ерудиції, звичайно, не могла сприяти демократизації поезії, бо навіть грамотній, але далекій від наукового середовища людині було важкувато читати вірші, написані *штучною поетичною мовою*, що складалася в основному з міфологем, філософських абстракцій, екзотичних топонімів, алюзій, символів, розгорнутих метафор і парабол. Вірші для “широкого вжитку” писалися простіше, але коли йшлося про вірші-послання, панегірики, які творилися одними поетами-ерудитами для інших, тоді з’являлись відверто елітарні й гранично штучні твори. Такі, наприклад, як вірш Г.Вишневського, присвячений ректору Київської академії Йоасафу Кроковському.

Вчена українська поезія XVII століття була зорієнтована на специфічний замкнений “ринок”. Його споживачами були лише ті, хто належав до елітної частини суспільства, однією з специфічних



Успенський собор Києво-Печерської лаври. Декоративне оздоблення східного фасаду. Орнаментальний рельєф укриває всю поверхню стін суцільним килимом.

особливостей якої було тоді не так багатство, як висока освіта. Вважалося, що належати до кола ерудованих людей не лише почесно (як, скажімо, в наші дні), а й вигідно, бо вміння читати вірші-

лабіринти або розгадувати всілякі поетичні ребуси засвідчувало обгрунтованість високих амбіцій людини і нерідко (звичайно, за наявності також інших даних) відкривало перед нею двері “на го-ру”.

У вченій поезії не було нічого “аномального” чи абсурдного. Інакомовний спосіб мислення входить до системи культурного спілкування суспільно активних груп кожної перехідної доби. Дослідниця російської культури початку XVIII століття О.Євнаулова знаходить зразки *засекреченої мови*, наприклад, у колі найближчих соратників і друзів Петра Першого. Вона пише: “Різноманітні “шифри” і “коди”, багатозначні натяки й умовна мова, природно, необхідні йому (царю-реформатору. - А.М.) особливо на перших порах, для того, щоб бути зрозумілим для небагатьох утаємничених, що входять до кола однодумців. У цьому розумінні метод уособлення виявляється близьким духові “собору”, його блюзнірській за формою, але серйозній за змістом корпоративності”.

Зашифрованість властива і творам поетів кола Обідовського, до якого мав причетність і сам гетьман Іван Мазепа. На відміну від “найп’янішого собору” Петра Першого, для прикриття своєї літературної діяльності вони обрали не блюзнірську чи “кабацьку” мову, а складну систему алегорій і персоніфікацій вченої поезії, яка була малозрозумілою для простих людей.

Кодована мова київської чи чернігівської еліти не була мовою заклотників та конспіраторів. Все робилося відкрито, в усіх на очах, поетичні збірки тиражувалися в друкарнях, і кожен міг їх прочитати. Ніякої “крамоли” тут не було, але суть, “остаточне” “глибинне” значення, сама “сінь” поетичного висловлювання залишалася доступною лиш невеличкому колу втаємничених. Принаймні так хотілося думати їм самим, аби почуватися елітою, кастою обраних, що володіє справжньою духовною й інтелектуальною свободою.

Проте елітарність літератури це явище не лише соціологічне, а й художньо-естетичне. Ми так багато говоримо й пишемо про щедрі джерела фольклору, про народ як великого художника, що з поля нашого зору іноді просто випадають інші генератори художньої думки. Забуваємо ми, зокрема, і про те, що на певних етапах розвитку культури елітарність як ідейно-стильова тенденція виявляється також дуже корисною для розвитку культури в цілому.

Взагалі, багато що в мистецтві починається з конфлікту митця й суспільства, протесту проти пануючих естетичних смаків, з неприйняття культурних стереотипів загалу. Звичайно, буває й таке, що культурна еліта так загерметизовує всі отвори своїх “храмів” і “башт”, що сама ж гине від нестачі кисню. Але часто обходиться без трагедій. “Шаманство” елітарних авторів спочатку обурює не-втаємничену більшість, потім пробуджує в ній інтерес до нової світоглядної й художньої проблематики, і нарешті, починає підштовхувати розвиток її смаків у певному напрямку. *Елітарне*

стає з часом загальнозрозумілим і загальноживаним. Над старим, уже виснаженим і змертвілим шаром художньої умовності утворюється новий - свіжий і плодучий. Те, що колись обурювало, починає старанно вивчатися й нещадно, до повного виснаження, експлуатуватися. На зміну купці імпресіоністів приходять тисячі їх наслідувачів й імітаторів. Ті ж самі поети й критики, які ще недавно нещадно шарпали "зарозумілих" шістдесятників, дивляться тепер на світ їхніми очима, пишуть їхньою мовою.

Щось подібне відбувалося на Україні і в добу Барокко - напередодні культурних реформ середини XVII століття й пізніше, коли нова *латино-польська освіта* вже принесла свої перші плоди. Умовно-міфологічне мислення поетів, що зросли на латинських і польських книжках, не могло бути тоді зрозумілим для всіх. Йому судилося стати спочатку надбанням вузького кола інтелектуальної еліти. Але виснажлива боротьба нової книжкової поезії з сірою реальністю буденної свідомості не була марною. Перед тим, як піти з кону культурного життя, бароккові інтелектуали встигли прищепити своїм сучасникам і нащадкам смак до високої поетичної умовності і декоративної виразності.

Типово бароккові форми мислення часто зустрічаються, наприклад, в архітектурі XIX і XX століття. Важко уявити без них і розвиток українського живопису. Особливо велике враження справило елітарне бароккове мистецтво на народну творчість. Його риси властиві таким народним майстрам пензля, як Г.Собачко-Шостак, М.Приймаченко і К.Білокур. "Післябароккова" народна пісня стала не такою, якою вона була до XVII століття.

Постійна взаємодія елітарного й народного начал взагалі характерна для української культурної традиції. Її зачатковується вона вже в часи Барокко. До такого висновку доходить і Валерій Шевчук, підходячи до цієї теми з іншого боку, ніж автор цих рядків. У своїх роздумах про вплив давньої книжної поезії на розвиток фольклору він пише: "Романтики, черпаючи з цього (пісенного. - А.М.) джерела обома руками, гадали, що вони користуються позвією неграмотних гречкосіїв, і в голову не кладучи, що колись неграмотні гречкосії були такі просвічені (згадаємо про високий рівень освіченості населення України XVII-XVIII століть), що ця поезія не виникла на вітрі, а перейшла в уста і свідомість народу через поетів українського Барокко, тих, яким не було доступу до друкарського верстата, але які чудово володіли поетичною технікою, отож і мали силу та спромогу наділити свій народ текстами високої емоційної сили. З другого боку, не треба забувати й про велику творченість самого народу".

Натхненником поетичного мислення народних мас, їхнім, так би мовити, художнім керівником, мистецтво може стати лише за тієї умови, якщо саме воно володіє справжніми поетичними скарбами, що можуть потамувати одвічну людську спрагу прекрасного.

Роль "накопичувачів" поетичної енергії в надрах елітарної культури Барокко відігравали переважно ті *міфологічні уособлен-*

ня, про які йшлося вище. З одного боку, вони, як елементи кодової мови інтелектуальної еліти, мали відгороджувати вчену поезію XVII-XVIII століть від “профанів”, а з іншого, – виконували роль піщаник, навколо яких зростали справжні поетичні перли, що належали вже всім.

Саме міфологемам випала честь відіграти провідну роль у процесі причащення українців XVII століття до нових сфер умовного художнього мислення. Коли поет того часу говорив, скажімо, про Христа чи Александра Македонського, згадував про море чи хліб, він уже далеко не завжди мав на увазі цих осіб чи саме ці речі. Завдяки проповідуваному теоретиками й практиками Барокко метафоричному мисленню, вони перетворювались на певні словесні фікції, знаки, за якими стояли такі поетичні реальності, як символічний цар Александр, уможлядний хліб і алегоричне море. За “Поетикою” Довгалецького слово Христос може мати цілу плетеницю умовно-поетичних значень. Це “світло небесне для світу, надія і спасіння”, “всемогутнєє слово, початку й кінця в нім немає”, той, “хто завжди був, є і буде, кому покоряються зорі” і т.ін. Багато поетичних асоціацій було пов’язано в людей Барокко і з Пречистою. Багаті поетичні асоціації викликали в учених людей того часу також імена і реалії античної міфології, бо за ними стояв світ спогадів про читані в роки молодості твори античних авторів, враження від знайомства з шедеврами світової поезії.

Взагалі у світобаченні вченої людини XVII-XVIII віків було щось “класичне”, а її асоціації мали такий послідовно античний характер, ніби вона народилася й зростала не на берегах Дніпра, а на середньоземноморському узбережжі й виховувалась на традиціях грецької культури. Як свідчить “Поетика” М.Довгалецького, моряк в її уяві міг асоціюватися з “Тіфієм – керманичем судна, Палінуром – мореплавцем відомим”. Хліб – з “даром трудівниці Церери”. При слові море в уяві М.Довгалецького та слухачів його лекцій одразу ж вимальовувалась “морська голуби́нь, також гладь, Океан і Фетіда. Хвилі морські, блакить моря й солона вода Амфітрити”. Підземне царство репрезентували “Цербер, і Стікс, і Аверн, також Орк, і Ереб, і ще Тартар”. А словосполучення “хмари і ніч” викликало в їхніх бароккових душах розкішну зоряну картину. У даному випадку замість словесної формули Довгалецький подає цілий вірш:

Хмари з грозою, туман непроглядний, і мряка, і темінь.
Більше не буде вже ніч протилежною ясному світлу:
Фебові блискавки сяйвом вогненним освітять всі ночі.
Осінно стане весна, а з зимою змішається літо.
Все, що живе, заберуть смерть і Атропос, Стікс і Люціна.
Стане тим самим воно, що й місячний полк від сонця.

(Переклад Віталія Маслюка)

Чий це вірш, – невідомо. Можливо, що й самого Довгалецького. Проте ясно, що перед нами вірш, породжений міфологічними впра-

нами і водночас – один з витоків української зоряно-місячної лірики, найвищі досягнення якої будуть згодом представлені низкою шедеврів М.Старицького й Л.Українки.

Як бачимо, вже в XVII столітті писемна поезія поступово ставала формою *особливого умовно-художнього пізнання світу*, яке вимагало свого вираження у системі специфічної лексики. Над “звичайною” побутовою мовою вибудовувалась ще одна мова умовних емоційно-образних означень (в даному разі переважно міфологічних), що репрезентувала наслідки суто поетичного осягнення реальності, у виникненні й накопиченні якого велику роль відігравали механізми підсвідомого сприйняття та мислення (тобто, інтуїція, осягання, загадкові образи сновидінь і т.ін.).

Таке “ускладнене слововживання” неминуче виникає в поезії тієї чи іншої доби тоді, коли, підносячись над соціально-утилітарним розумінням свого покликання, вона усвідомлює себе також і носієм якоїсь “вищої” універсальної чи загальнолюдської мудрості, яка не може бути виражена жодним іншим способом, аніж художньо-образним.

Українська поезія підійшла до відчуття своєї небуденної значимості й елітарності наприкінці XVII століття. І одне з яскравих свідчень цього – запис у так званому “Другому зшитку” Івана Величковського (приблизно 1696 року), де він твердив, що навіки залишається в людській пам’яті лише записане на схилах Олімпу, – тобто закарбоване у безсмертних художніх образах. Все інше безжально стирається часом:

“Пишуте натуралиstone о горі Олимпу, иж высокостю своею всі иншіе горы перевишшает так, иж своим верхом середнюю краину воздуха минает и гды на верху высокости тоєи горы на землі вырיתי будут якіе літери, теди от бури и от вітров не бывають знесени и замазаны, поневаж отмінам воздуха, для своеи винеслости, оная не подлігаєт”.

4. ПСИХОЛОГІЯ МІФА Й НАЦІОНАЛЬНА КРАСА

Елітарно-міфологічна поезія Барокко була не просто школою поетичної форми. Вона несла з собою й особливий культурний світогляд, у світлі якого реальність набувала особливого сенсу.

Різниця між “неміфологізованими” й “міфологізованими” текстами була величезна. Фактично перед нами явища різного роду. І справа тут не в рівні умовності, бо в обох випадках вона досить висока. Якщо в “неміфологізованому” тексті XVII століття змальовується світ, що має пряму аналогію з реальним, то в другому випадку він (як це помітили ще тогочасні теоретики, і зокрема К.Сакович та І.Орновський) схожий радше на сновидний.

Звичайно, авторів міфологічних творів також хвилюють ті чи інші реальні події й вчинки людей, але останні з’являються в них під масками античних героїв, а історичні сили втілюються у постаті

язичницьких богів, місцеві пейзажі якимсь неймовірним чином перемішуються з давніми середземноморськими.

Бароккові вірші кінця XVII - початку XVIII століття і справді іноді скидаються на якісь особливі *міфологічні сновидіння*, які "накладаються" на реальні переживання їхніх авторів. Знайомі предмети, пейзажі ледь проступають крізь туманні абрис уявного світу минулого, знайомі обличчя ледь вгадуються у рисах персонажів античних легенд і міфів.

Але на цьому *аналогія "міфологізованого" зображення й сновидіння* не кінчається. Як там, так і тут ми маємо справу із явно деформованим чи зміненим сприйняттям часу. Минуле вмонтовується у сучасне у вигляді окремих просторових фрагментів. Воно нагадує острівки чи цілі архіпелаги серед моря сучасності. Ї тому читач бароккових текстів змушений, як уві сні, весь час "перестрибувати" з сьогоденішнього у минуле, й навпаки. До того ж, у бароккової уяви не все гаразд і з просторовою орієнтацією. Вона не завжди чітко розрізняє межі різних регіонів і навіть країн. Схоже на те, що раціональне сприйняття простору і часу взагалі чуже їй. Фантазія то береться за цю важку, як для неї, справу, то полишає її. Унаслідок таких ірраціональних "блукань" поетичної уяви між реальним і уявним світом, перед очима читача поступово вимальовується якесь туманне *видиво, позбавлене сталих часо-просторових ознак*. Це глобальна чи універсальна протяжність і хвилиподібний чи циклічно заокруглений час, незвичний для нас, людей XX століття, хоч би тому, що він позбавлений своєї лінійної спрямованості. Виховані в традиціях раціонального сприймання, ми часто просто не здогадуємось, що така ірраціональна "плутанина" краще й правдивіше відображає *природний плин нашого внутрішнього життя*, ніж щоденно здійснюване нами за допомогою зусиль інтелекту жорстке аналітичне розчленування світу.

Наша свідомість старанно фіксує часо-просторові характеристики явищ. Натомість наше підсвідоме мислення притягує до себе все вічне, безконечно повторюване у плині часу. Саме тому з ірраціонального погляду одна доба мало чим відрізняється від іншої, усі історичні діячі грають схожі, якщо не сказати просто, ті ж самі ролі. За цією химерною логікою первісного мислення, яке ми називаємо міфологічним, маска суттєвіша за самого виконавця, бо актори міняються, а ролі у вічній драмі (чи комедії) життя залишаються незмінними. Ї тому для мистецтва, яке відтворює особливості міфологічного мислення, майже не цікаве справжнє ім'я та обличчя зображуваної ним особи. Конкретне, історичне воно охоче підміняє абстрактним, уявним, що існує поза простором і часом, але виражає *якісь, недоступні для аналітичного мислення, внутрішні зв'язки між явищами, саму їхню метафізичну сутність*, якщо вони, звичайно, наділені нею, тобто мають якусь причетність до вічності.

Спробуйте уявити собі, як виглядав у житті Іван Обідовський, виходячи при цьому з алегоричних зображень Івана Щирського. Цілком можливо, що в даному випадку перед нами не сам



Орнаментальне вбрання Брами Заборовського нагадує вкарбований у камінь вірш, автор якого освідчується в своїй палкій любові до Бога.

Історичний діяч, а його вічна й незмінна метафізична суть, персоніфікована в образі Марса, який з його реальною зовнішністю не має нічого спільного. Та й чи потрібна якась життєва подібність, якщо йдеться насамперед про надчуттєві властивості особистості?!

Крім всього іншого, цей "античний маскарад" має і суто психологічне пояснення.

Знаходячись у середині лабіринту “античного” міфа, заіпнотизовані його красою, діячі Барокко зовсім не відчували себе жертвами своїх поетичних ілюзій. Навпаки, вони усвідомлювали себе творцями, що будують новий світ за заповітами своїх античних кумирів (хоча уся їхня творчість зводилась іноді до заміни українських імен грецькими чи римськими, місцевих назв - античними).

Але захоплення міфологічним мисленням призвело до того, що в елітарній поезії українського Барокко все життєво-конкретне, реалістичне не знаходило для себе належного місця. Визначальна роль у поетичному мисленні того часу належала категоріям глобального, міфологічно універсального, однаково характерного для всіх часів і для всіх народів. І тому, мабуть, Т.Шевченко був-таки правий, коли у листі до П.Гессе твердив, що давні наші митці, живучи на Україні, України й не побачили: “...Малороссия давно имела своих и композиторов, и живописцев, и поэтов. Чем они увлекались, забыв про свое родное, не знаю; мне кажется, будь родина моя самая бедная, ничтожная на земле, и тогда бы она мне казалась краше Швейцарии и всех Италій”.

Якщо це стосується міфологічних захоплень елітарних поетів Барокко, то сказано надзвичайно точно. І Т.Шевченко, як першовідкривач краси національного пейзажу, звичайно, мав право докоряти їм байдужістю до краси української землі. Він був романтиком і свято вірив, що в Іспанії “іспанська природа”, в Італії - “італійська”, а в Голландії - “голландська”. І тому йому була чужа давня практика зображення пейзажів за ідеальними схемами. Ще за його життя Байкал зображувався так само, як Женевське озеро, а Петербург - як “північна Венеція”. Такі ж абстрактні пейзажні схеми, що лише віддалено нагадують природу України, міг він бачити й на стінах Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. За ідеєю тут мали б бути пустельні палестинські ландшафти, але лаврські художники-монументалісти вперто відтворювали загальновідомі академічні зразки, бо їм здавалося, що та умоглядна “ідеальна природа”, якої вони прагнули, має бути такою, як на картинах і гравюрах італійських художників. На згаданих лаврських розписах багато красивого взагалі - кучерявих дерев, гірських доріг, романтичних урвищ, скель, церков над кручами, самотніх ченців та мандрівників. Є навіть розкішні античні руїни (“Остання зустріч Ісуса Христа з апостолами”). І лише подеколи в цих ідеально прекрасних видіннях ледь помітно проступають риси українського лісостепу (“Милосердя самаритянина”) або Придніпровської долини (“Видіння Іоанна Богослова на острові Патмос”).

Художників Барокко захоплювала природа взагалі, її “еталонні взірці”, закарбовані на казково-гарних західноєвропейських гравюрах. Цілком можливо, що про красу природи свого рідного краю багато хто з них не мав жодного уявлення. Як художники усі вони були діти іншого краю - діти захмарного світу й ідеальної античності.

переконатися в цьому, досить глянути на такі відомі “парсуни”, як портрети св. Дм. Ростовського, отамана Данила Єфремова чи полковника Михайла Миклашевського, де руки та обличчя портретованих вписані у суцільне сяйво кольорового мережива і, врешті-решт, в очах глядача самі перетворюються на якісь вишукані орнаментальні елементи.

Значно менше українське відчуття краси відобразилося в життєподібних художніх формах, бо *реалізм не посідав в тогочасному мистецтві України такого помітного місця, як це ми бачимо, припустимо, в Голландії або Фландрії*.

І все ж таки любителям життєвої правди у мистецтві не слід впадати у відчай з приводу “української нереалістичності”. Життєподібність, хоч і не посідала значного місця в давньому українському мистецтві, але так чи інакше проявлялася в ньому завжди. XVII-XVIII століття не становлять тут винятку.

Пагони реалістичного мислення бадьоро сходили й зеленіли тоді між монументальних брил ірраціонального міфологізму. Хоч якою бо захмарно-ідеальною не уявлялась краса митцям Барокко, уважне око здатне помітити чимало реальних деталей та життєво правдоподібних сюжетних ситуацій у найумовніших їхніх творах.

Так, вдивляючись у настінну композицію “Явлення Богородиці трьом странникам” Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври, персонажі якої розташовуються біля невеличкого фонтана, змальованого на тлі великих дерев, мимоволі думаєш про те, що, створюючи цю “ідеальну” євангельську сцену, художник спирався також і на свої враження від київського життя. Йому не раз доводилось бачити в самій лаврі чи в Київській пустині такі ж самі мініатюрні фонтани, і так само під кронами старих каштанів сиділи і гомоніли влітку прочани. Автор лаврської фрески наклав на реальне враження “ідеальне” зображення, але первісний “промальовок” повністю не зник. Він ніби “прорізується” крізь умовний живопис. Це, так би мовити, *залишковий реалізм*, – той що з’являвся чи залишився у бароккових творах майже випадково, поза волею автора і ставав своєрідним додатком до умовного зображення.

Значно виразніше проявлялися реалістичні тенденції у поезії демократично настроєного шляхтича Данила Братковського, мандрівного дяка Петра Гученського-Поповича і загадкового поета-ченця Климентія Зіновієва. Ці автори звикли дивитися на небо з землі, що взагалі було характерне для митців так званого “низового Барокко”, цілковито заклопотаного справами “цього світу”. І справді, якщо в елітарних художніх колах реальні враження відтворювались лише в умовних та ідеальних формах, то в творах народного, демократичного Барокко, навпаки, – будь-яка умовна чи абстрагована думка подавалась, так би мовити, у “зворотному перекладі” на мову буденної свідомості.

Такий *стихийний потяг до реалізму* зазначив у давньому українському живописі ще М.Гоголь, розповідаючи про художні захоплення коваля Вакули (повість “Ніч проти Різдва”).

Але представлений цими митцями напрямок не міг відіграти в тогочасному художньому житті значної ролі. Наївний побутовий реалізм був тоді причавлений величчю міфологічного мислення. Поряд з таким велетнем він почувався пігмеем і скромно ховався у сутінках неофіційного мистецтва. З часом ситуація змінилася. І ми тепер не без здивування роздумуємо над тим, як могли “всілякі” емблеми, алегорії й міфологічні персоніфікації витіснити з літератури й мистецтва наявні вже в добу Відродження елементи національно забарвленого реалістичного мислення...

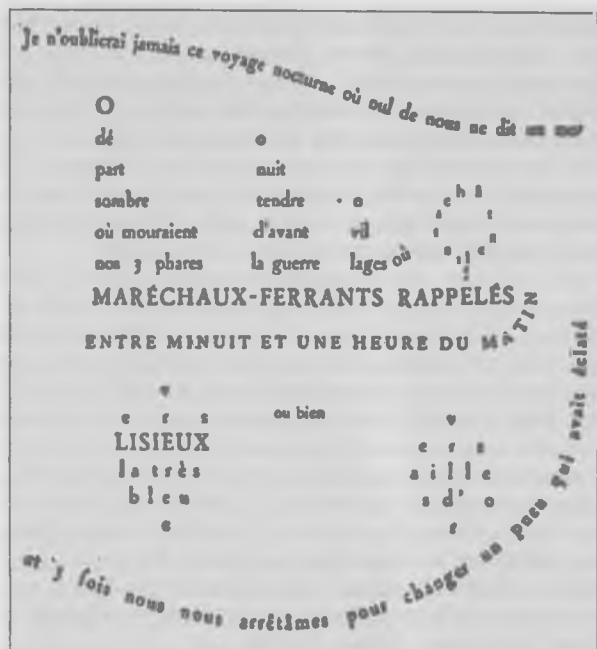
Як на мій погляд, тимчасова перемога умовно-міфологічного мислення над реалістичним була зумовлена насамперед слабкістю останнього, бо в XVII столітті він ще не міг спертися на розвинутий раціоналістичний світогляд. Другу причину слід шукати, очевидно, у притаманному Барокко дусі філософізму, тобто його пристрасі до абстрактних міркувань і богошукацьких настроях. А *філософізм в літературі та образотворчому мистецтві дуже важко уживається з реалізмом і вимагає для свого втілення саме умовних, міфологізованих образів і сюжетів*. Усі найбільші поети-мислителі були також і великими міфологами. Лаври найбільшого авторитета в античному “богознавстві” належали Гомеру. Як довів Гр. Грабович, великим міфологом був також і Тарас Шевченко. Варто згадати тут і про таких видатних художників-мислителів, як Овідій, Леся Українка, Ібсен, Хлебніков, Еліот, Джойс.

Можливо, що люди наступних поколінь, що розумітимуть життя і світ краще і глибше за нас, не знайдуть у віршах поетів-ерудитів кінця XVII століття жодних міфологічних зловживань чи якихось надмірностей, а твори, написані в стилі “неміфологічної умовності”, який ми так охоче сприймаємо сьогодні, здадуться їм надуманими й нудними.

Все може бути. І міфологічне мислення доби Барокко може ще відродиться у майбутньому.

5. АВАНГАРДИСТСЬКІ ЗАХОПЛЕННЯ БАРОККОВИХ МИТЦІВ

Вже в готичних книжках трапляються тексти, написані у формі хрестів, пірамід, списів, кіл і т.ін. Ї робилося це для того, аби якось пом'якшити враження від надто вже суворої зовнішності книжкової сторінки. Людей з тонким художнім відчуттям завжди відлякує колодна механічність книжкового відтворення тексту. Про що б у ньому не йшлося, він завжди має вигляд сірого прямокутника і нагадує вікно у якусь похмуру німу безодню. З появою друкованих видань це враження присутності на сторінках книжок похмурої тіні мертвої механічності ще більш посилюється. Приховувати байдужність техніки до змісту стає дедалі важче. І тому можна припустити, що пошавлення в XVII столітті інтересу до “фігурних текстів” (особливо віршів) було своєрідною формою протесту куль-



Г.Аполлінер. Каліграма "Маленьке авто" (1914) - одне з найбільших досягнень симультанної поезії XX ст.

тури Барокко не так проти самого вторгнення технічного прогресу у галузь культури, як його перших негативних наслідків - проти зниження художнього рівня книжкових видань і притаманній друкованій продукції зовнішньої сірості. Поетові доби Барокко здавалося не природним, скажімо, те, що побожні вірші відтворюються так само, як і будь-які інші. Якщо в природі ми скрізь знаходимо виразні знаки присутності живої думки творця світу, то цілком логічно припустити, що й зовнішня форма творів, які несуть в собі часточку божої мудрості, мусить мати якісь особливі зовнішні прикмети.

Міркування такого роду відкривало великі можливості для *містифікації друкарської графіки*. Художник Іван Щирський вписує ім'я Лазаря Барановича у форму хреста, наголошуючи тим самим, що для нього це святе ім'я. (З чим, до речі, не можна не погодитися, бо єпископ був видатним культурним і політичним діячем, глибоковірною людиною й одним з найкращих поетів тогочасної України.) Вірш про Богородицю І.Величковський вписує в зображення піраміди ("стовпа"). Пояснення метафоричного чи метафізичного смислу такої форми графічного відтворення знаходимо у самому тексті, де звертаючись до Пречистої, поет пише:

Ти єси стовп слави, пречистая діво,
Дивніше міру над сьм дивов диво.

Седм дивов погибоше, твоєя, о мати,
Стопл кріпости вівки будет пребывати.

Молитву за царя та його родину С.Полоцький вписує у форму серця, що означає, мабуть, що він вклав у неї всю душу.

Вірш з нагоди народження царевича Симеона С.Полоцький закарбовує на папері в формі астрологічної зірки, яка, як говориться тут, “новеє вечно известно являєть” (тобто вістить щось нечуване), можливо, навіть, знаменуючи собою з’яву майбутнього великого царя. Ці *бароккові вправи з відтинком містицизму і присмаком елітарності* в наступних поколіннях, що прагнули до “розумної краси”, особливого успіху не мали. Про них забули. Й забули надовго. А коли згадали на початку ХХ століття, то вони сприймалися вже без будь-якої містики, як один із засобів посилення художньої виразності поетичного тексту. Так, наприклад, *візуальні вірші футуристів* виникли за аналогією з кіно, де ряди різних за своєю природою видимих оком та звукових образів сприймаються *одночасно (симультанно)*. Спираючись на цю аналогію, графічна поезія також прагне сполучати й переплітати візуальні й поетичні образи. Автор літературного твору має стати художником або принаймні співавтором графіка чи живописця. Текст *першого симультанного твору нашого часу* (поема “Проза про трансибірський експрес”, 1913) написав Блез Сандрар, а графічна його інтерпретація належить художниці Соні Делоне. Поему видруковано на великому аркуші, що складався, як географічна карта. Окремі місця тексту вирізнялися у загальному мереживі друкарських знаків різномасштабними шрифтами.

Новим словом у симультанній поезії стали *каліграми Аполлінера*, які, за аналогією з мозаїкою, мали вигляд малюнків із літер. Поет не ілюстрував свої вірші, він прагнув виразити їхню суть особливою друкарською графікою. При цьому візуальний образ не віддзеркалює словесний, а супроводжує його як акомпанемент. Звичайний запис твору, у якому йдеться про трагічну атмосферу передчуття світової війни, має цілком “пересічну зовнішність”. Каліграма ж відтворює текст у формі вишуканого візерунку, дивлячись на котрий мимоволі думаєш про те, що, створюючи свою візуальну поезію, великий авангардист ХХ століття згадував східну каліграфію.

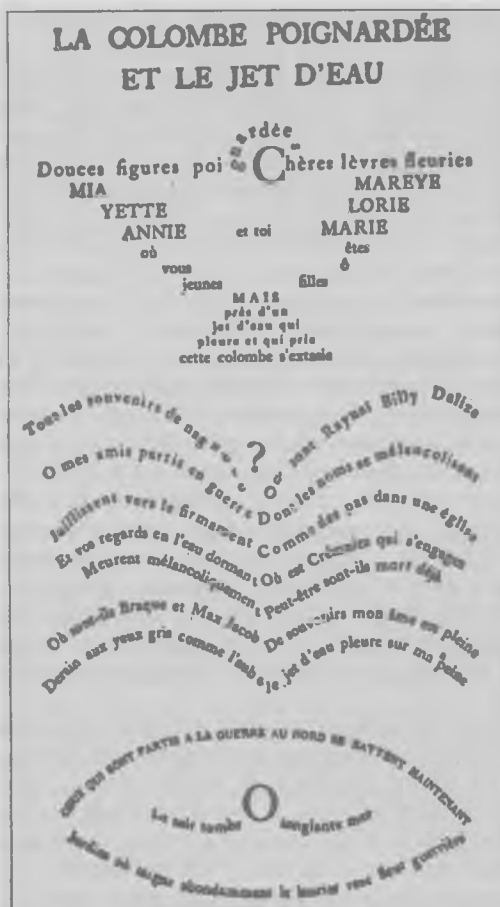
Каліграма “Заколота голубка і фонтан” створена в грудні 1914 року і задумана як своєрідний поетичний пам’ятник друзям-поетам, які загинули на фронті. Аполлінер зобразив з рядків свого вірша фонтан, з якого б’є в небо кров жертв світової війни. А над усім цим - теж із літер - тінь заколотої горлиці - символічне зображення їхніх душ, що волають про мир і милосердя. Від голубки Аполлінера ведуть свій родовід сучасні голуби миру. Вона, як пише дослідник творчості поета, “стала прототипом голубки Пікассо, який підхопив через сорок років образотворчу ідею Аполлінера і створив образ, що символізує мир в очах сучасного людства”.

збірки віршів М.Семенка, Г.Шкурупія та М.Бажана “Зустріч на перехресті” 1927 року. Але тут поезомалярство стає елементом художнього оформлення книжки, виконує роль візерунка на її обкладинці. Вписуючи шрифт у металеву конструкцію і наголошуючи в такий спосіб на його декоративній виразності, Татлін, мабуть, не мав і думки про те, що в своїх авангардистських експериментах він занурюється у архаїчні глибини барокових традицій і що справжні шедеври на цьому шляху були вже створені задовго до нього й продемонстровані в курсі лекцій з поезиї М.Довгалецького, прочитаних ним у Київській академії у 1736-1737 роках.

Те, що звичайний друкарський шрифт (і особливо слов'янський) має велику декоративну виразність, друкарі давніх українських друкарень знали вже давно, але цей академічний професор робив з шрифта щось справді неймовірне. Він ніби брався довести, що витончений декоративний твір, що зачаровує око своїм сріблястим мереживом, можна створити без олівця, пензля, спиць і чеканів. Водночас він запевняє нас, що з-під його руки виходять не просто шрифтові візерунки, а вірші-лабіринти, які треба читати “від центра на всі боки”, йдучи “вгору і вниз, вправо і ліво”. Дотримуючись вказівок автора, в одному випадку ми прочитаємо латинське речення “Sanctis gloria Christus” (“Христос - слава для святих”), в другому: “Candida rex Russi, nomen tibi suscipe sacrum” (“Славна російська царице, візьми ім'я ти священне”), в третьому: “Anno, potens mundi, saecula longa petas” (“Анно, владарко землі, довгі роки царюй”).

Але хто захоче читати ці тексти від першої до останньої літери для того лише, аби переконатися, що скрізь написано те ж саме?! До того ж, робити цього й немає потреби, бо ці “вірші” мають відношення не до літератури, а до образотворчого мистецтва і являють собою просто площинні візерунки, набрані друкарським шрифтом. Якщо ми станемо на таку “нелітературну” точку зору, то ніщо вже не заважатиме нам насолоджуватися красою “лабіринтів” М.Довгалецького. Їх споглядання розкриває деякі властивості зорового сприйняття, які активно використовуються у декоративному мистецтві. Відчувається, що М.Довгалецький добре знав їх, і тому його “лабіринти” сповнені срібним сяянням і таємничими мерехтіннями ритмів. У них є щось від складних візуальних ефектів Мондріана і Вазереллі. Інакше кажучи, у візуальній поезії Довгалецького слова перетворюються на абстрактні візерунки. Побавлені літературного змісту, вони живуть вже за законами декоративного мистецтва, сформульованими пізніше художниками опарта.

Книжники Барокко були першими з тих митців Нового часу, хто зміг побачити естетичне в утилітарному, технічному. Далі істи створювали художні композиції з уламків механізмів та приладів, сюрреалісти складали з них “зображення” фантастичних істот. Люди Барокко були тут першими: вони відкрили декоративну красу друкарських літер і навчилися робити з них вишукане мере-



Г.Аполлінер. Каліграма “Зарізана голубка і фонтан” (1914). Від цієї симультанної голубки веде свій родовід сучасна символіка голубів миру.

живо. Їхні відкриття були підхоплені сучасними друкографіками, які навчились робити вишукане оформлення книжок, платівок, композиції наклейок, налічок, ескізи текстильних виробів без допомоги художників. У своєму трактаті “Друкографіка” (1982) К.Рудер наводить чимало зразків мистецтва такого роду. Наприклад, ескіз візерунку для текстильного виробництва, створений з літер слова “ТЕХТИЛ”. Тут же відтворюється конверт для платівки Дейва Брубєка, в оформленні якого використано образ візуальної поезії.

Звичайно, до сорочок і спідниць, задрукованих вздовж і впоперек газетно-журнальними текстами, в XVII столітті ще не доходило, але честь засновників сучасної оптичної поезії й відкривачів основ опарту, безсумнівно, належить митцям доби Барокко.

6. КВІТИ ПОЕЗІЇ З МЕЖІ РОЗУМУ

У ті часи, коли І.Величковський та М.Довгалецький писали свої поеми, друкографіка ще не відмежувалася від науки про віршування. І ця обставина змушувала їх вдаватися до розгляду проблем, які стосуються не самого творчого процесу, а лише подачі й оформлення готового твору. Багато їхніх порад стосуються засобів прикрашування тексту й надання йому “інтригабільності”. Але здивувати читача барокковою літературою було не так вже й просто, і тому створення особливих текстів, що мали продемонструвати гострий розум автора, вимагало чималого часу й великих зусиль. Як пише сам І.Величковський, виходячи, мабуть, із власного досвіду, навіть “короткіє, маленкіє” “штучкі поетицкіє” “великую компонентуючым их задают трудность и долгого, пока ся зложат, потребуют часу. Суть з них нікоторые, яко то рак літеральний и вірш чворогранистый, которые и за місяць ледво ся зложат”.

Але терпіння поетів-книжників таки винагороджувалось. Під їхніми перами виникав новий тип літературної творчості, виникали нові форми спілкування автора й читача. Створювалась атмосфера літературної гри, змагання у дотепності. *Авангардисти XVII-XVIII століть дивились на поезію як на предмет інтелектуальної розваги*, що було, як на той час, справою незвичною, новою, і вимагало певних пояснень. Розуміючи це, Іван Величковський пише передмову до свого “Млека”, де дає нам такі поради: “А прето, ласкавий читательнику, если з них хочеш отнести утіху, долго поймуи их, если бы ся котрая штучка здала быти до поймования притрудноу, слушаая річ, одного и другого призвавши, сполне ся домышляти”.

Серед українських поетів першим кончетистом, тобто автором інтелектуально гострих, а часом і парадоксальних поезій, був Лазар Баранович. Аби зрозуміти зміст його зовні ніби “простеньких”, із гумором написаних поезій, й справді треба добре подумати і навіть порадитись з розумними людьми.

І.Величковський пішов далі свого вчителя. Він був великим прихильником, практиком і теоретиком кончети і намагався прищепити українським поетам смак до всіляких “раків літеральних” (В.Хлебніков назвав їх пізніше “перевертнями”) і “віршів чворогранистих”. Коли читаєш його вірш про домовину святого Кліментія саме як “рак словный” (тобто у зворотному порядку - від останнього слова до першого), справді, відчуваєш подих живого дива, що твориться прямо перед очима:

“Відай, читателю, иж гроб святого Кліментія, папы римского, был на дні моря. А каждого року во пам’ять его море уступовало, где правовірний при гробі его славили Іисуса, дивнаго во святых своих”.

Особливий звуковий резонанс лунає в “раках літеральних” (де “літери и вспак читаються, той же текст выражают”):

Анна во дар бо имя ми обрадованна,

Анна дар и мні сін мира данна,

Анна ми мати и та ми манна,
Анна пита ми я мати панна.

У своїй *пристрасті до парадоксів, абсурду і загадок* кончетисти XVII століття багато в чому випередили сюрреалістів. Вони також *сильні були думати*, що “людський мозок любить усе незрозуміле” (слова Р.Магрітта) і *тягнеться до нього в силу своєї непогамовної жадоби пізнання*. Що сильніший тиск раціоналізму, то *пристрасніший неусвідомлюваний потяг людей до форм альтернативного “непрозорого” сприйняття і мислення*. Найвиразніше проявляється це у галузі художнього смаку. В очах Івана Величковського “поетицкіє штучки” були ще розвагою для інтелектуального товариства, а через півстоліття у Митрофана Довгалецького з’являється вже відчуття, що за поетичними загадками стоїть *реальність якогось іншого, алогічного світу, інобуття*. Випереджаючи художню практику сюрреалістів, він показує, як близько від нашого щоденного життя знаходяться кордони незвичайного. Треба зробити лише один крок убік від буденної свідомості, аби побачити, що *все сутнє живе подвійним життям*. І “тут”, і “там” - у світлі розуму і серед сутінків фантазії. Так, наприклад, звичайна літера “А” це також

Альфа, Алфей величезний, і буква, і то початкова,
І голосний також перший, стоїть на початку будівлі,
В Азії є на чолі, перший голос малої дитини.

Літера “М” -

Тисяча, також триножник, подвійне U, разом дві стежки,
З’єднані двічі, Меркурія лоб, голова теж Медузи,
І п’ятдесят у слов’ян, і ще роги, сполучені разом.

Ще поети Відродження помітили, що *абсурдне (тобто неможливе з точки зору здорового глузду, те, що знаходиться за межами буденної свідомості), наділене певними поетичними властивостями*. Звідси - прийнята в елітних колах тієї доби гра в абсурдні пророцтва та парадоксальні висловлювання, у яких розкриває незвичайний і часто дуже поетичний смисл буденних речей та явищ. Абсурд потрібний людині для того, щоб, орудуючи ним як ломом, нищити тонкі стінки лабіринту її нормативної, наскрізь уніфікованої й соціалізованої свідомості й хоч іноді користуватись таким великим даром природи, як вільна стихія емоційно-образного мислення. У парадоксальних “Пророцтвах” Леонардо да Вінчі про орачів йдеться так: “Багато буде таких, хто буде білувати свою матір, перегортаючи на ній її шкіру”. Про косіння трави: “Будуть загублені незліченні життя, і в землі будуть зроблені численні діри”. У часи Довгалецького, як і в часи Леонардо, раціоналізм був домінуючою тенденцією культурного розвитку. У царині художньої

творчості панувала “розумна” (а насправді суворо регламентована розумом) краса. І тому не дивно, що така, здавалося б, несерйозна річ, як *літературна загадка*, залишилась єдиним видом художньої творчості, де ще зберігались умови для демонстрації творчих можливостей механізмів абсурдного мислення. М.Довгалецький вводить до своєї поетики цілий розділ “Про загадку як поетичні твори”. І в цьому його жесті проявився неусвідомлений потяг його доби до поезії, що зростає за межами здорового глузду:

Гарно чотири подібні сестри так біжать по дорозі,
Наче б змагались вони, та однакова праця в них завжди.
Близько одна однієї біжить, та догнати не може.

Це говориться про колеса візка. Про корабель Довгалецький пише такий загадковий абсурд:

Син я прекрасного лісу, швидкий і великий несуся,
Завжди супутників сила юрбою мене супроводить,
Безліч доріг я проходжу, та сліду ніде не лишаю.

До речі, цей сюрреалістичний образ можна домалювати одним із “пророцтв” Леонардо, де про кораблі, які гинуть серед моря, пишеться таке страхіття: “Буде видно, як величезні безживні тіла несамовито несуть на собі юрми людей на загибель їхнього життя”.

У своїх *новаторських шуканнях абсурдно-прекрасного* М.Довгалецький іноді розщеплює слова на фонемі і кожну з них оречевлює й осмислює як поетичний образ. Він змушує творця світу говорити про своє ім’я такі абсурдні речі:

Лук я ношу на чолі, а за луком у мене тризубець,
Далі я ставлю подвійну дорогу, в кінці ж страшна змійка.

І лук, і тризубець, і змійка, й дорога – все це *алогічні образи латинських літер* слова “Deus” (бог). Фонема “R” у слові “Maria” дає поетові підставу твердити, що в імені Пречистої він чує “гарчання пса”:

Тисячу маю спереду, а далі йде альфа й гарчання
Пса і ще стовп, а в кінці перша буква, – мене знають у світі.

Проте поезія загадки проявляється не лише в *абсурдистській грі літерами, зображеннями, словами*. Коли один учасник гри (автор) знає відповідь (латентний сенс абсурдного висловлювання), а інші ні, то це лише умовна, штучна загадковість. Значно сильніші естетичні почуття викликають ті речі, що містять в собі елемент принципової незбагненності. У вірші-загадці про сон Довгалецький пише: “Хто я такий, то не знає ніхто, хіба очі закрие”. Але той, хто закрие очі й навіть засне, все одно не “узнає”, що таке сон, бо все,



О.Тарасевич. Титул панегирика на честь Варлаама Ясинського (К., 1691). Місячно-зоряна образність та фантазмагоричні візії митців Барокко таїли в собі витoki містичної "поезії ночі" їхніх наступників - романтиків XVIII і XIX ст.

що відбувається з нами у цьому стані, знаходиться поза межами нашої свідомості.

Такі загадки нагадують нам про існування великої кількості незбагнених явищ і наводять на думку про ілюзорність тієї "розумної" реальності, яка доступна нашому здоровому глуздові. Загадкою без розгадки залишаються, наприклад, такі вірші Довгалецького про Адама (фактично про смерть):

Ще я на світ не з'явивсь, як прийшла страшна смерть вже до мене,
Й перед народження днем смерть забирає мене.

Про Єву (фактично про таємницю походження людини) пишеться так:

В тебе яка була мати, яка ж то дочка одружилась?
Мати чиєю була? Батька також не було.

У таких поетично-абсурдних і водночас загадкових віршах немає нічого розважального. Тут бароккова *кончета вростає у світ тривожних роздумів романтизму* про сенс буття і вічні загадки природи. Деякі поетичні мотиви Барокко відрізняються від своїх романтичних аналогів лише за формою, а за внутрішньою суттю їх можна назвати *преромантичними*. Таким є і розроблюваний барокковими поетами *мотив луни* - загадкового відгому природи на голос людини. У часи романтизму він набув подальшого розвитку і йшлося тоді вже не просто про луну як фізичне явище, а про містичний чи надчуттєвий "голос природи" і про здатність генія, митця розмовляти з ріками, лісом, морем, місяцем і хмарами. Так Шевченків Перебендя, крім людської, знає також і таємничу мову природи й час від часу уходить від людей, аби порозмовляти з нею.

Ми з дитинства живемо у тій культурній реальності, де існує "Перебендя" Т.Шевченка і "Луна" О.Пушкіна, і тому нам здається, що розмова з природою, як вияв певного душевного стану, існувала в сфері духовного життя завжди. Насправді ж, це не зовсім так. У часи середньовіччя поміж людиною й природою стояв бог. І люди звертались переважно до нього, молилися не силам природи, а йому. Язичницька традиція душевного спілкування з горами й сонцем була надовго забута. У Шевченка люди тому й не розуміють потребу Перебенді в духовному спілкуванні з природою, бо на ті часи це було справою новою і незвичною. А перші спроби відродження поетичного спілкування з природою припадають на часи Барокко. Для таких розмов існував тоді навіть спеціальний поетичний жанр, так званий *резонуючий вірш*.

У частині поезій такого роду ліричний герой звертається до гір та лісів із болісними запитаннями, але у відповідь чує лише механічне відлуння своїх слів. "...Луна, - пояснює Довгалецький суть резонуючого вірша, - це голос, що розходить між горами та лісами". Прикладом такого вірша нехай буде ось цей, про праматір Єву:

Проте у поезії Барокко є й такі резонуючі вірші, де розмова поета з безлюдним простором перетворюється на досить змістовний діалог. Природа вже не спить, вона мислить і відповідає на запитання голосом бога, духів чи праотців. У вірші Івана Величковського “Ехо” “через природу”, як через стінку, розмовляє з поетом з потойбічного світу сам Адам:

- | | |
|--|-----------|
| - Что плачеш, Адаме: земного ли края? | - Рая. |
| - Чему в онъ не ввійдеш, боиш ли ся браны? | - Раны. |
| - Не можеш ли ввійти внутр его побідно? | - Бідно. |
| - Или возбранен тебѣ вход ест херувими? | - Ими. |
| - Откуда діет ти ся сицевая досада? | - С сада. |
| - Кто ти в садѣ снѣдъ смертну подаде от древа? | - Єва. |
| - То сієши слезами не без вины поле? | - Оле. |

Розпочата в часи Барокко розмова з природою (а через неї - з богом, потойбічним світом) триває і в наш час. Можливо, тут дається взнаки містичність людської душі, яка розкривається під впливом сильних почуттів, навіюваних спогляданням краси природи. Але можливо, все тут значно простіше: коли людина знає, що на її болісні запитання щодо сенсу життя не здатний відповісти жоден смертний, у пориві смутку й відчаю вона звертається до всіх разом, до всього світу, до його вічного загадкового мовчання.

Містифікація реальності в мистецтві романтизму - факт загальновідомий. Проте не слід забувати, що відчуття одухотвореності життя природи проявилось в українській ліриці значно раніше - ще в першій половині XVII століття. І зокрема, - в чудовому вірші Софронія Почаського “Парнас”. Поет називає тут бога мудрим наставником, “Ціцероном муз”, який керує життям природи з Парнаса, тобто за законами краси, що й робить світ невимовно прекрасним:

Втіхо чесних учених і муж Ціцероне,
Твій Парнас літоросля ясне розгортає
І розкішне пахтіння навкруг розпускає.
А що верх свій до неба потужно підносить,
То ясніш твою славу він світу голосить.

(Переклад Володимира Кресотня)

Ці й подібні до них зразки лірики природи XVII-XVIII віків наводять на думку, що *Барокко взагалі була притаманна певна*

романтичність. Можна навіть сказати, що, хоч в XVII-XVIII століттях романтизму ще не було, проте самі романтики вже існували й досить плідно працювали в мистецтві. Це звучить парадоксально, але хіба не були Нікола Пуссен і Клод Лорен романтиками серед класицистів, а Гюбер Робер – серед сентименталістів?! Найбільшими романтиками серед барокових художників були С.Роза та А.Маньяско, але романтичність властива й Рубенсу, й Рембрандту й Ельсгаймеру, й, нарешті, київському майстрові Самуїлу.

Поняття романтизм і Барокко до певної міри перекривають одне одне. Проте їх не варто ототожнювати, бо відмінності теж є. І зокрема, – в естетичному плані.

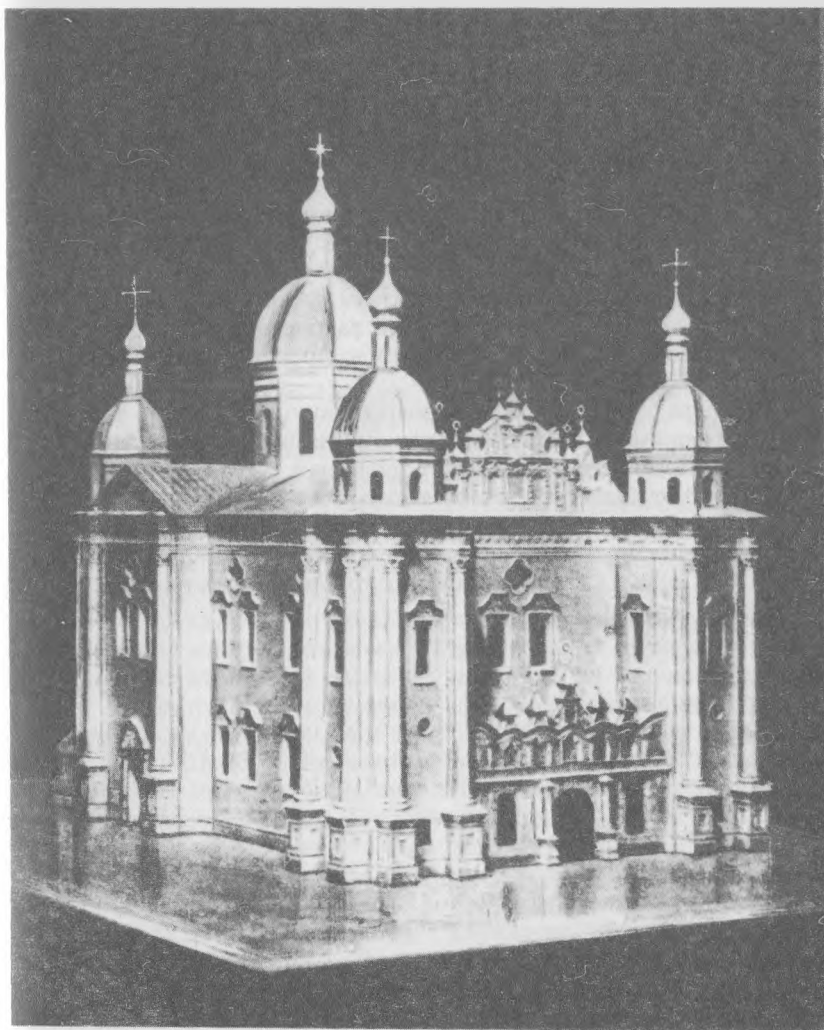
Хоч митець Барокко й знає, що земна краса не вічна, сповнена гіркоти розчарувань, що вона приречена на руйнування, смерть і гниття, але він, здається, не зовсім вірить цій, проповідуваній багатьма християнськими ідеологами, істині і зовсім не поспішає драматизувати суперечності між “вічною” й “тлінною” красою. Навпаки, він помітно згладжує їх. В теорії все залишається на своїх місцях, а от на практиці, в мистецтві райська краса мало чим відрізняється від земної, бо будь-яка краса від бога, і вся різниця в тому, що на землі її замало, а на небі багато. Там все виглядає розкішніше, ніж тут. І тому не дивно, що над дверима церкви Китаївської пустині під Києвом ангели сидять на хмарках із троянд, що має являти небачену тут, на землі, непомірну й примхливу розкіш раю.

Так дивились на красу митці Барокко. Романтики ставились до неї інакше. Вони уникають зайвих прикрас, а надмірна або незвичайна краса викликає в них недовіру, бо вона приносить із собою у світ чимало лихих пристрастей, бід і страждань. Романтики взагалі ставлять під сумнів думку своїх попередників, ніби велика краса (особливо ж, – людська) від бога. Скоріше, вважають вони, таку красу вигадав диявол, аби скористатися силою її чарів і підштовхнути людину на божевільні вчинки.

Так виникає характерне для романтиків уявлення про надмірну *інфернальну (пекельну) красу* як знаряддя диявола. Вона наділена великою силою впливу на душі людей, але водночас їй не вистачає привабливості, душевності, людяності.

Коли героїня “Огенного змія” П.Куліша (1841) спізналася із нечистою силою, вона однаду ж “стала кращати”. “Але, – зазначає письменник, – не захоплення, а страх почував Іван, коли помітив у неї таку зміну... Задумалась і вся сім'я, передчуваючи в цьому чуді щось недобре... А краса її все збільшувалась; в поглядах завжди показувалась якась надзвичайна сміливість: лице ніби пояснішало, цілком змінилося й було в ньому щось нелюдське. Ніхто з старих знайомих не ходив до неї; не відомий доти страх обіймав усе тіло, коли хто бачив цю надмірну красу, і душа в'янула, ніби почувши близько присутність нетутешньої сили, готової знищити...”

Потаємні відблиски інфернальної краси лежать і на деяких



Миколаївський собор у Києві (1690 - 1696). Ця споруда була символом української державності, втіленим у камені. До її знищення 1934 року мали безпосередню причетність П.Постишев, В.Затонський і нарком НКВС України В.Балицький.

жіночих портретах Т.Шевченка 1840-х років. Це можна сказати, наприклад, про створені ним образи Горленко (1846-1847), Маєвської (1843) та Г.Закревської (1843). У цих своїх творах Шевченко мало чим відрізняється від свого сучасника, поета "квітів зла" Шарля Бодлера (1821-1867), хоча, звичайно, в доробку ук-

раїнського митця демонічна краса посідає далеко не центральне місце.

Повертаючись до Барокко, можна сказати, що поети й художники тієї доби ще не здогадувались про страшне майбутнє відкриття своїх духовних спадкоємців. Вони вірили, що вся краса від бога. Краса засліплювала їх і нерідко позбавляла психологічної проникливості.

Можливо, з погляду побожної людини це кошунство, але не можна не зазначати, що серед святих, змальованих на стінах Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври, стрічаються й справді демонічні обличчя, дивитися на які, як писав П.Куліш, "смутно й тяжко". (Читачеві, який захоче перевірити слушність цих слів, раджу уважно придивитися до фресок "Святителі", "Пророки" та "Превелебні отці".)

Чи мали рацію романтики, розрізняючи злу й добру красу? На це запитання мають відповісти психологи, від нас же в даному разі цього не вимагається, бо саме порівняння естетичних уподобань двох епох потрібне тут лише для того, аби засвідчити, якою безоглядною, довірливою, далекою від будь-яких підозр і з'ясувань була любов митців Барокко до всього прекрасного. Вони зробили з своєї "небесної" краси культ і віддано, жертвовно служили йому.

“БУДЕМО ТЕРПЛЯЧЕ ЖДАТИ...”

Пропонована увазі читачів стаття “Українські клейноди” була видрукувана у здвоєному 4-5 числі “Військово-наукового вісника Армії й Фльоти” 1918 року. Українська Народна Республіка як національна держава швидко розбудовувала власні інституції, започатковувала нові видання, зокрема, “Військово-науковий вісник Армії й Фльоти”, що заступив “Військово-науковий вісник Генерального Штабу”. Редакція містилася за адресою: Київ, вулиця Банкова (зараз Орджонікідзе), будинок 5, помешкання 40 - у приміщенні Генерального Штабу УНР. Автор статті О.Благодір входив до складу редакції вісника.

Доля українських військових клейнодів, національно-державних святинь давно непокоїла громадськість. Тож і українська держава від самого початку свого існування почала клопотатися про повернення їх на Україну. На 1 Українському військовому з’їзді (травень 1917 року) окремою резолюцією проголошувалося, що “всі стародавні українські прапори, які переховуються по різних державних сховах Петрограда,

Москви та інших міст, повинно негайно віддати у Київ до Українського національного музею”.

Того ж року вченим В.Щавинському та О.Новицькому Відділ охорони пам’яток і мистецтва Генерального Секретаріату освіти доручив поїхати до Москви і Петрограда - взяти на облік усі наявні українські клейноди і отримати дозвіл від Тимчасового уряду Росії на їх перевезення до Києва. Місія Щавинського успіхом не увінчалася, бо криза Тимчасового уряду і жовтневий переворот не сприяли тому.

У листопаді 1917 року, заслухавши доповідь Народного комісара освіти А.Луначарського, Центральний Виконавчий Комітет Рад робітничих, солдатських і селянських депутатів ухвалив постанову щодо українських клейнодів, які мали бути передані в урочистій обстановці представникам УНР. Але тут у цій історії з’являється ще одна дійова особа - нарком у справах національностей Й.Сталін... Він нещодавно побував на Україні з відповідальним партійним завданням і не знайшов спільної мови з ук-

раїнськими комуністами. Неприязне і малоповажне ставлення до майбутнього “батька народів” на Україні (а він, як відомо, був людиною пам’ятливою і шанобливою), ймовірно, позначилися на перебігу подій. Завіряючи М.Порша, що 1 грудня 1917 р. національні клейноди будуть передані Україні, Й.Сталін водночас зажадав від її представників якихось особливих мандатів. Даремно М.Порш (до речі, майбутній міністр УНР) чекав звістки про те, що святині повертаються на Батьківщину. Марними виявилися і пізніші спроби керівників і вчених Радянської України. Більше того - українські клейноди раптом зникли! Невідомо й досі, де вони і чи взагалі існують...

Ймовірно, що запхані до якогось “спецхрану”. Хистку надію на віднайдення їх дає сенсаційна звістка про те, що вивезені 1945 року з Німеччини музейні цінності (зокрема, матеріали розкопок Трої Шліманом) були сховані в Москві і до них також ніхто не мав доступу. Але ж недарма кажуть, що знаходить лише той, хто шукає, а шукає тільки той, хто вірить. Віримо й ми, що все ж прийде час, коли українські клейноди повернуться на Україну. Цитуючи О.Благодіра, - “будемо терпляче ждати...”

Тепер кілька слів про самі клейноди. Це - прапори-корогви (гетьманські, полкові, сотенні, кошові, паланкові та окремих військових тимчасових форму-

вань), булави, шестопери, тростини, печатки, каламарі-чорнильниці, бунчуки, литаври, палиці до литавр, гармати. Найголовнішими в усі часи вважалися прапори-корогви, гетьманська булава та печатка.

Запорізьке військо не мало усталеного прапору (на відміну від печатки). Чому? Козаки найбільше цінували прапори, добуті в бою у ворога. Тому серед козацьких прапорів зустрічаються прапори польського, турецького, російського і навіть китайського виробництва. Почесними були і прапори, подаровані іноземними володарями - польськими та іншими королями, турецькими султанами, російськими царями. Даруючи прапор (разом з іншими клейнодами), іноземний володар виказував своє схиляння перед силою запорізького козацького війська.

Військові, кошові, гетьманські полкові прапори були, як правило, не місцевого виробництва. Лише значки-прапорці сотень виготовлялися тутешніми майстрами. Переважна більшість інших клейнодів - також іноземного виробництва. Прапори і деякі інші клейноди могли, якщо виникала така потреба, перероблятися, додавалися чи знімалися окремі зображення, написи тощо. Від цього вони не втрачали своєї символічної цінності - тієї, що не змаліла і в очах нащадків.

МИХАЙЛО ГОРОБИНА



Обкладинка Військово-наукового вісника зі статтею О.Благодіра.

О.Благодір

УКРАЇНСЬКІ КЛЕЙНОДИ

I

У час, коли ведуться мирні переговори з Великоросією, варто згадати про ті українські клейноди, що переховуються скрізь, тільки не на Україні.

Саме слово клейноди, чи правдивіше “клейноти”, має свій початок походження від польського “kleinot”¹, що визначало взагалі коштовність чи акт на шляхетство (kleinoty stanu szlacheckiego). На Україні це слово стало вживатися в другій половині XVI віку, коли було подаровано Запоріжському війську польським цісарем королем Стефаном Баторієм перші військові клейноди. Літописець Грицько Грабянка так описує про це: “Въ льто 1576 за Стефана Баторія короля польскаго казаки въ лучшій строй еще строй учинени... Видя у казаков мужество великое и зъ татари на бранехъ, постави им гетьмана и присла имъ короговъ, бунчук и булаву и на печати гербъ рицерь зъ самопаломъ и на голову колпакъ перекривленій, армать й всякихъ военныхъ припасовъ”².

Таким чином, ми бачимо, що в першій половині XVII віку клейноди вже мають певне призначення і виразно виявляють собою значення військової ознаки, чи атрибути влади. Вони переховувалися в церквах, скарбницях і виносилися звідти тільки в окремо важних випадках. Літописець С.Величко від 1648 року переказує слідує: “По якой елекції (після промови Богдана Хмельницького до запорожців) заразъ отъ кошевого посланъ до скарбницъ войсковой писарь съчовой, зъ ньсколькама атаманамъ курьнными и инимъ значним товариствомъ, взявши тамъ и принесли въ раду клейноти войсковій, тіи прето посланіи в скарбницъ бывши и клейноти приказаніе взявши, вскорь принесли до рады и вручили ихъ заразъ Хмельницкому. Клейноти зась именно были тіи: короговъ королевская (мабуть, Баторія), златопісанная, барзо красная; бунчук, тожъ вельце модній зъ позлоцьстою галкою и древцемъ; булава срьбная позлоцьстая, зъло майстерно здъланная и каменіємъ честнимъ украшенная; печать сребная войсковая и котли новіи мьдніи великіє зъ добошомъ; къ тому тежъ и три штуки армать полевыхъ легкихъ зъ достаткомъ пороху и куль зъ арматами и пушкарями”³.

На початку кожного року на Запоріжжі було заведено вибори старшини. Це завше обставлялося дуже урочисто з обов'язковою присутністю при цьому всіх військових клейнотів. В самий день



виборів ранком служилася божественна літургія, після якої козаки ішли снідати. В цей час довбиш, по розпорядженню кошового, брав у своєму курені палки, виносив з церкви на площу котли і бив у них один раз “мелкой дробью”. Це було гасло для військового осаула, який також входив у церкву, брав військову корогву і ставив її на площі. Тоді довбиш бив удруге в котли два рази. На цей сигнал уже збігалися всі козаки, а після їх і вся старшина: кошовий отаман з булавою⁴, суддя з великою печаткою, писар з пером та срібним каламарем, осаул з малою палицею і всі куренні отамани, кожний з ознакою своєї влади. Після цієї церемонії починався розділ між товариством рік, озер та землі, а в кінці вже самі вибори.

Таким чином ми бачимо, що клейноти на Україні мали дуже велике значення і протягом 200 років українські козаки їх також шанували більше всього.

Але проходив час. Російський уряд дивився на козаків як на людей, в яких більше не має потреби, бо вони вже все виконали, що треба було зробити для Росії. Крім того, часто були і суперечки в справі насадження по Україні московського війська та насильственої русифікації. Бачучи в Запорізькому війську той осередок, біля якого збирається до купи все лицарство України, Російське правительство визнало, що ще рано дивитися на Україну як на нероздільну законну частину всієї Росії, а тому і признало, що треба скасувати Запоріжжя. Його було оточено з усіх боків російським військом і козакам було оголошено, що вони більше нікому не потрібні і можуть їхати куди хто хоче. Декого було заарештовано та заслано у Сибір і Соловецький монастир, землю поділили між князями Прозоровським, Вяземським та Потьомкіним, дехто не згодив-

ся з новими російськими порядками та, згуртувавшись у цілий отряд, повтікали до Туреччини. Сама Січ була зруйнована, церква обідрана, навіть пам'ятники над домовинами лицарів козаків були знищені.

Так загинуло славне східне лицарство.

Але куди ж подівалися святії для козаків клейноти?

Звичайно, до цього часу не збереглося взагалі все те, що належить до історії України. Майже всі клейноти були вивезені до Великої Росії, але збереглося їх дуже небагато. Головна причина цього є халатне відношення до цих коштовностей російської влади, яка дивилася на різні знамена і прапори, як на звичайну полкову амуніцію. Багато загинуло також в 1812 році, а деякі прапори то просто нищилися, яко "измѣнническія". Так було і з короговою гетьмана Мазепи, яка настільки була перероблена, що не мала ніякого сходства з бувшою короговою.

II

Всіх разом клейнотів знайти неможливо. Вони розкидані майже по всій Великій Росії, як у державних, так і в приватних зібраннях. Але більше всього вони переховуються в Петрограді та Москві. В Петрограді їх більше всього в Артилерійському музеї, Преображенському соборі та в Ермітажі. На великий жаль, ми не маємо змоги скласти повні списки речей, які переховуються там, і повинні користуватися своєю пам'яттю, старими каталогами та книжками, в яких іноді випадково просякочуть вказівки про яку-небудь річ. Нові каталоги не були у нас одержані за останній час, а тепер дістати їх неможливо.

У Петроградському Артилерійському музеї звертає на себе увагу прапор під. Ч. ССХС. Цей прапор Київської праці. На обох його боках сила різних написів, вказуючих на те, що він зроблений у Києві. Там же мається три двокінцевих прапорці (значки) XVII віку, а також біла козака корога, двокінцева, часу Єлизавети Петрівни. В Ермітажі мається велика Запорізьська корога, надзвичайно цікава як з історичного, так і з художнього боку. На описанні цієї короги я дозволяю собі трішки задержатися.

Корогву зроблено з шовкової червоної матерії. В довжину вона має три аршини чотири вершки. На ній зроблені вирази: по середині - великого двохголового орла, над яким зірки; з правого боку вираз Спасителя з благословляючою рукою; кругом його сімнадцять зірок; з правого боку - Архангел Михайло з огнем мечем у правій руці. Нижче орла намальовано великий військовий корабель. Самий корабель не дуже цікавий, бо він нічого не має спільного з запорізькими човнами та кадригами. Можливо, що такий корабель був подарований Великої Росії для боротьби з турками. Що цікаво, то це козаки, які показані на цьому кораблі. Це ціла збірка козацького українського вбрання та зброї. Цілих двадцять примірників різних черкесок, кожанків, шапок, шабел, списів, піштолей, лядунок і т. ін.



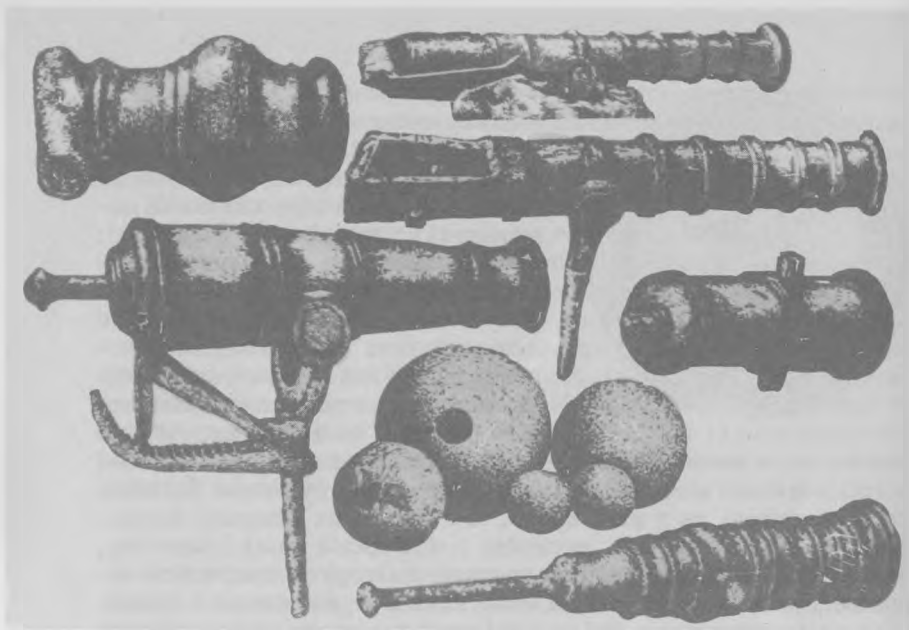
Печатки війська запорозького.

чогось дивиться догори. За ним видно другу фігуру, також без шапки, з відкритою, як у всіх, шиєю, та з чубом, як у першій фігури. Направо від цих козаків...попереду стоїть третій козак з великою, неначе архірейською, шапкою зеленого кольору та з червоною великою зіркою посередині. На йому якийсь жупан-сорочка темно-синього кольору та широкі червоні штани, а поза очкуром з лівого боку вісить рожева хустка. З правого боку у його повішена через ліве плече лядунка, пониже кобура, в яку положено два пістолі. З лівого боку видно ефес шаблі. Права рука держить спис на дерев'яному древку, із залізним тригранним верхнім кінцем і гострим нижнім. Ліву руку простягнуто догори і він нею щось показує. За ним стоїть четвертий козак в каптані жовтого кольору, в шапці, яка дуже відрізняється від шапок на інших козаках; вона зовсім підходить під теперішні шапки козаків, з сірого барашку та з жовтим верхом.

Крім того, в Ермітажі є сімнадцять прапорців та ще деякі дрібні речі.

У Петроградському Преображенському соборі, з правого боку понад дверями, розвішано слідуючі Запоріжські клейноти: двадцять куренних прапорів на звичайних дерев'яних древках, три бунчуки, довжиною по чотири з половиною аршина, одна срібна булава, один срібний позолочений жезл довжиною три четверті аршина. Під цими речами мають ся написи, які виразно показують їх належність до українських клейнотів, як то: "Бунчук Запорожской Сѣчи и знамена", "Булава Запорожской Сѣчи", "Жезль Запорожской Сѣчи". Крім того, там же мають ся церковні речі, які після скасування Січі були вивезені втікачами до Туреччини. В час російсько-турецької війни 1828-29 років частина цих козаків по підговору свого кошового отамана Осипа Михайловича Гладкого порішила схилити свої голови перед російським царем - кинули своє майно, розібрали похідну церкву, зложили все в човни та приплили до Ізмаїла⁷. Тут вони передали Царю грамоту та клейноти, даровані Турецьким Султаном і zostалися при російському війську⁸.

З цих церковних речей звертають на себе увагу вісім за-



Запорозькі гармати. Гравюра кінця XIX ст.

поріжських панікадил, риза з епітрахиллю, виткана золотом та сріблом, срібна позлачена кадильниця та срібний позлачений на-престольний хрест.

Українські клейноти також є в Казанському соборі і в ризниці його. Не тільки в державних музеях і церквах, але і в приватних збірках часто-густо є дуже цінні для нас українські речі. Загальна думка російських вчених - централізація музеїв - зробила те, що все, що тільки було у нас, як пам'ятники старовини, перевозилося до Петрограда та Москви, складалося не в одне місце, а просто розда-валося по різних місцях задля заповнення колекції.

III

У Москві головною збіркою українських клейнотів є Московська "Оружейна палата". В цю палату, починаючи з 1810 року, себто з часу, коли було збудовано нове помешкання, починають стягатися зо всіх кутків України різні старовинні речі. Доповнена ще з деяких інших музеїв, "Оружейна палата" дуже хутко розширилася і тепер має цінні збірки самої різноманітної зброї та прапорів.

Із прапорів XVII віку в "Оружейній палаті" є цікавий прапор, дарований Софією Гетьману Самойловичу в 1682 році. Це велика корогва з откосом, який більше всього вживався в козацьких части-нах. Довжина верха - шість аршинів, низа до откоса - два аршини сім вершків, довжина ж самого откоса два аршини десять вершків. В середині було написано орла двохголового з короною, а в середині орла вершник (орель двооголовый съ короной, въ серединъ орла ѳздець). Понад орлом хрест в зірках і напис: "Ісусъ Христосъ".



Печатки війська запорозького.

На горішній окрайці, на “рудо-желтой китайкь”, образ Спасів з написом: “Царь Царем и Господь Господень”.

З обох боків образу напис:

“Вѣренъ и истенъ и провосудний воинъ, очи же ему еста, яко пламень огнемъ, и на главъ его вѣнцы, мнози и облаченъ въ ризу червлену кровію, и нарицається имя его слово Божіе, и изъ устъ его изыдець оружіе остро, да тѣмъ избіець языки; и той упасется жезломъ желѣзнимъ”.

В окремому таврі праворуч орла напис:

“Повеленіємъ великихъ Государей Царей и великихъ Князей Іоанна Алексѣевича, Петра Алексѣевича и великія Княжны Софіи Алексѣевны, всея великія и малыя и бѣлыя Россіи Самодержцевъ, писано сіе знамя въ лѣто отъ созданія міра года, мѣсяца октябрю въ день, и дано ихъ Царскаго Величества вѣрному подданому, войска Запорожскаго обѣихъ сторонъ Днѣпра Гетману Івану Самойловичу”.

На откосі - чотири золоті зірки, а по крайці навкруги великий напис з повним титулом Іоанна, Петра та Софії Олексіївичів.

З цим прапором гетьман Самойлович зробив чимало походів. У 1686 році з 60000 козаків “воеваль Бѣлоросію”, в 1687 році вперше був у кримському поході. Між іншим, за цей похід гетьман Самойлович був показаний зрадником і разом із жінкою та дітьми був відправлений у Сибір.

Історія цього прапора - далі також дуже цікава. Після Самойловича його було передано новому гетьману, бувшому генеральному осаулові Мазепі. В прапорі були зроблені зміни в даті і на місці прізвища Самойловича було написано прізвище Івана Мазепи. Після Мазепи це дісталось гетьману Скоропадському.

З прапорів XVIII віку треба зазначити великий прапор з откосом, дарований Ганною Іоанновною в 1730 році гетьману Апостолу Данилу на місце “Мазепина знамені”, яке весь час все ж було в великій пошані на Україні.

Цей прапор був полковий. Зроблений був з білої камки, лудана; по верхній окрайці має п'ять аршин дванадцять вершків, по отко-

З правого боку хреста в таврі напис:

“Крестъ честный Благочестивымъ царемъ упованіе, а на враги побѣда и прогоненіе и одолженіе, якоже древле первому христіанскому царю Константину свѣше гласъ бысть симъ побѣждай враги своя наодоленіе воинства Максентіева”.

З лівого боку:

“Крестомъ твоимъ Христе хвалимся, и святое твое воскресеніе поемъ и славимъ Ты бо еси Богъ нашъ, развѣ бо Тебе иного не знаемъ”.



Запорозькі булави й пірначі. Гравюра кінця XIXст.



Печатки війська запорозького.

чотири аршини чотири вершки, по нижній крайці два аршини п'ятнадцять вершків та по древку два з орлом: у правій лапі від держить берло, а в лівій державу. Навкруги герба - вираз ланцюга, зціпленого з п'ятнадцяти андріївських зірок; в середині яких написано по одній літері: "За вѣру и вѣрность". Останні написи аналогічні з написами на прапорі Самойловича, за винятком ймення та дати. Прапор вже дуже пошкоджений, так що написи прочитати дуже важко.

Можемо ще згадати прапорець, який знаходиться в "Оружейній палаті" під час Ч. 4209. Він темно-синій, четверокутовий, з цікавим виразом бою греків з сарацинами.

Вироблялися прапори взагалі здебільше не на Україні, а в Великоросії, Польщі та Туреччині, звідкіля вже получали яко подарунки. Що ж до значків (прапорців), то вони робилися на місці.

Форма прапорів була переважно з одкосом. Прапорці ж були різної форми: древко малювалося в довжину чорною, білою та червоною фарбою, але часто було і однокольорове. В давніші часи на древці робили просту мідяну кулю чи залізного списа. Потім уже почали робити прорізні списи з орлом.

Бунчуки, як і прапори, були ознакою верховної влади у козаків. Так, наприклад, у грамоті, яка була дана при подаруванні клейнотів Стефаном Баторієм, між іншим про бунчук зазначено: "На знак звитязства його з військом своїм над народом Аріатським, от кого й Клейнот сей добут працею Гетьманською и кровію козацькою". Бунчук - це просто звичайне древко в чотири з половиною аршини, на яке надягалася мідяна маковниця, а під нею кінський хвіст з різнокольоровими косами з мотузків.

Булави вживалися з дуже старих часів і доходять до X віку. Збереглися відомості, наприклад, що на печатці короля франків Лотарія (954-987) був його образ, причому в одній руці він держав скіпетр, а в другій - шостопер⁹. Булави робилися з оріхового кия, довжиною в три четверті аршина. На одному кінці прироблялася срібна маковниця, а другий оздоблювався сріблом. Шостопери відрізнялися від булави тим, що замість маковиці робилися металеві пера кількістю шість штук. Звідсіля й назва - шостопер. У козаків з початку їх існування робилися прості булави з тростника.

IV

Як було вже зазначено, спочатку у запорізьких козаків як клейноти рахувалося не тільки корогви, булави, бунчуки, тростині і печатка, але в такій же пошані були і гармати. І дійсно - гармати аж

козаків давали таке важне значення, що до них відносилися як до коштовностей вже просто по тій великій силі, яку вони творили на настрій війська.

Зберігалися гармати в окремих пушкарнях під доглядом окремого старшини-пушкаря.

Із старих українських гармат зараз маємо дуже цікавий примірник, який знаходиться в музеї “Одесского Общества истории и древностей”. Це - гармата з тонким стволом, на який накладано декілька обручів (залізних). Конструкція його ще дуже цікава тим, що сюди положена в підвалину перша думка про те, щоб заряджати гармату не з дула, а з казни. Цей примірник було знайдено на острові Хортиця на місці Запорозької Січі.

Такі примітивні гармати, можливо, робилися на місті; відомостей про це нема.

Взагалі ж запорожці більше користувалися гарматами, що одбивали у поляків та турків.

У XVII та XVIII віці гармати вже одержувано яко (подарунки) від королів Польщі та царів Московщини. Але, не дивлячись на це, ми маємо примірники і чисто української праці. Як видно з написів на цих гарматах, вони робилися в Глухові по розпорядженню гетьмана І.С.Мазепи, який весь час свого гетьманування старався підняти культурний розвиток рідного краю та його кращого озброєння.

В Петроградському Артилерійському музеї під Ч.ХХ є мідяна мортира 1698 року. Довжина мортири 39,5 дм., калібр 13 дм., діаметр каморі 4,2 дм., довжина 9 дм., вага 50 пуд.

На дульній частині напис:

“За царство пресвѣтлѣйшаго и великаго державнѣшаго государя царя и великаго князя Петра Алексѣевича всея великія и малія и бѣлія росіи самодержца стараніем же и коштом ясновельможного его м/и/л/ос/ти п/а/на Йоана Мазепы ге/ть/мана з войскомъ запорожскимъ”.

На казенній частині вилито напис:

“Ліл сеи можчерь Карп Іосифович людвісар Глуховскій року 1698”.

Там же є мідяна гармата - пищаль під Ч.IV 1697 року з дульною частиною, виробленою, як риб'яча луска. Ця гармата має приціл, зроблений з товстої міді, та мушку; на казенній частині вилито напис:

“За ща/стлівого/ ре/ге/ме/н/ту я/с/но ве/льможного/ его м/и/л/ос/ти пана Йоана Мазепи ге/ть/мана войска его ца/р/с/кого пр/есвѣтлого/ в/е/л/и/ч/ес/тва запо/ро/жсь/кого вилита сия армата в Глуховъ до города Конотопа року 1697”.

Нижче:

“Карпъ Іосифовичъ дѣлатель”.

Калібр цієї гармати 2,7 д., довжина: до торелі 99 дм., з тореллю та вінградом 106,75 дм., вага 23 пуд. 30 фунт.



Печатки війська запорозького.

Нам залишилося коротко оповісти про те, кому належали клейноти по посаді, бо, як вже відомо з попереднього, кожний клейнот був належністю тільки окремої особи, за виключенням корогви, котлів та гармат, які давалися цілому війську. Корогва носилася хорунжими, котрі були під доглядом довбиша чи "політаврщика", гармати ж під доглядом пушкаря.

Значки чи "прапорці" давалися всім тридцяти восьми куреням, але носилися й були під доглядом значкових товаришів. Булава - кошовому отаману, який держав її при радах в правій руці. Звідси пішла приказка

"до голови треба булави". Бунчук - також кошовому, але носився бунчуковим товаришем, чи "бунчужним", який держав бунчука понад головою кошового. Посада бунчужного була почесна. Печатка військова давалася військовому судді, курінна, або паланочна - курінному отаману, або паланочному полковнику. Перначі були ознакою влади полковників, які носили ці ознаки у себе поза ремнем. Бували випадки, що полковники давали свої перначі путникам, для їх повної безпечності при проїзді по українських степах.

Трості чи "жезли" давалися військовому осаулу.

Всі ці клейноти перераховувалися в Покровській запорозькій церкві, крім "палок до літавр", які були на охороні в курені військового довбиша, та гармат, які були в Січовій пушкарні.

Будемо терпляче ждати повернення наших рідних клейнотів, а тоді буде можливо про їх побалакати більш докладно.

ПРИМІТКИ

(Подаємо за першим виданням)

1. Можливо, ще і з німецького "Kleinod", що також має значення коштовної речі.
2. Летопись Григорія Грабянки. Київ, 1854 года, с. 21.
3. Летопись Самойла Величка, Київ, 1848 г., 1, с. 51.
4. Дехто вважає, що у кошового була не булава, а велика "палиця".
5. Під Ч. Ч. ССХСVII, ССХСVIII та ССХСIX.
6. Порохівниця.
7. Вказують, що головною причиною переходу цих козаків до Росії було те, що у деяких козаків залишилися на Україні жінки. Між іншим, у Гладкого в Золотоношському повіті також була жінка та чотири дитини.
8. Потім ця частина увійшла в склад Кубанського війська.
9. Историч. уч. о рег. и знак. отлич. арм. С.П.Б. 1899 г., т.1, с. 185.

Дмитро ГОРБАЧОВ

НЕ ДЛЯ ГРОШЕЙ НАРОДЖЕНИЙ, АБО ЛОГІКА КРАСИ

Олександр Богомазов (1880-1930)

*Я сьогодні в Іоанна Злотоуста
прочитав таку гарну думку: "Ба-
гатий той, хто нічого не бажає.
Бідний той, кому багато потрібно".
Це він каже про мирські блага.*

З листа Богомазова до дружини

Безкорисливість - генетична в українській культурі. Художник Києво-Печерської лаври Алімпій XI ст. уславився байдужістю до грошей. З "голяками" волів жити інший знаменитий киянин, філософ і художник Сковорода - вік XVIII. Висока духовна напруга О. Богомазова також пов'язана з невиваженістю і неухвагою до матеріальних благ. У листі 1915 р. із закарпатського селища він прохає дружину "узять з собою: 1) голок для машинки; 2) мила; 3) парфумів собі; 4) "Так говорить Заратустра", Ніцше"¹.

Душевний бідак, він шукав світло "всередині себе", дивуючись складності й невивченості людської психіки. Уже за юних літ збагнув він ненадійність інтелекту для поетичної діяльності: переповнений земним інтересом вигоди, інтелект - бар'єр на шляху "в таємницю душі. На сім шляху необхідно зруйнувати цілі барикади понять (що роз'єднують дух з космосом. - Д.Г.). Знайти сю втрачену єдність, цю гармонію - завдання сучасного мистецтва. Якщо раніше це удавалося стародавнім художникам, то лише тому, що їхня психіка була примітивнішою, менш вимогливою, як наша"². Він довго, до 20 з лишком років почувався "лише великою дитиною", а відчувши уперше "далеку-далеку таїну жінки, вірніше, прочитавши її в очах ху-

денької і блідой", одразу ж і забув про це, узявшись до малярства³. Гріховні бажання, сум і одноманітність життя - до всього доторкується його думка, змішана з гірким і гарячим почуттям: "Туга - це ланка, що зв'яже з красою, і якщо б її не було, людина ніколи б не дізналася про існування прихованих від очей кращих світів, не знала б прекрасного!.. Мистецтво дало страждання і перетворило його на насолоду. Воно вбило людину землі, щоб відродити в ній сина Неба"⁴. Земне життя без небесного відчуття пригнічує, як безнадійна каторга: "Завтра новий день. Жаж гнітить мою душу. Мені ввижається страшна картина: довгий-предовгий шлях, сірий байдужий день, що стискає серце нудною, і цим шляхом розмірено котиться смугасте коло, жажне своїми одноманітними смугами, і коло те - моє життя"⁵.

Це написано 1911-го на 31-у році життя. Богомазов уже перейшов у мистецтві через натуралізм, через імпресіонізм (разом із соратницею Екстер). Нині він символіст: малює надсвітлові, мрійно-скорботні, блакитні сто-примарні акварелі. Захоплюється картинами художників "Голубой рої", прозою і поезією "Золотого руна". Вчить у Уайльда, Пшибишевського, Гамсуна. Назви його власних віршів "Мрії", "Печальної осені туман". Муш-

ка символізму - солодке нашіптування Смерті, космічна туманність, безвільність приреченості. У його численних трактатах, віршах, притчах, листах описано, здається, всі закутки душі, вірніше, всі її дзеркала, всі приймачі зовнішніх впливів, які працюють на різних частотах. Одного разу він назве Художника резонатором. 1913 року душа Богомазова увійшла в резонанс з вольовим активним імпульсом, який додає Смерть. Того року він одружився з художницею Вандою Монастирською, через 5 років після їхнього знайомства. П'ять літ звикала і придивлялася Ванда Вітольдівна до одухотвореного непрактичного Санька. І поволі закохалась - до кінця довгих своїх днів. І ось "чорна меланхолія, тобто Санька" (як підписався він в одному з листів), відчув ритми Життя, потік дужеї енергії, у променах якої по-новому забриніла рідна земля, найтепліше місце у космосі, яке здавалося раніше невеличковою одноманітністю. Для світових сил, знаменна присутність Життя з'являється йому на кожному кроці - на вулицях і горах Києва, в його церквах і парках, в юрбі центральних магістралей і в самотніх перехожих на провінційних околицях. "Київ у своєму пластичному об'ємі вповнений прекрасного й розмаїтого глибокого динамізму. Тут вулиці впираються у небо, форми напружені, лінії енергійні, вони падають, розбиваються, співають і грають. Загальний темп життя ще більше підкреслює сей динамізм, надає йому, сказати б, законної підстави і широко розливається навкруги, доки не заспокоїться на тихих берегах лівого Дніпра"⁶.

Воля до життя, вольовий творчий інстинкт, відчуття включеності близьких явищ у космічну енергетику - ось що усвідомив Богомазов у вибуховому для нього 1913-14 році. "Багато хто "засліпли" від невичерпного потоку дійсності, серед них чимало художників, й усі ті "сліпці" твердять, що нас оточує смерть, а не найсправжнє, що б'є ключем життя. Ні! Ні! Нам, художникам, довколишній світ постійно нагадує про себе, говорить, звертається, збуджує наше чуття. Здається, давно вже можна було ґрунтовно вивчити усі відчуття"⁷. Навколишнє життя здавалось динамічним злагодженим танцем - щоразу з новим непередбаченим ритмом. Учасники цього танцю Життя - люди, будівлі,

предмети, дерева, тварини - при зустрічах і перехрещеннях змінюються просто на очах, видовжуються, сфери-зуються, сплющуються. Малирацію Сезанна, праві футуристи (серед них і київські парижани Архипенко та Екстер), змінюючи пропорції предметів і геометризуючи їхні силуети. Ритмічні, динамічні цінності тих предметів інакше не впадуть у вічі. Загострена сприйнятливості художника бачить рухливості навіть у статичному предметі: "Подивіться на наші кам'яні будинки-ящики, і ви відчуете посилені рух маси догори. Вдивіться у старенький одноповерховий будиночок - як тулиться він до землі, як хоче повзти увсебіч. А як різко і сильно втикається ріг залізного даху у спокійну масу зелених дерев"⁸. Завдання художників - відтворити ці враження од бурхливого життя: "Невидима боротьба живописних елементів так чарує і захоплює, коли її зведено художником до єдиного живописного цілого"⁹.

Згадалися французькі імпресіоністи: скільки життєвої енергії в їхніх вуличних повсякденних сценках, як збуджує хаотичний рух плям і відблисків. Але теперішньому новому реалізму не обійтись без аналізу цього сумарного враження, без якісних оцінок усіх складників ритму. "Людина штовхає тачку вулицею додолу, - вражається і розмірковує Богомазов. - Довгі прямі лінії дерев'яних ручок, кут, утворений ящиком, рухлива постать людини і коліс творять такий натиск руху, що викликає в сусідніх будинках опір та ілюзію руху, протилежного тачці. Ясно спостерігається, як лінії чотириповерхового будинку наче пручаються, змінюють свій напрямок, щоби встояти і не бути зметеними концентрованим рухом тачки і людини; вікна загострюють свої кути і звертають їх проти руху тачки, наче бороняться"¹⁰.

Ось приклад поетичного погляду, від якого "речі зривають з себе машкару" (Пастернак). Ось ознаки активності людського сприйняття, коли світ наче народжується щоразу заново.

Поряд з десятками картин, акварелей і рисунків у 1913-14 р. Богомазов творить ще один шедевр - теоретичний трактат "Живопис і елементи (Мистецтво живопису)", завершений у серпні 1914 в селі Боярка під Києвом. Трактат про те, як темп і ритм зовнішнього життя перекладається художньою особистістю

на мову живопису. Подібно до того, як спокійне поле психіки вивопнюється ритмом ліній і форм об'єкту спостереження, так спокійна картинна площина вивопнюється схвильованими лініями і живописними формами, зарядом рухової напруги. Ритм є психологічно забарвлений, викликаючи в людині мінорний чи мажорний стан. На берегах теоретичного рукопису 1915 р. розташовано для наочності геометричні абстрактні композиції (ранній навіть за світовими мірками абстракціонізм), де показано, як рухом ліній, форм і кольору художник створює ритми тривожні чи радісні, драматичні або трагічні, задумливі чи то сумовиті¹¹. Богомазов тим самим повернув своє мистецтво до магічних витоків - до діонісизму, до розквіта емоційної сфери, до вольових змін психічних станів - від смертного трагізму до життєрадісних веселощів. До патетики, де вузькі рамки холодного знання й етичних обмежень поступаються місцем перед вільною грою творчих сил людини.

Трактат Богомазова споріднений з теоретичною роботою Кандінського "Про духовне у мистецтві" і книгою Глеба-Метценже "Про кубізм". Але глибина і логічність в обґрунтуванні нового мистецтва робить його працю безприкладною. Це система художніх універсалій, психологія художнього сприйняття, "мислення очима", що його розглянуто поетапно - від інтуїтивного настрою на хвилю "ритмуючого об'єкту" через всебічний аналіз його властивостей і якостей до вольової імітації свого хвилювання у картині. Інтуїтивізм Бергсона і діалектику Гегеля поєднано у цьому пророчому манускрипті.

Оприлюдненню тієї праці завадили війни - світова і громадянська. Наприкінці 1920-х журнал "Нова генерація" розпочав публікацію теоретичних досліджень професорів Київського художнього інституту. Встигли видрукувати К.Малеви́ча та В.Пальмова. Богомазова - не встигли: журнал було закрито, а лівих художників зарахували до розряду неповноцінних. Десятки років удова художника зберігала його твори у маленькій своїй кімнатці на Вознесенському узвозі Києва. 1943-го цю вуличку німці-окупанти оголосили зоною відселення. Ванда Вітольдівна на ручному візку-таці одвезла картини, малюнки і рукописи за десятком кілометрів до Святошина, а з приходом

червоних у такий же спосіб повернула все додому.

А ТЕПЕР ЗА ПОРЯДКОМ. Купецький син Олександр Богомазов, почившись у гімназії Глухова, Києва і Суджі, на вимогу батька, людини практичної, побожної і законослухняної, вступив до Херсонського сільгоспучилища, щоб стати агрономом. Але вабить його гуманітарна сфера: живопис, поезія народників (Некрасов), політика (Маркс, соціалісти), театр (російський та український), література: подобається Шекспір, нервового Достоевського ставить вище за олімпійця Толстого. 19-річний художник-самоук цінує в живописі лише ідеї та ліричні настрої: "Вчора був на мистецькій виставці у музеї. Виставлено було праці місцевих київських художників. Траплялись доволі добрі картини, але поруч була й жахлива мазанина. Якесь Анна Крюгер виставила свої етюди, в яких фігурує майже вся череда баранів і, до того ж, намальованих найнеможливішим способом. Сподобались мені "Сутінки", мимоволі пригадаєш літо з усіма принадами, з його вечоровою втіхою. У відомого художника Котарбінського якісь містичні ідеї, дивні форми, чудернацькі думки. Більшість картин його не розумію і вони мені не подобаються" (із щоденника 1900 р., 7 січня).

Як бачимо, 1900 р. він відкидає імпресіонізм Крюгер (1919-го разом з нею він розмальовуватиме на Дніпрі агітпароплав "Пушкін") і символізм Котарбінського. За 7 років Богомазов перетвориться на імпресіоніста, за 9 - на символіста. Розвиток не швидкий, але неухильний. 1902-1905 рр. - навчання в Київському художньому - одночасно і в Архипенком, Екстер, Маневичем. Серед учителів вирізнявся плереністю сільських пейзажів друг Репіна і передвижник Пимоненко (уроки якого запам'ятав на все життя К.Малеви́ч, вражений його "Гопаком"). Вільно приналежність дугу в ранніх богомазовських етюдах - від Пимоненка. І тема ескізу "Великодній четвер" (різнобарвні пасхальні вогники у прихломому нічному місті) теж пимоненківська. І копія, зроблена з картини Крамського в колекції київського мецената Терещенка - очевидячки, завдання навчителя.

Від суворого училищного регламенту, від сімейного пуританізму тікає у

природу, як у озонну свіжість. У живописі унікав примусової композиції, віддаючи перевагу фрагментарному випадковому кадруванню, несподіваності яскравого враження. Почуття свободи вбив 1905 рік. На вулицях погроми, влада у руках військових. Студенти худучилища оголосили страйк. У відповідь - вигнання з училища 45 учнів (з Богомазовим і Архипенком). Вуличні мітинги розсіювалися армією: "1905 нас обстріляли козаки і ми тікали світ за очі. Скажу тобі, що я тоді не дуже перелякався і навіть намагався втримати натовп від надмірної паніки" (з листа до дружини від 7 листопада 1917 р.)¹².

На захист бунтарів виступив художник Світославський (той, яким 1930-го зворушливо заопікується Малевич): "Це погром, - розвінчав він справжню причину виключення з училища, проведеного під приводом "несплати за навчання". - Й як за погрому крамниці після пограбування охоронялись вартовими, так і школа після увільнення педагогів охороняється городовими"¹³. Вигнанням загрожувала солдатчина. Світославський рятує їх, запросивши до своєї студії. У квітні 1906-го студійці відкрили виставку своїх товарів. Тоді й прозвучали перші друківані відгуки про майбутніх знаменитостей Богомазова й Архипенка у газетах "Громадська думка" (№ 96, 1906) і "Киевская заря" (№ 38, 1906). Студія розпалася, художника гнітять похмурі передчуття. Повіяло холодом: "Мою душу хвилюють дивовижні образи. Все живе і дихає німим стражданням, на всьому печатє закам'янілої ненависті"¹⁴. Депресію пом'якшили кримські і московські враження. Тремтливий блиск хвилює спалахував в його пам'яті і через роки: "Вдалині залягли блакитні стрічки Дніпра. Він нагадав мені море бурхливе, прекрасне. Я часто бачив на ньому вітрило, яке віддалялося у смарагдову далину" (Щоденник: 1910, 5 квітня). Москва настроїла на французький лад: "У Третьяковській галереї. - Там Гоген живе в колі брунатних таттян, там Кар'єр - ніжний, прозорозаказковий; там Ван-Гог, Дега, Моріс Дені, Моне... Тут залягає справжня путь, міцна засада, гордовита верховина людського духу, з якої так багато можна побачити".

1907-1908-го починає малювати пуантелістично. Перші портрети усміхненої панни Ванди Монастирської

(тепло-блакитні з кораловими крапчастими тріпотливим курсивом. Імпресіонізм за тих років публіка відкидала як чужоземщину. Молоді москвичі Ларіонов, Гончарова та їхній український однодумець Д.Бурлюк (учасники групи "Вінок") несподівано для себе одержали підтримку від киян - Екстер, Богомазова. Об'єднаними зусиллями виставились у крамниці на Хрещатику. Виставку назвали "Ланка", яку "Критика Києва зухвало обілляла гряззюкою", - загнував Бурлюк¹⁵. Живопис доводиться відсунути на другий план: треба думати про заробіток, батько відмовився допомагати синові, довідавшись про його зв'язки з соціалістами. 1908 року після повернення з Москви йде вчителювати у школу глухонімих, доучується в Київському худучилищі, малює політичні карикатури до лівих газет "Киевская искра" та "Киевская мысль". Тематика - антибюрократична, манера - крихка, крапчасто-пунктирна (у душі Бердслея, Сомова, Феофілактова), для серйозної тематики не дуже й доречна. Захопившись політикою, дрібнішав як художник. Від друзів-соціалістів чув зневагу до естетики. "Заради ідей відкидають красу храмів і взагалі всього релігійного. Хіба це не вузько, хіба це розуміння краси, коли їй приписують політичні властивості? А так казав один студент соціал-демократ, який сам займається мистецтвом. Розумом без почуття ніколи не збагнути краси, бо логіка розуму не збігається з логікою краси, для якої існують зовсім інші масштаби, яких логічним аршином не виміряти. Красиві є зірки, красива й троянда, але чому? Розум не скаже. Скаже лише, що зірок з неба не зняти, троянду можна зірвати. А Краса скаже: зірка - прекрасна, інколи я знімаю її з неба і прикрашаю трояндою мого кохання" (з листа до дружини: 29.07.09). В акварельному живописі йому легше подолати злобу дня; мрійливі витончено-меланхолійні настрої занурюють у світ поза часом, у нерухомих сум забуття. А газетна графіка? Тут виручив бельгійський новатор Валлтон: перейняті з його гравюр пласкі заливки-плашки надали богомазізьким малюнкам ваги і мужності. Та й живопис - пейзажні краєвиди - стає більш площинним, декоративним. Уперше усвідомив, що живопис - не копія з натури, а обробка картинної площини у тому

чи іншому стилі. Що живописні маси сам художник, наче деміург, пересуває на полотні, стискує чи ширить... Що художник інтуїтивно, як музикант, добирає ключа до пейзажного мотиву. І що північний пейзаж (а Богомазов 1911 року багато працював у Фінляндії) вимагає до свого розкриття іншої ритміки, іншої пластики, ніж пейзаж України. "Там, на Півночі, пластичні форми живуть наче у півсні, там чути приглушену боротьбу, застигле страждання, покору, тоді як під ясним промінням нашого сонця боротьба сягає пристрасних поривів трагізму, всерадісного сміху і тихої поетичної журби. Тут форма стає живою й повною, тоді як на Півночі вона нагадує плоский орнамент. Тут барва вивпнена музичного акорду, там - тихий боязкий шепіт. На Півночі динаміка ліній більш горизонтальна, тоді як на Україні вона всебічна і перебивається вертикальними лініями (тополі, гори і т.ін.). Все це сильніше впливає на глядача, вражає, не дає, мабуть, можливості так легко скупитися, розважає увагу своїм багатогранним пориванням, але й водночас творить неймовірну красу. Недарма ж українець любить оддавати себе в полон сонячних пестощів і тихого споглядання краси. Він підкоряється динамічним силам і ліне з ними у своїх мріях. Я сказав би, що на Україні така сила-силенна краси, що митець мусить протидіяти розважальному впливу динамічної потужності середовища". Ці слова Богомазова виголосить 1918 року на Першому з'їзді діячів українського пластичного мистецтва¹⁶. Але відчув якісну різницю Півночі і Півдня саме 1911 року, мандруючи Фінляндією за завданням газети "Киевская мысль".

Бідність гнала шкільного вчителя Богомазова до українських містечок і в гірські селища Закавказзя. Та він знову повертався до Києва, де європейська машинізація сполучалась із зелом пагорків і коровами на Хрещатику. Швидкісний електротрамвай (перший у Росії і другий в Європі) мчав у "зелений світ з м'яса і кісток" (як називав Україну Малевич). За висотними будинками всеросійських банків ховалися хатки-мазанки. Перенапружений урбанізм французьких кубістів та італійських футуристів, важкий метал живопису московських кубофутуристів, досягнувши Богомазова, пом'якшувався в його малюнках і картинах. Динаміка ліній і форм у композиціях "Трамвай. Вулиця Львівська у

Києві" (1914), "Базар" (1914), "Потяг" (1916) поєднував у собі швидкість і тісноту міського життя з м'якою рухливістю польового ландшафту. "Гора насувається, стежинка біжить або в'ється - відчуття розбиває звичайне поняття про нерухомість об'єкту". Ті слова Богомазова перегукуються з динамічними пейзажними враженнями в українських оповіданнях Гоголя: "Тіні наче комети гострими кутами спадали на відлогу рівнину; хміль пробіг верхівкою частоколу, біжить вузька стежина; повалені билляця".

Кристалічна конструкція його картин насичена шляхетними кольоровими гаммами - рубіновими, смарагдовими, золотистими (навіяні "райським" колоритом стародавніх київських мозаїк), які чергуються з темними "індустріальними" згустками фарб.

Музично обдарований (грав на віолончелі, скрипці, сопілці), він бачив світ у нескінченно розмаїтій ритміці, віддаючи її то в мажорі, то в мінорі (він називав ті поняття образно "трагічною чи радісною інерцією"). Будь-який предмет, явище, подія, за Богомазовим, мають свою динамічну напругу, свою кількість і якість руху, свою неповторність, і він добирав з них найактивніші, найхарактерніші і дійовіші риси. Лаконізм його малюнків - дивоглядний: виразність фігури, скажімо, переходного досягається часом двома-трьома рухами ліній - як ієрогліф у китайській каліграфії. Задовго до професійних психологів він уже знав, що предмет упізнається за найактивнішими його ознаками - кутами і крутими вигинами. На його малюнках сперечаються, перегукуються і творять дружний ритм саме кутасті й овальні силуети. Пасивні місця художник вилучає, залишаючи пробіли, інтервал, "білий звук". Такі паузи спонукають око глядача робити стрибки, а художникові дозволяють розвантажити конструкцію картини, погратися контрастами цієї хвилюючої "азбуки Морзе". Таку переривчасту пульсуючу форму можна назвати, за Кульбіним, пластичною інтерференцією.

Зоровий образ вбирає і соціальні ознаки міського пейзажу. Малюнок "Хрещатик" (1914): стрімка артерія буржуазного міста втягує людину в урбаністичний гарячковість, у знеособлюючій квапливості перетворює її на "щось третє"; кінематографічне сновигання -

котелки, криноліни, елегантні капелюхи (вірніше, їхній прочерк), що їх засмоктує "пришвидчене збіжна" перспектива. ось інше царство - дрібнобуржуазний достаток Сінного ринку: іронія художника лягає повновидим удоволенням на лица перекупок, череваті кавуни і кошки (малюнок 1914 року). На картині "Базар" (1914) стовп комерції, "мужик, розкішний апельсинщик" застиг над своїм екзотичним товаром, цим гіперболізованим сезаннівським натюрмортом. Але й він, одвіку незмінний тип крамаря, вписаний художником до сучасної променевої просторині. Ще один київський мотив (малюнок "Пиво"); біля похилої халабуди з написом "Пиво" застиг у терплячому чеканні візник і понурий кінь - останні могики спокою серед метушні нового сторіччя. Коня, алегорію нерухомості, мальовано аморфною нерозчленованою плямою, він схожий на селянську іграшку; а перехожих і півня на паркані виконано ніби у дитячій спрощеній манері. Богомазов збирав і виставляв, бувало, поруч зі своїми працями малюнок дітей, намагаючись зберегти в собі гостроту і свіжість дитячого сприйняття.

Дитяче почуття радості - у гучноголосі "Трамвая". Вулиця тут - сонцевесняна путь (метафора М.Семенка). Побачено, наче вперше, вибухову силу весни: вибухає від тиску молодого листа крона дерева, біжать назоводи із сонцем люди, тягне поводка - тільки тримай! - на виблиск перетворений собака, чітко лунає діловіте цокотіння копит, треллю заливаються розсипи електроізоляторів. Трамвай, загострений до нестримного руху, сповіщає про наступ нової доби, де зростатимуть швидкості і скорочуватимуться простори.

Погляд Богомазова на місто не позначений гіркотою, як в італійських футуристів, які ганьбили свою Венецію словами Марінетті: "Венеція - місто, що загиниває, ринок лахмітників, ліжко, продавлене незчисленними караванами коханців". Богомазівські слова обнадійливіші: "Місто б'є особистість, але воно таки може і викувати її" (з листа до дружини від 29 липня 1909 р.).

У колориті його картин помітне місце посідають синьо-фіолетові гами. Знаючи живопис лівих художників Києва (Екстер, Петрицький, Рабинович, Волков), можна з певністю вказати

на спільне джерело їхнього фіолетового бачення: це Врубель, що полишив у Києві чимало своїх творів, а також український постімпресіоніст О.Мурашко - колорит європейського гатунку, велими шанований молоддо. Під тим впливом Київ асоціювався з таким кольором навіть у поетів: "Мрії рушили на фіолетових поїздах", "У фіолетовій кімнаті, орожевленій світлом, квіти розквітли" (М.Семенко).

Так і не побувавши в Парижі, він усе-таки не залишився в програті. Про паризькі новини дізнавався з першоджерела - од своїх парижан Екстер та Бурлюка, оригінали кубістів і футуристів бачив на виставках і в колекціях Києва і Москви. А часте перебування в патріархальних селах (Україна, Кавказ) уберегло від впливів "квітів зла" - богомності, егоїзму, наркотиків. "І я бую від владою гріха, - зізнавався він у щоденнику, - але це не є моя улюблена атмосфера"¹⁷. Замість столичних шинків бачив барвисті народні обряди (українські, вірменські, азербайджанські), ритмічність селянських орнаментів, первинний світ стійких життєвих архетипів, що рятувало від духовної неврастенії. Велику допомогу надавала авангардистові середньовічна ікона, на площині якої розгорталось святкове кольорове і лінійне дійство. Пластична форма, побудована на чергуванні кутів і овалів, які мали за давнини священне символічне значення, надихала Богомазова у Софії Київській, під склепіннями якої (за його словами) "душа забуває прозу життя і відчуває божество, думка обертається всередину і людина земна стає дрібненькою і жалюгідною"¹⁸. А як душу і погляд очищає доторк до чистих стихій - води, повітря, зела, землі. Усе те допомагало зберегти дух наївності.

До Богомазова й Екстер - апостолів кубофутуризму - потягнулася молодь. 1914 р. новоутворена група "Кільце" влаштувала свою першу (через світову війну останню) виставку в одній з крамниць на Хрещатику. М.Кульбін писав з цього приводу: "У Києві очікується відкриття невеликого, але першого в Росії салону нового мистецтва. У салоні буде представлено і живопис, і словесність, і музику нової епохи (вищий хроматизм, інтерференція звуку і т.д.). Вчора відбув вернісаж групи художників "Кільця". У "Кільця" новиною є

насамперед твори Богомазова. Це, без сумніву, сформований справжній живописець, який прийняв цінності французької школи, але працює самостійно. Він - руський за синтезом кольору і матеріалу, який зустрічаємо в його картинах¹⁹.

ВІРМЕНСЬКА "ПРИНЦЕСА ІЗАБО". З початком світової війни мистецьке життя у Києві слабшає. Якось стало відомо про вакансію вчителя малювання у закавказькому селищі Герюси (Нагірний Карабах). Восени 1915 р. він на місці. Слідом поїхала дружина. Стооким аргусом видалися художникові гірські залами з численними "щільниками" селянських осель ("Саклі". 1916). Гігантською лішкою, де зіштовхуються, купчається, гвинтається грандіозні об'єми, запам'ятався цей приголомшливий світ. Живописний шедевр "Спогади про Кавказ" (1916): цупку, як астероїд, композицію збито в тужаву, як троянда, спіраль, де йде силова боротьба вертикалей з діагоналями, опуклостей із западинами, кристалічних форм з м'якими. З темних провалів б'є жмут жовтого світла. Вохристо-рожевуваті (колір осені) поверхні поступаються перед жовто-помаранчевою плямою, над якою розпускається крижаний колір зубчастості "цукрової голови". Картина здається абстрактно-декоративною і лише віддалено нагадує пейзаж з геологією гір і терасами - пелюстками барвистої брості. Складні ритми, різноманітне темперування (крещендо, гіссандо, скерцо), віртуозне римування трикутників чи овалів - майстерність екстра-класу. Можна уподібнити його композицію до найточнішої архітектурної роботи: тонку психологічну матерію перетворено на міцну конструкцію, зведену за законами руху, зчеплення, відштовхування.

Богомазов поставив кубофутуристичний зір не лише художникам (Тишлер, Епштейн, Рибак), але й поетам. М.Бажан описав Кавказ наче через оптику Богомазова:

Трикутні скелі, призматичні кручі,
Зигзаг розколин, креслений по них,
Кристали гір, зубчасті та блискучі...
Піднієся конус голої гори.

У малюнках - серед гірських зигзагів люди рухаються наче канатоходці у цирку, уривчасто, із синкопами. На горах вірменок - не убір, а справжня кубістична конструкція, що нагадала

Пікассову "Принцесу Ізабо". Високий убір-еннен баварської принцеси і французької королеви Ізабелли був забаганою примхливою Ізабо. Убір вірменки - це давній ритуальний знак, формула світових сил, модель "шапки світу" - гір, хмар, дощу. Джгут коси, що виповзає з ущелин хустини - наче медіатор, зв'язок земного з небесним, долу з горою. "Вірменка" Богомазова - то жриця, яка оберігає родову могутність, вона безлика, надособова. Вгадується прикриті очне віко з віями і пригадується гоголівський чаклун Вій, і футуризм раптово вростає у старожитність.

Кінетична енергія пронизує богомазівський світ об'ємів. Та коли у це середовище вдирається швидкісний предмет, видимість виповнюється бурею, перешиковується, наче за сигналом тривоги. Таким є "Потяг" - снаряд, що вивергає вогненний гуркіт у фіолетову пітьму. Натоп на пероні - різнобарвний калейдоскоп, паротяг (металічний моноліт, який ледь стримує в собі лаву вогню), увесь склепаний з гострих кутів, із загостреним вікном, цим "недриманим оком" машиніста.

"Потяг", а також "Монтер" - перше у світі зображення електродинамічного чародія, виставлені разом з малюнками у Києві 1916 року, викликали ряд відгуків у київській пресі: серйозних (рецензія Я.Тугендхольда²⁰) і жартівливих (епіграма на маскоподібну "Голову дружини"):

"Що за мода?
Бо ж такий портрет жони -
Привід для розводу"²¹.

На той час єдиною людиною, яка розуміла велич Богомазова, залишалась його учениця Ванда Вітольдівна Богомазова. Багато своїх творів і віршів присвятив їй Олександр Костюкович. До неї звернуто його рядки пастернаківської напруги:

Хочу так тебе обійняти,
Як затишшя за хвилю до бурі.

1917-го знайшлося місце навчителя малювання ближче до Києва, у Золотоніші. Після Лютневої революції їздити залізницею стає щодалі важче. "Сьогодні довідався, що хулігани зруйнували Золотоніський вокзал, - повідомляє він 6 березня, через кілька днів по поваленню монархії. І тут-таки (що то значить оп-

тимізм соціаліста!): Великі події переживає наша вітчизна". У вересні 1917-го йому доводиться їздити з Києва до Золотоноші на приступках вагона. Та політичних сподівань не полишає: 14 листопада пише дружині, що на виборах до установчих зборів віддав голос за список українських соціалістів-революціонерів і Селянську спілку. Дружина жаліється наполохано: "У Києві стріляють на вулицях" (війська Тимчасового уряду перестрілювались з більшовиками та українськими соціалістами). Чоловік намагається заспокоїти: "Я пережив те саме 1905-го". Творчість загальмувала-ся. 1917 року вдалося зробити небагато.

ГОЛОД І НАДІЇ. Громадянська війна розгорялася. Україна відокремилася од Росії. 1918-го Українську державу окупує німці. Життя йде стрибками.

Ой гримить, гуде, гуркоче,
перебіскує світ.

Чи то рада, чи то німці, чи московський совіт.

Ой не рада, ой не німці -

Кажуть гетьман засів:

Кругом трону сотня з Дону генеральських псів.

(П. Тичина)

До Києва з голодної Півночі посунула інтелігенція. Відкриваються театри, клуби, виставки, нові журнали. Працює Українська Академія мистецтв. Екстер створює студію декоративного мистецтва. У Києві для нього вже є робота: разом з Бойчуком, Нарбутом, В. Кричевським одержує офіційне замовлення на виготовлення проекту грошових асигнацій у Комітеті по заготівлі державних паперів, викладає у школі друкарських справ, оформлює інтер'єр КЛАК'а (тут бували Тичина і Мандельштам, Глієр і Нейгауз, Булгаков і Собінов, Еренбург і Шкловський). Її узагальнює свій педагогічний досвід, зачитавши на І з'їзді діячів українського пластичного мистецтва доповідь "Основні завдання розвитку мистецтва живопису на Україні".⁴⁴ Богомазов пропонує в оновленій школі викладати спектр сучасних художніх напрямків, орієнтуватися на світову культуру і на власні національні потреби.

Новоутворена Українська Академія мистецтв ще не була готова запросити до свого складу футуриста. Лише 1922-го він стане її професором.

З кінця 1918-го Україна потрапляє в смугу політичної нестабільності і кри-

зових змін влади. Йдуть геть німці, країни Антанти не дають закріпитися соціалістичним урядам - ані українській Директорії, ані більшовицьким Радам. За радянського півріччя 1919 р. (лютий - серпень) ліві художники вперше виявилися потрібними державі: за ініціативою Луначарського Наркомос залучає їх для створення революційного агітпропу - від Малевича з Шагалом у Москві до Екстер з Богомазовим у Києві. Взимку 1919-го десятки майстрів, зпоміж них чимало першорядних, прикрашали місто до призначеного на 3 березня Дня Червоної Армії. К. Редько згадав Чекригіна і Рабиновича, Челіщева і Рибаків, Петрицького, Тишлера, Никритина, Шифрина, Фед. Кричевського і Нарбутов, Екстер і Меллера. "Нервово працює відповідальний начальник однієї з передових груп Богомазов"⁴⁵. Творче горіння накладалося на жахи війни. На вулицях - "труп, що лежить посеред площі. Спиною до дерева, наче жива, сидить вбита людина. А ось суцільна маса - купи голих тіл"⁴⁶. Гарячі суперечки про мистецтво індивідуальне та епічне ("у першому - радість і страждання, у другому - вища стихія, вічна механіка над одним і другим"⁴⁷). І постійна загроза голоду: "Імо майже самий хліб. Учотирьох працюємо над скромним замовленням - боротьба з сухотами (Редько, Челішев, Богомазов, Богомазова). На одному з плакатів слід було написати: пийте пряжене молоко. Наш старший художник Богомазов, людина сімейна, виконуючи цей плакат, іронізує: було б бодай сире щоденно. У нього дитина. Наші плакати завершено, - оголошує Богомазов. - У Вас, - каже мені, вийшли найяскравіші"⁴⁸. Фуги Баха, що відбивають гармонію космосу, Матісс, простота асирійських та єгипетських статуй, золоті Візантії у Софійському соборі Києва, Сезанн, Тиціан і тут же дитячий малюнок, барвистий лубок, розмальовані маски народного театру - в агітпроп вкладався широкий спектр світової культури. Але якось бригада плакатистів, забувши про високі матерії, відбила реальну дійсність буквально: "Плакат про боротьбу з тифом. Знайти вошу у своїй білизні - великих зусиль не потребувало. Спійману модель швидко замальовано. Поруч з вошею поставлено смерть, що мчить з ко-сою"⁴⁹.

Таким був "незабутній 1919". Вуличному мистецтву пасували чисті

спектральні кольори: "З плакатами і хустками. Всі фарби сьогодні в огні. Цілий світ сьогодні з нами. Сьогодні все нечERVоне в труні", - описав М.Семенко першотравневі кольорові майдани Богомазова. Київ 1919-го, наче зібравши увесь свій тисячолітній культурний досвід, піднісся на світовий щабель культури. Київський кубофутуризм спородив студію Екстер (з якою співробітничав Богомазов) - розсадник світової конструктивної сценографії. Але - так неодноразово траплялося в історії міста над Дніпром - життя улягло швидкій дезорганізації. За 8 місяців (вересень 1919 - червень 1920) Київ беруть з бою петлюрівці, денікінці, червоні, білі, червоні, поляки з петлюрівцями й знову червоні. Культурні діячі розбіглися по усенькому світі. Столицю України оголошено Харків. Богомазов - знову учитель сільської школи. "Пам'ятаю 1920. Мені три роки. Батько й мати зі мною подалися пішки до Боярки. Батьки тікали від голоду, який охопив усю країну"²⁰.

Жити - значить умирати. Доба військового комунізму виправдала цей похмурий афоризм Енгельса з лишком. Узимку 1920-1921 рр. він їздить в агітпоїзді 12-ї Червоної Армії. Зимова подорож скінчилася фатально - застудою і спалахом сухот. "Він пішов у лихоманці з дому. Лише пізно вночі його знайшли біля боярської церкви"²¹.

Тим часом Київський художінститут почав осучаснюватись (раніше там переважали художники сецесійного напрямку). 1922-го ректор КХІ сезанніст Л.Крамаренко запрошує Олександра Костьовича до керівництва майстернею станкового малярства. З цього часу розпочалося кубофутуристичне відродження підупалою було інституту, який стане за кілька років - з приходом Татліна, Пальмова, Малевича, Бернштейна, Тряскіна, Тарана, Усачова - українським Баухаузом. Реорганізація інституту пов'язана з ім'ям нового ректора І.Врони, талановитого організатора та мистецтвознавця.

Після тривалого лікування у тубдиспансерах Києва та Ялти 1924-1925 рр. Богомазов знов у формі. Починається інтенсивна робота. В інституті вирішено навчати на педагогічному факультеті цілком у богомазівському дусі: студенти малюють і рисують натуру в широкому спектрі "ізмів" - від натуралізму та імпресіонізму до кубізму, футуризму,

супрематизму, примітивізму, експресіонізму. Введено викладання фортеху (формально-технічні дисципліни): колір (розтяжка чистого кольору від світлого до темного), обсяг (конструкція, складена з членувань постаті чи предмета), простір (творений сполученням матеріальних фактур і щільностей). На цих засадах натура трактується як рухлива, геометрично впорядкована конструкція, де "гострота грані форми означає рішучість пластичної думки", як сказано у богомазівській навчальній програмі²².

Колись, ще 1900 року, він записав у щоденнику: "Ось уже майже цілий місяць я сиджу над складанням таблиць кольорів. Скільки розмаїтих тонів фарби, яка краса відтінків і виразність тонів". Тепер у 20-х, незадовго до смерті, він з юнацьким захопленням складає таблиці, але не відтінків, а сполучень кольорів прямої дії - ясного синього, червоного, жовтого, жовтогарячого, кольорів плакату, ікони, лубка. Зображуючи ними не уможгадний світ, а Боярку, яка порятувала від голоду його родину. "Переді мною постає широкоплеча постать батькова. Очі блакитні, розумні - і в них страждання. На дачі улітку в Боярці прокидався рано, і ми йшли на будівництво, яке проходило на великій галяві, залитій сонцем. Галява була всяна свіжою тирисою, а колоди наче дзвеніли. Робітники на кроквах здавалися величезними на тлі синього неба і бриніла неперервно музика пилок"²³. Це враження дитини - дочки художника. І вони були також враженнями "великої дитини" Олександра Костьовича.

Серія картин "Пилірі" - останнє його слово - виповнена гарячим подихом літа. Жовто-оранжево-червоні гами землі людей спречаються з небесною синявою. Переривчастість (інтерференція) кольору розроблено з математичною точністю, що означає злагодженість робочого ритму. Акулячі зубці пилок ("Правка пилок", 1927) викликають своєю гостротою відгук на всіх ділянках картинної площини: загострено не лише краї зеленої трав'яної зони і контури штабеля, ба навіть силует лісу, що синьою стіною постає на овиді. Пилки художник намалював різнобарвними, включивши їх як активних учасників у кольорову гру. Пилки, як вісі, пронизують увесь лах і суголосся тих композицій. У картині поряд з конкретними прикметами місця і часу палає вогонь

великих сподівань, що був осяяв радянську інтелігенцію 20-х років.

Серед підготовчих малюнків до "Пілярів" найліпші - постаті робітників у русі. Показано моторні сили людської анатомії, механізми, що утворюють їх ізсередини, коливання зустрічних, які перетинають одне одну, збіжних і розбіжних осей, що вони роблять з людини homo habilis. На пам'ять спадають аналітичні штудії XVII ст. Дюрера, Камбіазо з їхнім зародковим кубізмом. Але Богомазов - новий етап анатомізму, це, сказати б, Дюрер доби Татліна і київського фортеху.

Рецензенти назвали Богомазова і Пальмова спектралістами. Шедевр спектралізму - "Портрет дочки" (1928), змалюваний на диктовій дощечці (полюбно роздобути у ті роки було не просто). Знаменита художниця - бойчукістка Оксана Павленко назвала цей портрет "найпринаднішою казкової краси роботою". Портрет мальовано за доби, бідної матеріальними благами і багаті творчою енергією. Всього три кольорові зони: оранжево-рожева (голова), синьо-блакитна (сукня), зелена (тло). А який сяючий ефект викликає ця "тридівка", що спалахує виблисками пробілів, коливається м'якою розтяжкою кожного кольору. Яйцеподібна голова, пластична, як скульптури Архипенка чи Бранкузі, являє собою ледь зсунуту незамкнену форму, її контури видзвонюють і тріпотять, наче натягнута струна.

В одній з навчальних програм Богомазова читаємо: "Принципи Сезанна. Установка генетичних прикмет форми". У генетиці "Портрета дочки" - не лише Сезанн і Матісс (що робить Богомазова родичем, скажімо, Модільяні), але також плинність, світлосейність і пропорційний лад Софії Київської (що

одрізняє Богомазова від "готично-негроїдного" Модільяні).

...1929-го "йому стало гірше. Але настрої при нас був рівний. І мені досі здається, що батько того року був щасливий, наскільки може бути щасливою дуже хвора людина. Був щасливий, що бачить жону і дочку, яких дуже любив, що для нього ще співають птахи, світить сонце і квітнуть квіти" 32.

І водночас: одна з останніх картин - кристалічний сніговий холод і боротьба маленьких людей за хліб насущний. "Тирсоноси" - тяжкий крок старого і його дочки, пригроблених великими лантухами з тирсою, що її несуть для продажу по крамниціях. І співчуваючи їхнім надсудним зусиллям, наче прагнучи допомогти, хилиться услід будинку, а вечірні вогнисті вікна булочної ніби затуманились сльозою терплячого смутку. Картину намальовано через бідність на звороті старого полотна з портретом 1914 року.

Він помер від сухот - хвороби бідняків - 50-ти літ від роду. У Київському художньому інституті, який опинився того-таки 1930-го в руках малограмотних активістів, з характерною для сталінської епохи бездушністю вирішили "замість традиційних вінків на могилу Богомазова передати ті гроші у фонд будівництва літака і на культу-боту в колгоспі".

Якийсь час його "Пілярів" виставляли за рубежем (Венеція, 1930; Цюрих, 1931; Японія, 1932). Коли культурні мистецтвознавці пішли по табірних муках, нове покоління заідеологізованих догматиків списало Богомазова з мистецтва. Лише 1966 року невелика напівлегальна виставка його творів у київському Будинку літераторів розсекретила "українського Пікассо". Сподіваюсь, навечно.

Примітки

1. Центральний державний архів-музей літератури та мистецтва УРСР (далі - скорочено: ЦДАМЛМ УРСР). - ф.360 (Богомазов), оп.1, од.зб.36, арк.41.
2. Там само, од.зб.38, арк.46.
3. Там само, од.зб.37, арк.229 (зв.).
4. Там само, од.зб.36, арк.16 (зв.).
5. Там само, од.зб.36, арк.19.
6. Богомазов О. Шедевр палітра: Фрагмент доповіді "Основи задання мистецтва малювання на Україні" // Веч. Київ. - 1970. - 14 берез.
7. Богомазов О. Живопис і елементи. - Машинопис. - 1914. - С.24.
8. Там само. - С.117.
9. Там само. - С.87.
10. Там само. - С.64, 65.
11. ЦДАМЛМ УРСР, ф.360, оп.4, од.зб.19.
12. Приватний архів Я.О.Богомазової. Київ.
13. Києв.газета. - 1905. - 1 груд.
14. ЦДАМЛМ УРСР, ф.360, оп.1, од.зб.36, арк.4.
15. Бурлюк Д. Фрагменти зі спогадів футуриста. - Відділ рукописів Державної публічної бібліотеки ім. М.Салтикова-Шchedрина (далі - скорочено: ДПБ). - Ленінград, ф.552, од.зб.1, арк. 15-16.
16. І Всеукраїнський з'їзд художників // Відродження. - 1918. - 12 черв.

17. ЦДАМЛМ УРСР, ф.360, од.зб.37, арк.231.
18. Там само, од.зб.38, арк.22 (зв.), (лист до дру-жнини від 26 листопада 1915 р.).
19. Кульбін Н. Виставка "Кольцо" // Муз. - 1914. - N 5. - С.6.
20. Тугендхольд Я. Виставка в городском музее // Киев. Мысль. - 1916. - 18 груд.
21. Ядов. Пером о кисти // Последние новости. - 1916. - 7 груд.
22. Кузьмін Е. Всеукраїнський з'їзд художників // Відродження. - 1918. - 19 черв.
23. Редько К. Зінніці сонця. - Машинопис. - Розд.18. - С.3.
24. Там само. - С.10.
25. Там само. - С.16.
26. Там само. - С.16.
27. Там само. - С.65.
28. Богомазова Я. Спогади про батька. - Машинопис.
29. Там само.
30. Програма і робочий план з кольору на 1928/29 навч. рік. - Машинопис. - С.3.
31. Богомазова Я. Спогади про батька. - Машинопис.
32. Там само.

КАРТИНА — ГЛЯДАЧ

(фрагменти з трактату “Живопис і елементи”)

Тепер чітко виявився з'єднуючий фактор між естетичним хвилюванням художника та його результатом - картиною. Ми бачили, що підґрунтям цього зв'язку слугує знак, живописний елемент. У сумі своїй, з одного боку, вони прилягають до естетичного хвилювання художника, з іншого - до такого ж хвилювання глядача за умови, що той сприймає картину.

Художник, імітуючи своє хвилювання, елементами мистецтва створює картину. Глядач же йде зворотним шляхом: відчуженням окремих елементів картини імітує хвилювання художника. Тобто творчо проникає в суму співвідношень елементів. Таким чином, шлях розвитку імітації хвилювання глядача полягає в еволюції його розуміння як самих елементів мистецтва, так і їхнього взаємозв'язку.

Тут я наголошу на тому, що це усвідомлення елемента глядачем історично й логічно має привести його до прийняття положень нового мистецтва. Для глядача елемент пов'язаний з об'єктом. Тому розвиток розуміння елемента, що імітує хвилювання від об'єкта, повністю мав залежати від переважаючого впливу останнього. Творення картини глядачем, як результат підсумовування відчужень елементів, спершу повинно було розвиватися у рамках подібності з об'єктом і, починаючись з слабкого наслідування, завершуватись повною імітацією, від неусвідомленого визнання елементів та їхнього взаємозв'язку до свідомого сприйняття у рамках подібності з об'єктом. Не проникнувши в таємницю поєднання елементів, не відаючи про фактор, що їх з'єднує, творчість глядача неминуче мала обмежитися рамками співпадання з об'єктом, боязко тулитися до нього на шляху до незвіданого. Хоч паралельно існуючий орнамент вказував на поєднання елементів поза співпаданням з об'єктом, переважаюча енергія об'єкта щоразу повертала молоду свідомість у межі її можливостей.

Лише в міру того, як глядач з'ясовував для себе зв'язок між елементами мистецтва, у його свідомості починався повільний поворот у бік визнання прав елементів і віддалення його творчості від співпадання з об'єктом.

Зараз майже кожен переконаний в тому, що не варто виписувати деталі, що тепер художники прагнуть передавати загальне. Факт досить значний і типовий в еволюції глядача: ще не відмовлятися від співпадання з об'єктом, але в той же час не визнавати його повністю. Бачимо, що тут свідомість глядача піднеслась на деяку висоту, сприйняла значення елементів, що поєднуються, засвоїла деякий зв'язок між ними і взаємозалежність. Тому і творення картини

глядачем спирається вже не лише на співпадання з оригіналом, але й на певну самостійність поєднаних елементів. Навіть академічні школи вимушені визнати цей факт й допустити у своїх студіях революційний вплив елементів, що розвиваються. Одне слово, творчість глядача значною мірою переросла рамки об'єкта і в ній починається еволюція визволення елементів картини від гіпнотизуючого оригіналу.

Що це означає? Те, що у свідомості глядача яснішає розуміння самостійної ролі елементів у творах мистецтва і в той же час слабшає прив'язаність до об'єкта.

Творчість глядача починає спиратися на самостійну цінність імітуючого елемента мистецтва.

Я вже вказував на те, що ритмічність, засновуючись на кількості, може мати якісний або кількісний характер. Простежимо тепер, як і у якому напрямку розвивалася у картині передача ритмічної цінності, й тоді побачимо, що ця цінність має бути завжди й усюди.

Перший малюнок тварини, наприклад, лева, виконаний дикуном, з'явився на світ лише завдяки відчуженню цим художником ритмічного поєднання ліній і форм об'єкта. Цей об'єкт, проходячи перед зором дикуна, вразив його виразністю і поєднанням своїх форм і змусив реалізувати це на площині, руків'ї ножа. Тобто перенести його в інші умови існування: із середовища обсягів у середовище площин. Відчуження ритмічності кількостей у тварині позасвідомо вело його рукою, змусило відшукувати відповідні ритмічні співвідношення між певними кількостями на руків'ї його зброї. Ні пропорційності, ні анатомії, ні перспективи, якими б можна було керуватися, він не знав, і малюнок був створений завдяки надзвичайно сильному відчуженню ритмічного поєднання кількостей форм звіра. І тому на цих малюнках (мистецтво древніх) ми бачимо чудову лінію, форму, наповнену характерною виразністю, яку пізніше вже не зустрінемо, хоч художник вже має уявлення про перспективу, пропорції тощо.

Що ж сталося? Адже цей факт неможливо пояснити виключною обдарованістю перших художників! Очевидно, відчуженню художника-дикуна були доступні лише кількісні ритми, але у їх загальній сумі, в цілому. І це загальне повинно було поволі тьмяніти у залежності від його неминучого розкладання на окремі частини. Перші художники не спромоглися на цей розділ, і тому частини кількості підсвідомо зливалися у їхньому відчуженні в одну ритмуючу кількість, сягаючи іноді разючої сили й виразності.

Але розвиток розуміння й відчужень художника логічно мав спричинити руйнацію загальної кількості, її розпад, бо рано чи пізно мусив настати етап вивчення предмета, дослідження окремих частин кількості і втрати загального. Загальна ритмічність кількості розпадається на частини, і кожна з них починає виражати свій кількісний ритм. Художник бачив, що його витвір не зовсім схожий на оригінал, і щиро вважав, що це стане можливим тоді, коли кар-



Фото професорів Київського художнього інституту 1928 року. Зліва направо: М.Козик, О.Богомазов, Л.Крамаренко, І.Врона, М.Бойчук.

тина й оригінал будуть однаковими. Доступність кількісних ритмів швидко підказала художникам дорогу, на якій вони гадали знайти найкращу передачу відчущань.

Таким чином визначився перший етап у розвитку мистецтва, який знаменував собою початок розвитку у картині кількісних ритмів.

Художник мусив ступити на цей шлях, бо йому належало пізнати той матеріал, який дарувало натхнення, і, пізнавши його за першими грубими враженнями, відшукати приховані цінності. Треба було пройти цю спокусливу дорогу, щоб вона не вабила художника ілюзорним співпаданням з оригіналом. Ретельні виміри привели до встановлення живописних канонів, формул і т.д. Навіщо? Що підштовхувало художників до цього, що шукали вони в пропорціях? Вони шукали неусвідомлено, прагнули ритмічного поєднання кількості об'єкта у формах, лініях, барвах. Ні на мить

художник не міг позбутися неусвідомленого відчуття ритмічності, якщо він був хоч трохи художником. Це було прагнення до визначення кількісних ритмів в об'єкті, бажання виразити їх у картинній площині.

Художник, втілюючи свої відчуття в картинній площині, вважав, що справа лише за дотриманням пропорційних кількостей оригіналу. Вивчення кількісних ритмів і повинно було привести до такого висновку, звівши таким чином до мінімуму роль відчуття. Картина перетворювалась вже не в результат хвилювання художника, а в просте перенесення об'єкта в площину картини. Це був наслідок захоплення кількісною ритмічністю, яке виразилося в односторонньому повторенні кількостей об'єкта. Хибність такого висновку позначалась уже в тому, що об'єкт безпосередньо переносився з одного середовища в інше, і при цьому вплив останнього взагалі не брався до уваги.

Цим шляхом мистецтво йшло досить довго. Художники намагалися більш-менш яскраво виражати кількісні ритми залежно від своїх індивідуальних здібностей. Лише окремі з них починали розуміти, що картина все-таки - це не копія об'єкта, а щось більше, щось таке, що не можна сформулювати в словах.

Передчуття в об'єкті ритмічних цінностей іншого гатунку підштовхувало прозрілого художника у бік узагальнення деяких ліній, відмови від непотрібних деталей і т.д. Починається процес зворотного поєднання пізнаних частин кількості, прагнення відшукати втрачену загальну кількісну ритмічність об'єкта. Передавалися головні його риси, подробиці опускалися. Характерними у плані передчуття нових цінностей є портрети пензля старих майстрів. На них зображені обличчя, руки, а деталі одягу і він сам якось тасмичне заховані у темному фоні картини. Тут маємо вже початок якісних ритмічних цінностей, натяк на них, виражений у поєднанні світлих плям обличчя і рук із темною плямою фону й одягу. Це - момент, коли кількісний рух настільки розвинувся й ознаки його у нашому відчутті настільки розширилися, що і маса, і скелет його давали спільну рівну напругу ритмуючих кількостей. Це - момент боротьби, у якій сили супротивників стали рівними.

З іншого боку, вивчення частин об'єкта для визначення їхніх кількісних ритмів дійшло до крайнощів, втративши з поля зору загальний ритмічний рух, перевод картини (сенса цього виразу розкривається автором далі. - *Прим.ред.*) майже повністю зруйнувався, і вона як передавальна ланка від художника до глядача, як зв'язок між ними майже повністю щезла. Запанувала думка, що картина - це точна копія об'єкта. Їй бракує лише того, щоб вона справді говорила, сміялася, ходила і т.д. Одне слово, від картини вимагали ілюзії об'єкта.

Дуже багато хто, на жаль, посилається на роботи великих майстрів, а в той же час вони, даючи загальну кількісну ритмічність об'єкта, вже стояли на порозі якісної ритмічності кількостей.

Особливо прикро те, що подальший рух у цьому напрямі



Кавказ. Папір, вуглина. 1916. ДМУОМ.

здійснювався вже за інерцією, втрачаючи здобуті ритмічні багатства, обмежуючись лише відлунням колишніх пошуків та знахідок. Ось тут і були закладені традиції вузького розуміння мистецтва, які згубили чимало талантів й увінчали нездар. Минуло багато часу, перш ніж із середовища художників почали виділятися особистості, які підняли стяг протесту проти бездушності застарілих живописних традицій.

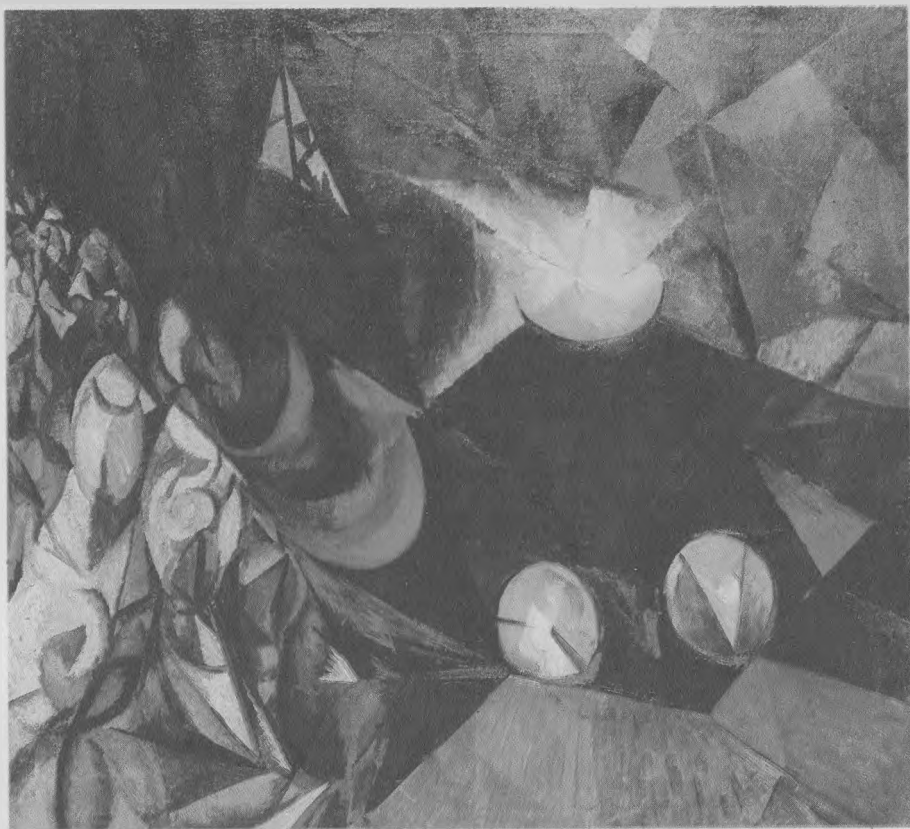
Глядач, втративши зв'язок із художником, опинившись перед картиною як перед об'єктом, все-таки інстинктивно прагнув до переводу картини і, коли йому його не давали, він сам придумував його, надаючи об'єкту якихось особливих, таємничих та інших значень. Ця знаменна риса глядача особливо яскраво виявилася тоді,



Вірменка. Папір, олівець. 1916. 36. Д.Горбачова (Київ).

коли вивчення предмета сягнуло своєї можливої межі в кількісному значенні, коли перевод естетичного хвилювання в картину зменшився до краю. Ця дуже характерна риса глядача.

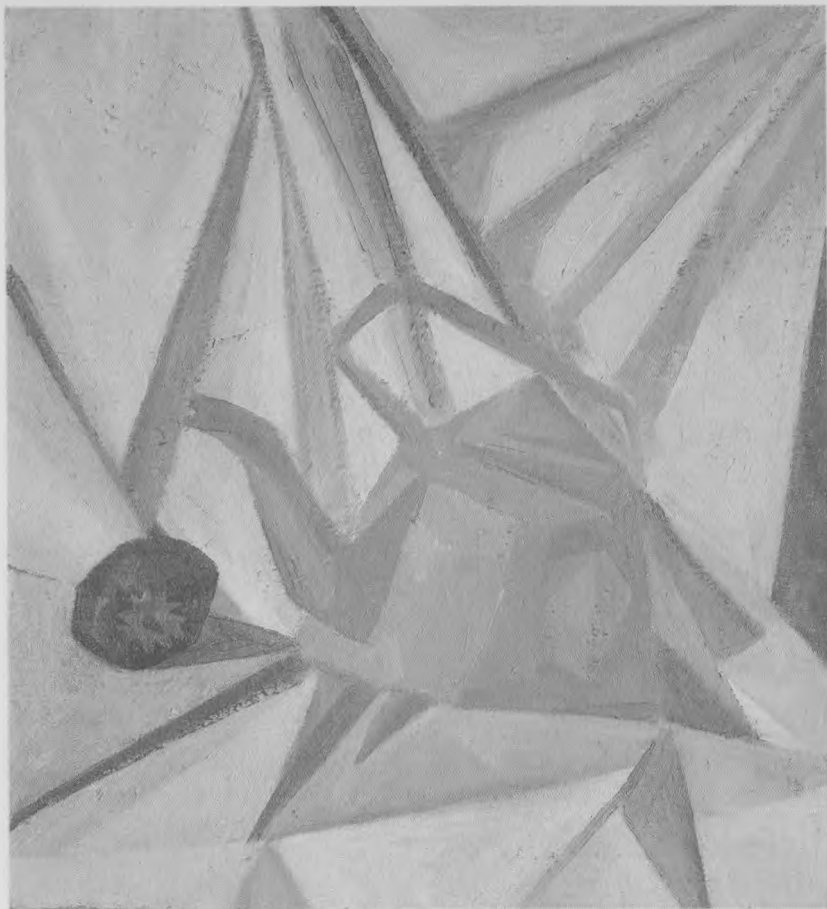
Із цим збідненням переводу яскраво виражається потреба глядача мати його. Він уже не міг дивитися на картину й нічого від неї не отримувати, сприймати її як голий факт, протокольний запис. І почав відшукувати у картині ідейний зміст, психологічні дані й т.д., тобто шукати переводу із зображених на картині понять, виводити нові поняття. Ця вимога ідеї від картини нарешті вилилась у символізм, що означало вже явний, хоч і неправильний перевод



Паротяг. Полотно, олія. 1916. 36. В. Дудакова.

картини, бо переводились не поєднувальні один із одним елементи, а певні поняття, зображені цими елементами, до того ж, для більшої зручності, форми, що відтворювали ці поняття, узагальнювалися і змінювалися.

Імпресіонізм поклав початок правильнішого переводу відчущань художника в картину. Відкидаючи старі традиції, він, звісно, мав вступити в боротьбу з усталеним розумінням й вказати на справжній шлях картини, завдяки якому елементи мистецтва, хоч ще і скуті традицією, сильніше і яскравіше поєднувалися у кількісній ритмічності, глибше й вдаліше здійснювався перевод відчущання художника, і глядачеві пропонувався вже не точний протокольний запис, а певне перекладання. Те, що однобарвний тон площини об'єкта розкладався на складові кольори і художник у такий спосіб добивався їх синтезу у своєму враженні, відкривало широкий шлях дальшого розвитку переводу. Глядачеві пропонувалося у своєму відчущанні перевести розкладання кольорів, самому скласти їх і в цьому складанні знайти приналежність відчущання об'єкта. Як для художника, так і для глядача це був наче підготовчий шлях до переходу від кількісних ритмів до якісних. Імпресіонізм, власне, займає середнє місце між цими двома типами



Натюрморт. Полотно, олія. 1914. 36. М.Мюллера (Сан-Франциско).

сприйняття, і його заслуга - у пом'якшенні різкого переходу від одного з них до іншого. Загальний ритмічний тон маси було розчленовано на складові, начебто на певні малі ритмуючі кількості, котрі несли у собі свою якість - колір. Загальний ритм цих малих кількостей створював загальний ритм плями. Це розкладання вказало потім на неоднаковий розподіл якостей ритмуючої кількості у всій загальній плямі маси.

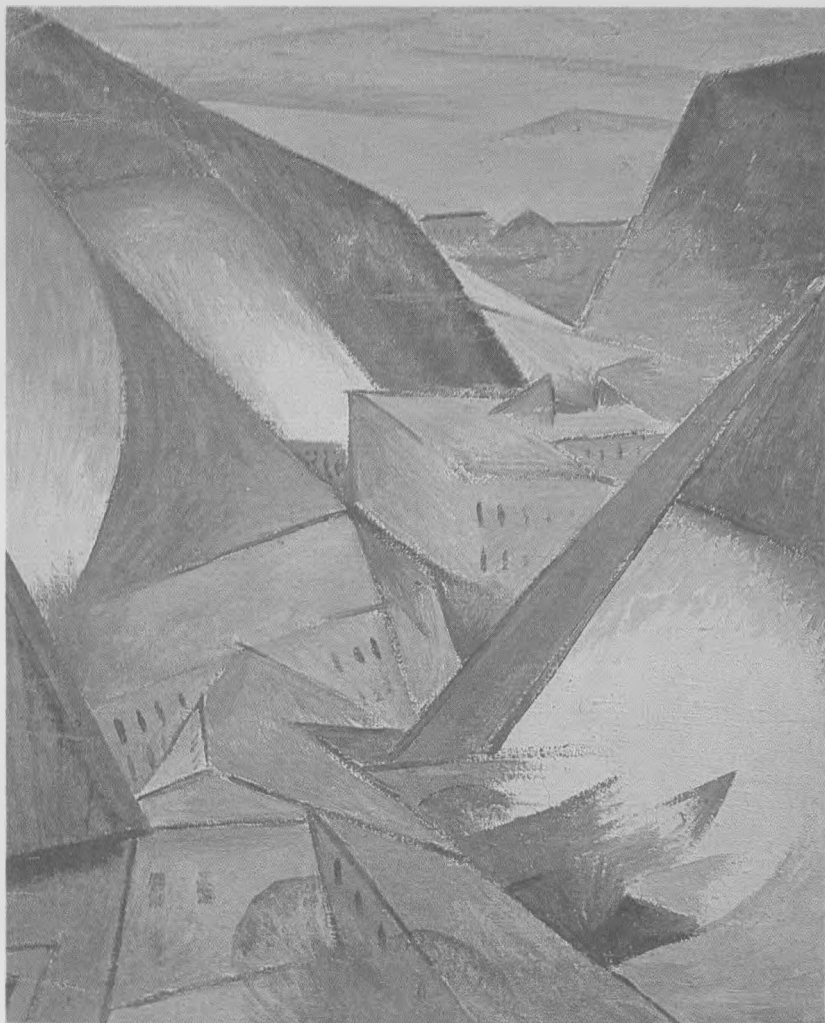
Імпресіонізм дав сильний поштовх подальшому розвитку у художника розуміння живописних елементів і визволення мистецтва від сторонніх ідей. Художник вже розумів, що будь-яка ідея, думка мають бути виражені не літературними поняттями, а повністю живописними засобами, співвідношенням елементів цього мистецтва, тобто їхнім ритмічним поєднанням. Виросло значення цих елементів, і картина знову стала тим передавальним пунктом естетичного хвилювання художника, яким вона і повинна бути. Відбулося визволення мистецтва від пригноблюючих його понять.



Композиція динамічна. Полотно, олія. 1915. 36. І.Диченка.

Звичайно, вихований на колишньому однобічному розумінні картини глядач, який вважав, що мистецтво живопису повинно якомога точніше передавати оригінал, був вельми подивований, побачивши, що мистецтво перестає копіювати предмет, а робить щось інше, і це, на його, глядача, думку, зовсім не відповідає дійсності. Оманливе, вузьке розуміння, що віками володіло глядачем і художником, пустило у їхній свідомості міцне коріння, і вони не забарились оголосити таке мистецтво декадентством, виродженням і т.д. Більш чутливі художники, збагнувши значення якісної ритмічності кількості в елементах об'єкта, почали прагнути до вираження її у картинній площині, відшукуючи її перевод у якісно-ритмічному поєднанні живописних елементів й втілюючи таким чином свої естетичні почуття у певних живописних знаках. Отже, знак, елемент мистецтва, нарешті посів у ньому своє дійсно почесне місце, став справжнім виразником і носієм живописної ідеї, несучи її у властивостях своєї природи, зв'язуючись через ритмічність з естетичним хвилюванням художника і глядача і звільняючись від чужих йому ідей. Ці знаки, їхня сутність, розкриваються у якісній ритмічності кількостей, і в ній, як у живій воді, вони розквітають і розвиваються.

Таке розуміння якісної ритмічності проявилось в усіх мистецтвах: музиці, поезії, скульптурі. Особливо знаменно те, що до цього прагне і театр, який є синтезом усіх мистецтв. Все це вказує на



Київ, Гончарка. Полотно, олія. 1928. 36. І.Диченка.

велике значення ритмічності у мистецтві, а саме - на значення якісної ритмічності.

Визначимо тепер ті дані, на підставі котрих глядач сприймає чи відкидає картину, проаналізуємо причини, які сприяють чи заважають цьому сприйняттю.

Зазначивши насамперед, що відчуття ґрунтується на ритмічних властивостях (рух), на певній їх дії на наші нервові центри, які передають відчуття свідомості, цікаво з'ясувати, що ж робить свідомість з одержаним відчуттям. Вона сприймає його, але судить про нього лише на підставі спогадів. Щоб оцінити одержане відчуття, свідомість повинна порівняти його з таким же відчуттям, яке надійшло до неї раніше, і якщо це нове якісно й



Київ, Синій базар. Полотно, олія. 1914. 36. Б.Свешникова (Київ).

кількісно переважає минулі, воно займає те чи інше помітне місце відповідно до того, як свідомість визначає його якість.

Наприклад, кожен глядач має вже певне уявлення про стіл, його форми і т.д., тобто він володіє великою сумою спогадів про цей предмет, а тому визначити якість відчуттів від нового стола йому неважко. На підставі існуючої маси спогадів він швидко зорієнтується і зробить свій присуд.

Якщо мистецтво живопису тривалий час мало справу переважно з кількісними уявленнями про об'єкт, то цілком логічно припустити, що у глядача нагромадилися вже великі запаси кількісних спогадів, тоді як якісних - зовсім мало. Якщо відчуття глядача слабше від його спогадів, то воно посяде непомітне місце в його свідомості, він байдуже погодиться з ним, мовляв, це мені давно знайоме. Коли



Кавказ. Полотно, олія. 1916. 36. Ю.Івакіна.

ж відчуття вносить в наш колишній досвід якусь нову, хоч і не дуже яскраву рису, свідомість глядача оживає, і в ньому виникає велика цікавість до цього відчуття. І нарешті, коли ви даєте відчуття, у якому, при слабкому зв'язку із спогадами, є чимало нових якісних рис, то свідомість глядача, не маючи опори у минулому, як правило, обурюється і протестує.

Виникає таке становище. Якщо нове мистецтво живопису звертається тепер до глядача із виявленою у картині якістю об'єктів, то у свідомості глядача, який має небагато спогадів про якісну ритмічність, і масу - про кількісну, така картина не матиме успіху. Тому зрозуміло, чому більшість глядачів зовсім не сприймає такої картини, заперечує її і т.д.

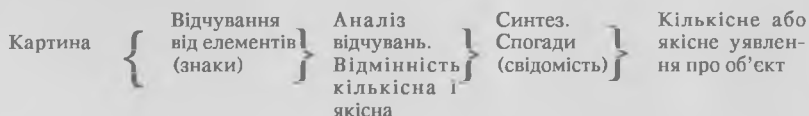
Здавалося б, правильно було б враховувати ці особливості сприйняття глядача і, спираючись на максимум його спогадів, давати максимум нових відчуттів, але це надто небезпечний шлях для

художника. Адже хто може сказати, де край того чи іншого? Де пересічний глядач і як примирити його з вимогами художньої особистості, яка проторює нову дорогу?.. Я не зважуюсь рекомендувати такий шлях угодництва...

Проголошуючи нову зорю, мистецтво неминуче освітлює і найтемніші кутки. І, звичайно, на долю піонерів випадає вся ворожість і неприязнь консервативних елементів суспільства.

Поява на арені мистецтва такого нового важливого фактора, як якісна ритмічна цінність, вимагає від культурного глядача серйознішого й самостійнішого ставлення до мистецтва живопису, нагромадження нових якісних спогадів, встановлення іншої точки зору.

Тепер перейдемо до переводу картини глядачем і з'ясування умов, що сприяють чи перешкоджають його творчості. У загальній схемі цей шлях виглядає так:



По суті цей шлях аналогічний тому, який проходить художник перед глядачем картини. Перша сходинка - відчущання її знаків: їхніх форм, забарвлення, величини, визначеності і т.п. Потім настає другий момент аналізу цих відчущань, порівняння їхніх якостей і виявлення відмінності. Вже після цього настає синтез одержаних даних, що з'єднуються із свідомістю через спогади. Це найважливіший пункт, бо тут виникає те чи інше рішення, при цьому якість синтезу і спогадів відіграє першорядну роль. Уявіть собі, що перед вами академічна картина. Відчущання її елементів і виявлення відмінності - полегшене, бо тут зачеплено лише кількісні співвідношення. З'єднання синтезу із свідомістю відбувається легко, - бо у глядача є чималий досвід орудування кількісними спогадами, а синтез також містить у собі ці ж кількості. У результаті картина сприймається глядачем.

Та уявіть собі, що в картині здійснено не кількісне поєднання елементів об'єкта, а якісне (ритмічність), і глядач, який дійшов до синтезу, втрачає провідну нитку, оскільки його спогади містять більше кількісних понять, ніж якісних. Та частина глядачів, яка вже володіє якісними спогадами, сприйме картину і створить для себе якісне уявлення про об'єкт. Творчість глядача здійснюється таким чином у межах синтезу одержаних відчущань і наявних спогадів. Отже, розвиток творчості у глядача залежить від якості синтезу і якісного багатства спогадів, від культурних навичок й здатності бачити в об'єкті не лише кількість, але й якість.

Мені досить часто доводиться зустрічатися з таким фактом: картина подобається своїми барвами, лініями, поєднаннями форм і т.д.,

тобто у глядачеві відбувається синтез. Але варто лише зв'язати цей синтез із свідомістю, зразу ж вибухає протест. (Свідомість не хоче змиритися із фактом зміни предмета. - *Примітка автора.*) Він помітно посилюється тоді, коли об'єктом для зображення слугувала близька глядачеві особа. Чому так відбувається? Тільки тому, що в даному випадку відсутня необхідна сума якісних спогадів про об'єкт, хоч одночасно глядач інстинктивно відчуває красу картини. А коли об'єкт ще й чимось близький глядачеві, то над ним, глядачем, кількісні уявлення панують ще сильніше. Звичайно, це додатково затруднює з'єднання синтезу із свідомістю і викликає шквал протесту.

Якість впливає з поєднання кількостей. Аби могла з'явитися якість, необхідне поєднання не менш ніж двох кількостей. Одна кількість не дасть жодної якості. Оскільки об'єкт - це з'єднання різних якостей своїх елементів, що залежить від умов його існування, то ясно, що органічний, нерозривний зв'язок кількостей об'єкта у нашому відчутті може ґрунтуватися на якісних ознаках цих кількостей. Картина, яка є також кількісним з'єднанням елементів мистецтва, повинна засновувати їхній зв'язок лише на якісних ознаках об'єкта. А він, як ми бачили раніше, і полягає у якісній ритмічності.

Ритмічність кількісна, заснована на співвідношенні 1:2:3 і т.д. (пропорційність), не може задовольнити розвинене відчуття нового художника. Вона надто збіднена, груба порівняно з витонченим естетичним переживанням, з загостреною напруженою живописною думкою нового мистецтва. "Нова" картина - це думка художника, втілена у реальні знаки його мистецтва, це результат його натхнення, пробудженого пластичною красою світу, у сфері якої художник владно утверджує своє "Я". Подолавши спротив окремого предмета, він йде до глибокого синтезу.

Наприкінці можу навести схему процесу вираження живописної думки:

Живописна думка

Лінія	Форма	Фарба
Напрямок руху.	Наповнення масою.	Колір маси.
Намагання дати форму.	Стан поверхні та форми.	Динамізм кольору.
	Динамізм маси.	Наповнення форми.
	Напрямок маси.	Інтервал.

Відчуття іншого порядку повинні бути переведені у такі елементи:

Живописна відмінність.

Ритм.

Картинна площа.

Глядач.

Мистецтво живопису.

Увесь наведений мною розгляд ідилічного живопису, який вказує, що нове мистецтво застосоване на мінімальній площині, це академізм, і воно вкорінене у реальний ґрунт набагато глибше, ніж про це думають поверхові критики. Художники цього напрямку, зокрема, свідоміше і вдумливіше ставляться до справи створення свого твору, до його елементів, до тієї ролі, яку вони мають відіграти у загальному зображенні предмета. Тому їхнє ставлення до живопису, до світу набагато глибше, аніж горезвісний "реалізм" академізму. Академізм - це виродження першої стадії у живописі предмету, коли що вивчення його зовнішнього вигляду ніби вже вичерпане. І подальший рух у цьому напрямі привів, з одного боку, до нового сенсу в живопису, а з іншого, - до його розриву, до другої стадії - до нового мистецтва.

Український
культурологічний
альманах.

Крихіта 2000

Наш край

Випуск

1

Карби української думки
Історія в портретах
У світлі культурології
Мистецькі обрії
Між Сходом і Заходом
З привідчинених спецфондів
Духовний світ українців

