

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
Ukrainian National Academy of Sciences
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ
ТА ЕТНОЛОГІЇ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО
M. Rylsky Institute for Art Studies, Folkloristics and Ethnology
МІЖНАРОДНА АСОЦІАЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ ЕТНОЛОГІВ
International Association of Ukrainian Ethnologists

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОЛОГІЯ

FOLK ART AND ETHNOLOGY

№ 3, 2021 (391)

липень-вересень

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2021.03>



Київ – 2021

ISSN 2664-4282

DOI <https://doi.org/10.15407/nte>

Рік заснування 2010

Індекс 74328 Виходить раз на три місяці

Засновники журналу

Національна академія наук України

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського

Головний редактор

Володимир ВЕЛИКОЧИЙ

Заступник головного редактора

Валентина БОРИСЕНКО

Відповідальний секретар

Галина БОНДАРЕНКО

Редакційна колегія

Василь БАЛУШОК, Філіп БОЛМАН (Philip V. BOHLMAN), Галина БОНДАРЕНКО, Валентина БОРИСЕНКО, Леся ВАХНІНА, Михайло ГЛУШКО, Сімона ДЕЛИЧ (Simona DELIĆ), Ростислав ЗАБАШТА, Тетяна КАРА-ВАСИЛЬЄВА, Віктор КОЖУХАР, Катерина КОЖУХАР, Олена КОЛОСНІЧЕНКО, Ліліана КОНДРАТИКОВА (Liliana CONDRATICOVA), Наталя КОНОНЕНКО (Natalie KONONENKO), Роксолана КОСІВ, В'ячеслав КУШНІР, Харієта МАРЄЧ-САБОЛ (Harieta MARECI-SABOL), Чаба МЕСАРОШ (Csaba MÉSZÁROS), Оксана МИКИТЕНКО, Овідіу МОРАР (Ovidiu MORAR), Міхаєла Віолета МУНТЯНУ (Mihaela Violeta MUNTEANU), Леся МУШКЕТИК, Олена НЕМКОВИЧ, Василь ОРЛИК, Петко ХРИСТОВ (Petko HRISTOV), Володимир СКЛЯР, Ганна СКРИПНИК, Мирослав СОПОЛИГА, Лариса ФІАЛКОВА (Larisa FIALKOVA), Наталія ЧУПРИНА

Включено до Переліку наукових фахових видань України.

Галузі науки: історичні, культурологія, філологічні. Спеціальність: 032, 034, 035

Категорія: Б (Наказ МОН України від 02.07.2020 р. № 886)

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

(протокол № 9 від 27.09.2021)

Народна творчість та етнологія : № 3 (391) / [голов. ред. В. Великочий] ; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2021. 154 с.

Редактори-координатори

Олена ЩЕРБАК, Олена ЯРИНЧИНА

Редактори

Надія ВАЩЕНКО, Оксана ШАЛАК

Редактори англomовних текстів

Олена КАЛАЧ, Павло РАФАЛЬСЬКИЙ

Оператор

Ірина МАТВЄЄВА

Комп'ютерна верстка

Людмила НАСТЕНКО

Адреса: 01001 Київ-1, вул. Грушевського, 4; тел. (044) 278-34-54

E-mail: redaktsiia@etnolog.org.ua

<http://nte.etnolog.org.ua>

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації

Серія КВ № 17404–6174Р від 24.12.2010

© Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

Зміст

Contents

З історії та теорії науки From the History and Theory of Science

- 5 **Коцан Василь.** Чоловічий народний одяг гуцулів Закарпаття XIX – першої половини XX століття
Kotsan Vasyi. Male Folk Clothes of Transcarpathian Hutsuls in the XIX through to the First Half of the XXth Century
- 19 **Пожоджук Дмитро.** Культ свійських тварин у зеленосвятській обрядовості історико-етнографічної Волині
Pozhodzhuk Dmytro. Cult of the Domestic Animals in the Green Week Rites of the Historical -Ethnographic Volhynia
- 34 **Ходак Ірина.** Українські та єврейські пам'ятки в замальовках Миколи Валукинського 1920–1921 років: до 135-ліття від дня народження
Khodak Iryna. Ukrainian and Jewish Monuments in the 1920–1921 Sketches of Mykola Valukynskyy: On the Occasion of the 135th Anniversary of His Birthday
- 50 **Бурковська Любов.** Українські ікони «Богородиця Мати Милосердя» (нова іконографічна інтерпретація традиційного сюжету)
Burkovska Liubov. Ukrainian Icons *Theotokos Mother of Mercy* (New Iconographic Interpretation of Traditional Plot)
- 58 **Мех Наталія.** Дмитро Туптало – видатний український агеограф, церковний та культурний діяч
Mekh Nataliya. Dmytro Tuptalo as an Outstanding Ukrainian Hagiographer, Church and Cultural Figure

Розвідки та матеріали Studies and Materials

- 65 **Стріха Максим.** Борис Тен – перекладач для оперного театру (на прикладі перекладу лібрето «Балу-маскараду» Джузеппе Верді)
Strikha Maksym. Boris Ten, A Translator for Opera Performances (Exemplified by His Rendering into Ukrainian the Libretto for Giuseppe Verdi's *Un ballo in maschera*)
- 72 **Борисенко Валентина.** Процеси трансформації в національній кухні українців на зламі XX–XXI століть
Borysenko Valentyna. The Processes of Transformation in the Ukrainians' National Cuisine at the Turn of the 20th – 21st Centuries
- 82 **Пономар Людмила.** Напрями дослідження народного вбрання в сучасній інтерпретації
Ponomar Liudmyla. Trends of Researching Folk Attire in the Light of Modern Interpretation

- 94 **Ламонова Оксана.** Графіка Людмили Бруєвич 90-х років ХХ століття
Lamonova Oksana. Liudmyla Bruyevych's Graphic Art in the 1990s
- 111 **Тиховська Оксана.** Етнопсихологічна специфіка образу Смерті в казках українців Закарпаття, Словаччини та Сербії
Tykhovska Oksana. Ethno-psychological Specific Character of the Image of Death in the Fairy Tales of the Ukrainians of Transcarpathia, Slovakia and Serbia
- 122 **Дрогобицька Оксана.** Храмове свято в обрядовій культурі та громадському побуті галицьких селян (кінець ХІХ – 30-ті роки ХХ століття)
Drohobytska Oksana. Kermesse in the Ritual Culture and Social Life of Galician Peasants (Late 19th Century – the 1930s)
- 136 **Кухаренко Олександр.** Зміна хронотопу та рівня сакралізації у структурі циклу родильних обрядів
Kukhareenko Oleksandr. Changing the Chronotope and the Level of Sacralization in the Structure of Maternity Rites Cycle

Польові дослідження. Рецензії. Огляди
Field Research. Reviews. Surveys

- 144 **Стішова Наталія.** Подорожні нотатки етнографа
Stishova Nataliya. Travel Notes of the Ethnographer
- 149 **Костенко Наталія.** [Рецензія] Грица С. Необрядовий фольклор західних регіонів. Регіонально-жанрова антологія. Київ : Ліра. 767 с.
Kostenko Nataliya. [Review] Hrytsa S. Non-ritual Folklore of the Western Regions of Ukraine. Regional-Genre Anthology. Kyiv: Lira-K, 2020. 767 pp.

УДК 391-055.1(477.87)“19/20”

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2021.03.005>

КОЦАН ВАСИЛЬ

кандидат історичних наук, директор Закарпатського музею народної архітектури та побуту, доцент кафедри археології, етнології та культурології ДВНЗ «Ужгородський національний університет». ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-0644-9725>

KOTSAN VASYL

a Ph.D. in History, a director of the Transcarpathian Museum of Folk Architecture and Customs in Uzhhorod, an associate professor at Archeology, Ethnology and Cultural Studies Department, SHEE *Uzhhorod National University*. ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-0644-9725>

Бібліографічний опис:

Коцан, В. (2021) Чоловічий народний одяг гуцулів Закарпаття XIX – першої половини XX століття. *Народна творчість та етнологія*, 3 (391), 5–18.

Kotsan, V. (2021) Male Folk Clothes of Transcarpathian Hutsuls in the XIX through to the First Half of the XXth Century. *Folk Art and Ethnology*, 3 (391), 5–18.

ЧОЛОВІЧИЙ НАРОДНИЙ ОДЯГ ГУЦУЛІВ ЗАКАРПАТТЯ XIX – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

Анотація / Abstract

У статті на основі опрацьованої літератури, архівних та польових етнографічних матеріалів, а також фондів музеїв Закарпаття здійснено комплексний аналіз складників традиційного народного чоловічого вбрання гуцулів Закарпаття XIX – першої половини XX ст. На Закарпатті гуцули компактно проживали й проживають у межах Рахівського району. За характерними особливостями народного вбрання можна виокремити чотири локально-територіальні осередки гуцулів Рахівщини: ясінянські, богданські, рахівські та великобичківські. У розвідці детально описано процес крою чоловічих сорочок досліджуваного регіону: стан сорочок, комірця, рукавів. Особливу увагу приділено оздобленню сорочок вишивкою. Її еволюція простежується в зміні білих конопляних ниток чорними, червоними або синіми, а в подальшому – у переході до поліхромності. На чоловічих сорочках переважав геометричний орнамент, а з кінця XIX – на початку XX ст. починають поширюватися стилізовані рослинні мотиви, що поєднувалися з геометричними.

Давніми типами чоловічого поясного одягу гуцулів були червоні сукняні штани, вузькі шкіряні й ткани вовняні пояси. Вони були етнографічно розмежувальною рисою. Суконні червоні штани в межах Закарпаття побутували лише в гуцулів Рахівщини. Їхньою характерною особливістю було оздоблення з'єднувальних бічних швів декоративними обметувальними смужками темно-оранжевою, зеленою та золотистою ниткою. З-поміж складників чоловічого вбрання гуцулів Закарпаття вирізнялися головні убори, зокрема весільні капелюхи, які оздоблювали віночками із квітів. На Закарпатті лише в гуцулів Рахівщини побутував вид зимового хутряного головного убору – шлик. Справжнього гуцула не можна також уявити без таких доповнювальних елементів народного вбрання, як різноманітні сумки, топіріці, люльки тощо.

Ключові слова: народне вбрання, гуцули, Закарпаття, сорочка, штани, пояс, безрукавка, верхній одяг, головні убори та взуття.

The author, based on processed literature, archival and field ethnographic materials, as well as fund collections of Transcarpathian museum, conducts, in his article, a comprehensive analysis of components of the traditional male folk clothing of Transcarpathian Hutsuls in the XIXth through to the first half of the XXth century. In Transcarpathia, Hutsuls have lived compactly within Rakhiv District. According to characteristic features of the Hutsuls' national costume, four local-territorial centres of Rakhiv District's Hutsuls can be distinguished: Yasinia, Bohdan, Rakhiv, and Velykyi Bychkiv ones. The paper describes in detail the process of cutting male shirts in the region under study: the condition of shirts, neckbands, and sleeves. The author pays a special attention to embellishing shirts with embroidery. The latter's evolution can be traced in replacing white hemp threads with black, red or blue ones, and later – in the transition to polychromy. Male shirts were dominated by geometric patterns, and since the late XIXth to early XXth centuries, stylized plant motifs combined with geometric ones had begun to spread.

Ancient types of Hutsul male waist clothes were red cloth trousers, as well as narrow leather and woven woolen belts. They were an ethnographically distinguishing trait. Cloth red trousers within Transcarpathia were worn solely by Rakhiv District's Hutsuls. Their distinctive feature was the embellishment of the connecting side seams with decorative whipstitching strips with dark orange, green and goldish threads. Among the components of Transcarpathian Hutsul male attire stood out headdresses, in particular nuptial hats, which were decorated with wreaths of flowers. In Transcarpathia, only the Rakhivshchyna Hutsuls had *shlyk* – a variety of hibernal fur headdresses. A real Hutsul cannot be imagined as well without such components additional to folk costumes as various bags, axes, and pipes.

Keywords: folk clothing, Hutsuls, Transcarpathia, shirt, trousers, belt, tank top, outerwear, headwear and footwear.

Вступ. Особливості народного одягу гуцулів Рахівщини склалися під впливом природно-кліматичних, господарсько-культурних чинників та місцевих побутових традицій. Народний одяг карпатських гуцулів протягом століть характеризувався типологічною єдністю форм і лише впродовж другої половини XIX – на початку XX ст. виокремилися його локальні ознаки. Саме в ці часи сформувалися деякі особливості народного одягу гуцулів Рахівщини. Гуцули Закарпаття ділили себе на ясінянських, богданських, рахівських та великобичківських. Ясінянські гуцули пов'язували це з тим, що їхні прашури прийшли з околиць Косова і Яремчі, богданські – із с. Верховина (Жаб'є), рахівські – з Галичини і долинянських сіл Закарпаття, а великобичківських вважали не справжніми гуцулами, а такими, що «погуцулились» [50, с. 155; 59, с. 30–32]. Такий самоподіл певною мірою проявляється в оздобленні й загальному колориті одягу названих груп гуцулів Рахівщини. Утім, при цьому в особливостях традиційної народної носі названих осередків простежується домінування спільних рис.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Основним джерелом для дослідження означеної проблематики послужили польові етнографічні матеріали автора, зібрані в експедиціях та наукових відрядженнях 2009–

2011 років [1]. Цінною для нас є інформація, здобута під час комплексних етнографічних експедицій, організованих викладачами-істориками Ужгородського національного університету й науковими співробітниками Закарпатського музею народної архітектури та побуту. Практику проведення таких експедицій було відновлено в 2015 році. Улітку 2016 року, впродовж трьох тижнів, обстежували понад десять сіл в околицях Великого Бичкова. Результати тодішніх досліджень лягли в основу другого випуску наукового щорічника «Етніка Карпат». У низці публікацій, уміщених у ньому, порушувалися й питання про народний одяг досліджуваного регіону [28; 58; 63]. У 2017 році об'єктами дослідження експедиції науковців, студентів-істориків та музейних співробітників були села долини р. Чорна Тиса: Лазещина, Ясіня, Стебний, Чорна Тиса, Білин та Кваси. За результатами експедиції вийшов друком третій випуск наукового щорічника «Етніка Карпат», у якому опубліковано інтерв'ю учасників експедиції про народну обрядовість, зокрема використання народного вбрання в родинній та календарній обрядовості [51; 55].

Одним із головних джерел вивчення народного вбрання є музейні збірки. Для цього дослідження використано автентичні взірці складників чоловічого вбрання

гуцулів Рахівщини з фондів Закарпатського музею народної архітектури та побуту, Закарпатського обласного краєзнавчого музею ім. Тиводара Легоцького та Музею прикладного мистецтва Закарпаття при Мукачівському державному університеті.

Досліджуючи локальні особливості народного чоловічого одягу гуцулів Закарпаття, ми використали низку публікацій історичного мистецтвознавчого та краєзнавчого характеру. Певний внесок у вивчення традиційного народного одягу українців Карпат, у тому числі західної частини Закарпаття, зробив Ю. Жаткович (1855–1920) [36, с. 120–122]. Важливим джерелом для вивчення нашої проблематики є праці чеських дослідниць народної культури М. Тумової [61] та А. Кожмінової [66]. На особливу увагу заслуговують дослідження російського мистецтвознавця С. Маковського (1877–1962) [48], науковців радянського періоду О. Командрова [41] та О. Полянської [54].

Із праць сучасних дослідників народно-го вбрання варто виокремити публікації місцевих істориків, етнографів, краєзнавців і мистецтвознавців М. Тиводара [60] та Р. Пилипа [52; 53]. Вивченню народного одягу гуцулів Рахівщини присвячено й ряд публікацій автора цієї статті. Скажімо, описові народно-го вбрання гуцулів Рахівщини присвячено окремі частини його кандидатської дисертації [45], а також монографічного дослідження [44]. Польові етнографічні матеріали, зібрані автором на Рахівщині впродовж багатьох років, надруковано в третьому випуску наукового щорічника «Етніка Карпат» [43]. У 2020 році в німецькому міжнародному журналі «*German International Journal of Modern Science*» було опубліковано статтю про чоловічі сорочки гуцулів Закарпаття [42].

Основна частина. У комплект чоловічого вбрання входили сорочка, полотняні штани («ґаті»), сукняні штани («холошні»), шкіряний пояс («римінь»), безрукавний кожушок («кептар»), суконна куртка

(«сердак»), головні убори, взуття, сумки та топірці.

Головним елементом одягу гуцула Рахівщини була **сорочка** («**кошуля**»). Траплялися чоловічі сорочки трьох видів: стара кошуля (XVIII ст.), нова кошуля (XIX ст.), фабрична кошуля (кінець XIX – початок XX ст.) [41, с. 87; 54, с. 57; 61, с. 110]. В основі розвитку двох останніх лежить стара кошуля. Сорочки виготовляли з прямокутного шматка домотканого полотна, зігнутого навпіл по ширині. Посередині робили круглий виріз горловини й неглибокий розріз пазухи, який зав'язували білими плетеними шнурками з китичками на кінцях («оцінками»). До плечей пришивали прямі широкі рукави. Сорочку по місцях зшивання полотнищ оздоблювали швами відтінками білих ниток. У XVIII – на початку XIX ст. така стара кошуля сягала чоловікам до колін. Її носили навипуск, поверх штанів, у поясі перев'язували вовняним поясом («кушак», «баюром»).

З перших десятиріч XIX ст. набула поширення нова кошуля. Її також шили з домотканого полотна. Проте вона, на відміну від старої, мала прямий стоячий комір («ошийник»), який зав'язувався «оцінками» або застібувався на гудзики. У XIX ст. сорочки оздоблювали білими, а наприкінці XIX – на початку XX ст. – чорними, червоними або синіми швами. Рукави нової сорочки були широкими, цільнокроєними, з клином («цвікольом»). Святкові сорочки прикрашали пишною вишивкою та декоративним швом («штепкою»). Наприкінці XIX ст. в селах долини р. Біла Тиса плечики сорочки підшивали «підпліччями» [24; 42, с. 9].

У ясінянських гуцулів нові кошулі кроїли з одного довгого (140–146 см) шматка домотканого полотна, зігнутого навпіл по ширині. Довжина сорочок сягала 70–73 см. На передній частині зігнутого полотнища робили виріз для горловини, який переходив у глибокий (15–18 см) розріз («розпірку»). До стану сорочки пришивали комір-стіжку. По боках до стану сорочки, до місця встав-

лення рукавів, пришивали вузькі (10–12 см) пілки-вставки. Рукави нових кошуль довгі (50–55 см) і широкі [25; 15].

Характерною особливістю крою довгих (75–80 см) нових кошуль із сіл долини р. Біла Тиса була ромбоподібна вставка («пудшитка»), якою підшивали верхню частину передньої та задньої пілок. «Пудшитка» мала запобігати натиранню тіла вишивкою. Більшість богданських нових кошуль шили з довгими (45–50 см) широкими цільнокроеними рукавами, які біля манжет збирали на дві нитки. Манжети застібували на гудзики й зав'язували на плетені шнурочки з китицями на кінцях. Під рукавами пришивали невеликі прямокутні вставки («латиці») [21; 22].

Нові кошулі рахівських гуцулів за кроєм подібні до богданських. Їх особливості проявилися в оздобленні вишивкою. У порівнянні з ясінянськими та богданськими, комір, нагрудна частина вздовж розрізу пазухи та манжети рахівських нових кошуль були найширшими. Характерною особливістю манжет було те, що їхні краї зрізались у формі трикутників і застібувалися на металеві застіжки («капчі») [16].

Фабричні сорочки за кроєм були подібні до нових кошуль, але мали тенденцію до звуження всіх складових частин. Кроїли їх із двох пілок, з вузьким (5–8 см) шматком полотна («плечиками»), з коміром-стійкою чи відкидним коміром («галіром»). Рукави на сорочках довгі (55 см), цільнокроені, у нижній частині зібрані в широкі (1 см) загинки («защипи»), до яких пришивали вузькі (2–3 см) манжети («дудики»). Фабричні кошулі одягали, заправляючи в штани [17; 20; 23].

Гуцулки ставилися до пошиття та оздоблення сорочки з великою увагою. Особливо старанно оздоблювали чоловічі сорочки вздовж розрізу пазухи («нагрудника»). Композиція вишивок нагрудників подібна до уставкових [19; 38, с. 83–84; 42, с. 10; 43, с. 204; 56, с. 147].

В оздобленні чоловічих сорочок часто використовували «головкастий взор».

Найпоширенішою модифікацією цього орнаменту на чоловічих сорочках був ромб, сторони якого мали відростки, а кути завершувалися меншими ромбами із цяткою посередині. Окреслюючі контури ромба формувалися із чотирьох головкастих мотивів («берегинь») [18].

У кінці XIX – на початку XX ст. у вишивці нагрудників чоловічих сорочок стало домінувати поєднання стилізованих рослинних мотивів з геометричними. Центральне місце займав геометричний орнамент, що утворювався за допомогою ромбів з усіченими кутами. У вишивці сорочок молодих хлопців та дівчат Рахівщини поширеним орнаментальним мотивом було сердечко («сирцятко») [44]. Не менш оригінальною і багатого була вишивка на ошийках та манжетах гуцульських чоловічих сорочок. У ній переважали мотиви меандрових ліній, «грабельки», «гребінці», «рибки» [46, с. 7].

Поясним вбранням гуцулів Рахівського району були літні конопляні, лляні штани («гаті», «портки», «портяниці») та зимові сукняні штани («гачі», «холошні») білого, чорного, синього та червоного кольорів.

Ясінянські гуцули влітку одягали довгі (90–105 см) штани («портки», «портяниці») з домотканого конопляного чи лляного полотна. Наприкінці XIX ст. штанини кроїли з одного прямокутного шматка полотна (90–105×50 см), зігнутого навпіл по ширині, а з 20-х років XX ст. – з двох пілок з прямокутним чи квадратним «клином» [7; 47, с. 514]. Узимку поверх гатей гуцули одягали суконні штани («гачі», «холошні», «прічі», «надраги»). Ясінянські гуцули суконні штани чорного, темно-синього кольорів називали «гаті», а темно-червоні – «гачі», «холошні», «крашаниці». Червону фарбу для фарбування привозили з м. Сигота (Румунія) або із Праги. «Холошні» робили довгими (120–130 см), внизу загортали до половини литки. На початку XX ст. повсюдно на Рахівщині під впливом угорців і румунів поряд з «холошнями» з домотканого сукна поширилися штани («прічі»), пошиті у

формі галіфе з чорного чи темно-синього фабричного сукна [1].

Сорочку й штани гуцули закріплювали шкіряним поясом. Закарпатські гуцули такий шкіряний пояс «чересом» не називали. Поширеною була назва «римінь». Їх шили з прямокутного шматка шкіри, складеного вдвоє й прошитого узорними швами. Траплялися пояси двох видів: прості на заціпці та декоровані («цифровані»). Бідні селяни носили широкий (20–30 см) з двома-трьома пряжками. Передню частину поясів оздоблювали стилізованими квітами («тюліпанамі») та тисненими орнаментальними смугами у вигляді восьми пунктирних ліній («штрихівочок») та дрібними кільцями («очками») між ними. Усю зовнішню поверхню «римінів» декорували прямими суцільними лініями («партиціями») та «штрихівочками», що послідовно чергувались, а низ – «очками» [14]. Значно ширшими (50–60 см), з п'ятьма-шістьма пряжками, були ремені заможних селян. Їх оздоблювали тисненими узорами, мідними кільцями, дрібними шкіряними гудзиками («цяточками», «бобриками»), ланцюжками («ретязями»), різними за величиною «капсями». Для щоденного порання по господарству використовували скромніші пояси – вузчі й не так майстерно оздоблені. Вартість одного «ціфрованого» ремня у 80-х роках ХІХ ст. дорівнювала ціні двох овець. Як прості, так і декоровані ремені мали одне призначення – міцно стягували живіт при важких роботах, захищали нирки від переохолодження, полегшували ходіння в горах. На прикріплених до нього гачках носили необхідні в дорозі предмети: складний ніж, огниво, «протичку для трубки». За пояс клали топірець, люльку, гаманець [30, с. 84; 51, с. 275; 55, с. 283; 62, с. 82]. Крім широких, на дві-шість застібок, у гуцулів побутовали й вузькі (4–5 см), на одну пряжку, ремені («букурія»). Назва «букурія» походить від румунського «bucurie» – «радість». Довжина таких поясів сягала 100–120 см [35, с. 288]. Наприкінці ХІХ та

на початку ХХ ст. у гуцулів поширилися і ткани вовняні пояси («кушаки»), завдовжки 130–150 см, завширшки 2–5 см. Поясом один раз обвивали талію, а потім зав'язували так, щоб кінці спадали набік [5].

Характерним плечовим одягом гуцулів був *кептар* – безрукавка на хутрі, оздоблена вишивкою та аплікацією. У способах крою і оздобленні кептарів яскраво проявляються їхні локальні особливості. На Закарпатській Гуцульщині були відомі такі назви хутрянної безрукавки, як «киптар», «кептар», «киптарь», «кожушок», «кожух», «вішитий кожух», «п'ектар», «п'ехтар», «цифрований п'ектар», «цифрованик» [40, с. 23; 41, с. 84].

Поряд із загальними особливостями в крої та оздобленні кептарів гуцулів Рахівщини проявлялися певні місцеві особливості. Етноідентифікуючою ознакою в оздобленні ясінянських кептарів була вузька (3–5 см) смужка лисячого хутра («лиси», «лиська») зі світлих і темних частинок. «Лиською» оздоблювали контури коміра та верхньої частини передніх пілок вздовж розрізу [13; 39, с.77; 65, с. 163]. Кептарі сіл долини р. Біла Тиса декорували сукняною смужкою вишневого, бордового або малинового кольору. Комір і передні пілки прикрашали не лисячим хутром, а чорною сукняною тканиною, каракулем або смушком. Два види оздоблення вирізняємо й у рахівських кептарях. На Рахівщині побутовали також мало оздоблені кептарі («киптарі», «піхтаринки») [4; 44, с. 36–37].

Кожухи. Узимку гуцули одягали кожух з рукавами. Шили його з овечих шкір хутром усередину. Кожух прямого крою складався із суцільної задньої та двох передніх піл. До верхньої частини стану пришивали широкий (4–6 см) комір-стійку. На передніх полах – дві накладні кишені («жеби»). Рукави були цільнокроєними. Комір, круглий виріз горловини, поли, подол, кишені та низ рукавів обшивали смужкою (завширшки 4–6 см) чорного заячого або ягнячого хутра. Застібувався кожух за допомогою полотняних чи шкіряних гудзиків («очок»)

та петель. Верхню частину передніх пілок святкових кожухів ясінянські гуцули оздоблювали шістьма китицями червоного, жовтого та голубого кольорів. На спині на плетеному шнурочку прив'язували ще п'ять-шість китиць («гитиць»). У селах долини р. Біла Тиса та селах Косівська Поляна, Росішка побутовували кожухи, які дубили корою вільхи, дуба й покривали лаком, щоб вони ставали коричневими [13; 32, с. 108].

Куртки. Ще одним видом верхнього плечового вбрання гуцулів Рахівщини була куртка, виготовлена з ущільненого домотканого сукна. Сукно на деякі куртки фарбили («дубили») за допомогою кори вільхи, дуба. Якщо потрібно було, то додавали фабричний барвник («скупію»). У різних місцевостях сукняні куртки називали по-різному. У селах долини р. Чорна Тиса куртку темно-коричневого кольору називали «петек», малинового або червоного кольору – «кришиньик». До 30-х років ХХ ст. куртку насиченого чорного кольору називали «байбаракком». У селах долини р. Біла Тиса, у Рахові та навколишніх селах сукняну куртку чорного або коричневого кольору називали «сердак». У західних селах Рахівщини (Косівська Поляна, Росішка) сукняну куртку без оздоблення називали «лийбан», а оздоблені вишивкою – «вішитими лийбанами». Жіночі та чоловічі куртки відрізнялися лише за розмірами. Чоловічі були на 10–15 см довші за жіночі [29, с. 150]. Етноідентифікуючою ознакою крою гуцульських сердаків були вузькі шматки сукна («клапани», «листівки»), які пришивали до передніх пілок. При одяганні сердаків «клапани» накладали один на одний. Їх оздоблювали вишивкою, різнокольоровими шнурівками («кісками») та китицями («гитицями»).

Взуття. Ноги гуцули обвивали в грубі червоні суконні онучі, обшиті по краях жовтим або червоним шнурком («волічкою»). Замість онуч могли взувати плетені з вовняних ниток чи пошиті з червоного сукна шкарпетки («капці»). Поверх онуч чи «капців» одягали шкіряні постолои, які стягували вовняними шнурками («волоками»

[30, с. 84]. Чоловічі постолои ні за кроєм, ні за оздобленням не відрізнялися від жіночих. Їх характерною особливістю були гострий, загнутий догори, носок та дрібний тиснений чи прорізний орнамент. На початку ХХ ст. у селах Лазещина, Стебний жонаті чоловіки одягали металеві постолои з дерев'яною підшоною. Вони були важкими й незручними при ходьбі. Найчастіше їх одягали лісоруби та лісники.

На початку ХХ ст. під впливом міської моди в гуцулів Рахівщини поширилися шкіряні чоботи. Вони передавалися від діда до внука, позаяк їх пошиття коштувало дорого. Чоботи були мірилом достатку, що відбилося навіть у прислів'ї: «Видно пана по халявах». Чоботи шили зі спеціально обробленої шкіри великої рогатої худоби та овець («юхти»). Чоботи із твердої кінської шкіри називали «клячовими». У 20–30-х роках ХХ ст. чоботи з твердими халявами почали поступатися м'яким хромовим чоботам з тонкої дубленої шкіри кіз та овець коричневатого-жовтуватого кольору. Така шкіра була значно дорожчою за інші, а процес її оброблення – дуже тривалим.

Заможні гуцули у 20–40-х роках ХХ ст. взували й рамлені («рамовані») чоботи. Вони мали звужену негнучку халяву, а внизу 6–7 поперечних складок («рям»). При ходінні тверда халява тиснула на «рями» й чоботи видавали дивний звук [1].

Зачіски та головні убори. Чоловічі зачіски та головні убори розрізнялися залежно від пори року та віку. У парубків зачіска була без проділу, а після одруження молоді чоловіки розділяли волосся на дві частини. Підрізували волосся раз на рік, а щоб воно не заважало при роботі, його змащували жиром і закладали за вуха.

У гуцулів Рахівщини побутовували капелюхи («крисані», «клебані», «піхлерки») чорного, сірого та зеленого кольорів. Капелюхи молодих парубків мали широку стрічку або вовняну обшнурівку («червачки»), які прикрашали пір'ям сойки, павича («готура»), квіткою едельвейса, різноманітними «баур-

ками», «трясучками» [26]. Збоку обов'язково звисала китиця з круглих волічкових дармовисів. Лісники за стрічку капелюха клали шерсть дикого кабана, вилиті з м'якого металу мініатюрні лапки або голівки оленя, козулі, кабана та ін. Спосіб носіння головного убору підкреслював також соціальне становище гуцула. Чим багатший парубок, тим більше він зсував капелюх («крисаню») набік, а бідняки повинні були носити його рівно [34, с. 28; 43, с. 204–205; 57, с. 87]. Поширеними були й солом'яні капелюхи («солом'янки»), виготовлені зі стебел жита та ячменю.

Гуцули Рахівщини в зимку одягали невисокі (14–16 см) шапки («шлики»), виготовлені з овчини чорного, сірого або білого кольору. «Шлик» мав загострений верх, який зовні обшивали фабричним сукном темно-синього кольору. Поверх сукна наносили декоративні прошиті стрічки («прошивки») червоного кольору. У верхній частині «шлика» пришивали китицю із шовкових жовтих, червоних, зелених, рожевих та білих ниток. Передня частина «шлика» («чолинець») із двох боків («крис») облямовувалася чорним ягнячим смушком. Середина «шлика» була вовняною. У холодну пору криси пускали на вуха [10]. У селах Косівська, Кобилецька Поляна, Росішка побутовали чоловічі зимові головні убори («шипка», «дуплашка») з овчини, хутром усередину [6].

Доповнювальні елементи. Наприкінці XIX – на початку XX ст. гуцули Рахівщини на руки одягали нарукавники («нараквиці») завширшки 10–15 см, плетені або ткані з білої чи фарбованої овечої вовни, а з 20-х років XX ст. – з гарасових ниток жовтого, зеленого, рожевого та темно-червоного кольору. «Нараквиці» одягали чоловіки, працюючи в лісі в зимовий період [8; 11].

Суттєвим компонентом щоденного і святкового комплекту вбрання гуцулів були сумки («бесаги») – подвійні мішки, які гуцули перекидали через плече. Виготовляли їх із довгого полотнища, обидва кінці якого загиналися досередини, зшивалися й таким чином утворювали дві сумки. Використовували бесаги

для перенесення різних вантажів. Так, пастихи у передній бесазі переносили їжу та питво для себе, а в задній – для овець [9].

У середині XIX – першій половині XX ст. на Рахівщині побутовали й звичайні сумки («тайстри»). Шили їх з прямокутного (120×40 см) шматка бесагової тканини, зігнутого навпіл по ширині та зшитого по боках. До верхніх кутів тайстри пришивали довгий тканий пояс з різнокольорових вовняних ниток.

На початку XX ст. в гуцулів Рахівщини поширилися святкові сумки («дзьобенки»). За формою вони схожі до тайстр, але менші за розміром і багатші за декором. Тканини для «дзьобенок» подібні до бесагових за композицією, але відрізняються насиченістю кольорів. При виготовленні «дзьобенок» до бокових країв тканини пришивали крайку, а верхню, зовнішню, частину додатково декорували металевими гудзиками, вовняними об'ємними китицями («кутасами», «бовтицями») [2].

Значне поширення в Рахівському районі мали чоловічі плоскі шкіряні сумки («табівки») на довгому ремені. Їх використовували для зберігання та транспортування дрібних повсякденних предметів – люльки («піпи»), кресала, тютюну. На табівках за допомогою тиснення зображували цілі сюжетні картини: сцени полювання, пейзаж з двома оленями біля дерева тощо.

Необхідною належністю чоловічого спорядження гуцулів були дерев'яні топірці («келефи», «бартки»), які виконували функцію палиці або ручної зброї. Їх оздоблювали розкішною геометричною орнаментикою. Весільні топірці («клюваки») ясінянських гуцулів декорували кільцями, на кожне з яких прив'язували кольорову стрічечку («ленту»). Ще однією обв'язували цілий «клювак». Із таким топірцем «пані молодий» з «пані молодою» йшли запрошувати на весілля [27, с. 37; 33, с. 5; 37, с. 86; 64, с. 15].

Висновки. Традиційний чоловічий одяг гуцулів Рахівщини, якщо порівняти із жіночим, є більш одноманітний. Плечовий без-

рукавний, верхній одяг та взуття гуцулів за кроєм і оздобленням подібні до жіночого. Відмінність полягала лише в розмірах та насиченості кольорової гами. Головним елементом чоловічого вбрання була сорочка. Протягом XVIII – першої половини ХХ ст. змінювався її крій, варіанти орнаментальних композицій вишивки, способи одягання.

Поясним чоловічим вбранням гуцулів Рахівщини були літні конопляні або лляні штани («гаті», «портки», «портяниці»), зимові сукняні штани («гачі», «холошні», «прічі»), широкі шкіряні пояси («римині»), вузькі «букурії» та ткани вовняні пояси («кушаки»). Гуцула, одягнутого у вузькі полотняні «гаті», можна було легко розпізнати між румунами та угорцями, які одягали широкі короткі полотняні штани («гаті»). Суконні червоні штани («гачі», «холошні», «крашаниці») в межах Закарпаття побутували лише в гуцулів Рахівщини. Їх характерною особливістю було оздоблення з'єднувальних швів обметувальними швами темно-оранжевою, зеленою та золотистою

ниткою. Підперезувалися гуцули Рахівщини широкими шкіряними поясами – «рименями» або вузькими «букуріями».

Чоловічі головні убори гуцулів Рахівщини за матеріалом виготовлення поділялися на сукняні (фетрові), солом'яні та хутряні. Улюбленим головним убором парубків був капелюх («крисаня»). Носили його постійно, за винятком холодних місяців року. Етноідентифікуючою ознакою весільних крисань були вінки («вінці пані молодого»), якими оздоблювали («закосичували») один бік капелюха. Одружені чоловіки носили головні убори з дуже скромним оздобленням. Зимовий стрій гуцула можна було легко визначити за зимовим хутряним головним убором («шликом»). У межах Закарпаття «шлики» побутували лише в гуцулів Рахівщини.

Доповненням до чоловічого вбрання слугували різного роду сумки. «Бесаги», «тайстри», «дзьобенки», «тобівки» поряд з основною утилітарною функцією були доповненням до комплексів чоловічого і жіночого одягу.

Джерела та література

1. Етноідентифікуючі ознаки та етнографічно-розмежувальні риси народного одягу гуцулів Рахівщини ХІХ – першої половини ХХ ст. *Польові матеріали автора. Зошит № 5*. 2009–2011 рр.

2. Фонди Комунального закладу «Закарпатський музей народної архітектури та побуту» Закарпатської обласної ради (далі – Ф КЗ «ЗМНАП» ЗОР): 20. Святкова сумка («дзьобенка»), с. Лазещина, Рахівський р-н. Вовняні нитки, тканиня. 20–40-і рр. ХХ ст.

3. Ф КЗ «ЗМНАП» ЗОР: 301. Шкіряний пояс («риминь») на п'ять пряжок. с. Лазещина, Рахівський р-н. Початок 20-х рр. ХХ ст.

4. Ф КЗ «ЗМНАП» ЗОР: 2634/990. Чоловічий кептар («піхтаринка»). с. Ясіня, Рахівський р-н. Овече хутро, чорний ягнячий смушок, вовняні нитки, китиці. Кінець ХІХ – початок ХХ ст.

5. Ф КЗ «ЗМНАП» ЗОР: 2635/991. Тканий чоловічий пояс («кушак»), с. Лазещина. Рахівський р-н. Вовняні нитки, тканиня. 20–40-і рр. ХХ ст.

6. Ф КЗ «ЗМНАП» ЗОР: 2636/992. Чоловічий зимовий головний убір («дуплашка»), с. Лазещина, Рахівський р-н. Хутро, фабрична тканина. Початок 30-х рр. ХХ ст.

7. Ф КЗ «ЗМНАП» ЗОР: 2673/1024. Полотняні штани («портки», «портяниці»), с. Лазещина, Рахівський р-н. Домоткане полотно, мережка, стряпки. Початок ХХ ст.

8. Ф КЗ «ЗМНАП» ЗОР: 3269/1181. Нарукавники («нараквиці»), с. Лазещина, Рахівський р-н. Вовняні нитки, тканиня, в'язання. Перша половина ХХ ст.

9. Ф КЗ «ЗМНАП» ЗОР: 3413/1447. Бесаги («сакви»), с. Кевелів, Рахівський р-н. Вовняні нитки, тканиня. 20–40-і рр. ХХ ст.

10. Ф КЗ «ЗМНАП» ЗОР: 3417/1451. Чоловіча зимова шапка («шлик»), с. Костишівка, Рахівський р-н. Овече хутро, вовняні нитки. 20-і рр. ХХ ст.

11. Ф КЗ «ЗМНАП» ЗОР: 3426/117. Нарукавники («нараквиці»), с. Розтоки, Рахівський р-н. Вовняні нитки, тканиня, в'язання. Перша половина ХХ ст.

12. КЗ «ЗМНАП» ЗОР: 4230/1845. Кожух з рукавами, с. Лазещина, Рахівський р-н. Овече хутро, заячий смушок, вовняні нитки. 20-ті рр. ХХ ст.

13. Ф КЗ «ЗМНАП» ЗОР: 4232/1847. Кептар. Ясіня, Рахівський р-н. Овече та лисяче хутро, шкіра, вовняні нитки, мідні бляшки, китиці, аплікація, вишивка. Початок 20-х рр. ХХ ст.

14. Ф КЗ «ЗМНАП» ЗОР: 4335/1519. Шкіряний пояс («римінь») на три пряжки. с. Кевелів, Рахівський р-н. Початок ХХ ст.
15. Ф КЗ «ЗМНАП» ЗОР: 8417/3467. Чоловіча сорочка («нова кошуля»), с. Біли. Рахівський р-н. Домоткане полотно, вишивка, хрестик. 20–30-ті рр. ХХ ст.
16. Ф КЗ «ЗМНАП» ЗОР: 9135/3583. Чоловіча сорочка («нова кошуля»), с. Косівська Поляна. Рахівський р-н. Домоткане полотно, вишивка, хрестик. 30-і рр. ХХ ст.
17. Ф КЗ «ЗМНАП» ЗОР: 10126/3908. Чоловіча сорочка («фабрична кошуля»), с. Лазещина, Рахівський р-н. Фабрична матерія, вишивка, хрестик. 30–40-ті рр. ХХ ст.
18. Ф КЗ «ЗМНАП» ЗОР: 12527/376. Нагрудник чоловічої сорочки, с. Росішка, Рахівський р-н. Домоткане полотно, вишивка, низина. Домінуючий мотив – головкасті мотиви («берегині»). 20-ті рр. ХХ ст.
19. Ф КЗ «ЗМНАП» ЗОР: 12632/481. Нагрудник чоловічої сорочки, с. Косівська Поляна, Рахівський р-н. Домоткане полотно, вишивка, низина. Домінуючий мотив – ромб з дрібноузорною внутрішньою площиною. 20-і рр. ХХ ст.
20. Ф КЗ «ЗМНАП» ЗОР: 13548/288. Чоловіча сорочка («фабрична кошуля»), с. Ясіня, Рахівський р-н. Фабрична матерія, вишивка, хрестик. 30–40-і рр. ХХ ст.
21. Ф КЗ «ЗМНАП» ЗОР: 14536/419. Чоловіча сорочка («нова кошуля»), с. Богдан, Рахівський р-н. Домоткане полотно, вишивка, хрестик. 20-і рр. ХХ ст.
22. Фонди Комунального закладу «Закарпатський обласний краєзнавчий музей ім. Тиводара Легоцького» Закарпатської обласної ради (далі – Ф КЗ «ЗОКМ» ЗОР) : Е: 387/5414. Чоловіча сорочка («нова кошуля»), с. Богдан, Рахівський р-н. Домоткане полотно, вишивка, хрестик. 20-і рр. ХХ ст.
23. Ф КЗ «ЗОКМ» ЗОР: 385/5412. Чоловіча сорочка («фабрична кошуля»), с. Костилівка, Рахівський р-н. Фабрична матерія, вишивка, хрестик. 30–40-і рр. ХХ ст.
24. Ф КЗ «ЗОКМ» ЗОР: 3844/27148. Чоловіча сорочка («нова кошуля»), с. Лазещина, Рахівський р-н. Домоткане полотно, вишивка, хрестик. 20–30-і рр. ХХ ст.
25. Ф КЗ «ЗОКМ» ЗОР: 3957/27443. Чоловіча сорочка («нова кошуля»), с. Лазещина, Рахівський р-н. Домоткане полотно, вишивка, хрестик. 20–30-і рр. ХХ ст.
26. Фонди Музею прикладного мистецтва Закарпаття при Мукачівському державному університеті : 153. Чоловічий капелюх («крисаня»), с. Лазещина, Рахівський р-н. Чорний фетр, зелена фабрична стрічка, паперові квіти, бісер, дзеркальце. 20–40-і рр. ХХ ст.
27. Бачкур Р. Зменшено-пестливі іменники в гуцульських говірках: словотвірна структура. *Вісник Прикарпатського національного університету. Філологія*. Івано-Франківськ, 2008. Вип. ХІХ–ХХ. С. 36–39.
28. Боршош М. Народне будівництво й одяг с. Верхне Водяне. *Етніка Карпат : науковий щорічник*. Ужгород : Видавництво Олександри Гаркуші, 2017. Вип. 2. С. 111–116.
29. Ворон А. Підкарпатські гуцули. *Подкарпатська Русь*. Ужгород, 1931. Рочник VIII. Чис. 7. С. 149–153.
30. Гнатюк В. Гуцули. *Подкарпатська Русь*. Ужгород, 1924. Рочник I. Чис. 3. С. 79–85.
31. Гоберман Д. Н. Искусство гуцулов. Москва : Советский художник, 1980. 52 с. : ил.
32. Грибанич І. Народний одяг гуцулів Закарпаття другої половини ХІХ – 50-х рр. ХХ ст. *Науковий збірник Закарпатського краєзнавчого музею*. Ужгород : Карпати, 1995. Вип. 1. С. 101–121.
33. Гуцульський гардероб. *Місцевий час (Ужгород)*. 2009. 28 жовтня. С. 5.
34. Гуцульщина. *Наш родный край*. Тячево, 1934. Рочник ХІІІ. Чис. 2. С. 27–30.
35. Етимологічний словник української мови : в 7 т. / АН УРСР, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні : [редкол. О. С. Мельничук (голов. ред.) та ін. ; укл. : Р. В. Болдирев та ін.]. Київ : Наукова думка, 1982. Т. 1 : А–Г. 632 с.
36. Жаткович Ю. Етнографический очерк угро-руских : комплексне видання / упоряд. і передм. О. С. Мазурка. Ужгород, 2007. 392 с. : іл.
37. Жолтовський П. М. Орнаментация народных металлических виробів Гуцульщини. *Народна творчість та етнографія*. 1958. № 2. С. 75–92.
38. Захарчук-Чугай Р. В. Українська народна вишивка : західні області УРСР. Київ : Наукова думка, 1988. 191 с. : іл.
39. Карпинец И. И. Кептари украинского населения Карпат. *Карпатский сборник. Труды международной комиссии по изучению народной культуры Карпат и прилегающих к ним областей*. Москва : Наука, 1976. С. 75–78.
40. Карпинець І. І. Кептарі Українських Карпат. Львів : Видавничий дім «Панорама», 2003. 56 : іл.
41. Командров О. Ф. Народний костюм Рахівщини. *Народна творчість та етнографія*. 1959. № 3. С. 82–88.
42. Коцан В. Сорочка – головна складова чоловічого народного вбрання гуцулів Закарпаття кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. *Deutsche internationale Zeitschrift für zeitgenössische Wissenschaft / German International Journal of Modern Science*. 2020. № 3. Vol. 1. S. 8–12.
43. Коцан В. Традиційний народний одяг гуцулів Рахівщини (з польових етнографічних матеріалів). *Етніка Карпат : науковий щорічник*. Ужгород : Видавництво Олександри Гаркуші, 2018. Вип. 3. С. 195–215.
44. Коцан В. Традиційний народний одяг гуцулів Рахівщини : ХІХ – перша половина ХХ ст. Ужгород : Видавництво Олександри Гаркуші, 2012. 164 с. : іл.
45. Коцан В. Традиційний народний одяг як прояв ідентичності етнографічних груп українців Закарпаття (ХІХ – першої половини ХХ ст.) : дис. канд. істор. наук : спец. 07.00.05 – «Етнологія». Ужгород : ДВНЗ «УжНУ», 2013. 412 с.
46. Коцур Н. М. І на тім рушникові : метод. посібник. Донецьк, 2007. 34 с.
47. Кутельмах К. Календарна обрядовість як етнологічне джерело. *Етногенез та етнічна історія населення*

ня Українських Карпат : у 4 т. Т. 2. Етнологія та мистецтвознавство / гол. ред. С. П. Павлюк. Львів : Афіша, 2006. С. 473–557.

48. Маковский С. К. Народное искусство Подкарпатской Руси. Прага : Пламя, 1925. 156 с. : ил.

49. Никорак О. І. Сучасні художні тканини Українських Карпат. Київ : Наукова думка, 1988. 224 с.

50. Олексюк Я. Генетичне коріння гуцульського строю: єдність матеріального і духовного. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2009–2010. Вип. 17–18. С. 154–159.

51. Павлюк В. Традиційна народна обрядовість села Стебний. *Етніка Карпат : науковий щорічник*. Ужгород : Видавництво Олександри Гаркуші, 2018. Вип. 3. С. 270–278.

52. Пилип Р. І. Художня вишивка українців Закарпаття XIX – першої половини XX ст. (типологія за призначенням, художніми та локальними особливостями) : дис. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.06. «Декоративне і прикладне мистецтво». Львів, 2009. 269 с., іл.

53. Пилип Р. І. Художня вишивка українців Закарпаття XIX – першої половини XX ст. (типологія за призначенням, художніми та локальними особливостями). Ужгород : ПП «Повч Р. М.», 2012. 466 с.

54. Полянская Е. В. Народная одежда гуцулов Раховского района. *Карпатский сборник. Труды международной комиссии по изучению народной культуры Карпат и прилегающих к ним областей*. Москва : Наука, 1972. С. 57–65.

55. Понзель С. Весільна обрядовість ясінянських гуцулів. *Етніка Карпат : науковий щорічник*. Ужгород : Видавництво Олександри Гаркуші, 2018. Вип. 3. С. 279–283.

56. Семчук Л. Розташування вишивок на компонентах одягу етнографічних груп українців Карпатського регіону: порівняльний аспект. *Вісник Прикарпатського*

університету. Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2009–2010. Вип. 17–18. С. 144–154.

57. Стельмащук Г. Г. Традиційні головні убори українців. Київ : Наукова думка, 1993. 240 с.

58. Студзинська Р. Народне житло й одяг Великого Бичкова. *Етніка Карпат: науковий щорічник*. Ужгород : Видавництво Олександри Гаркуші, 2017. Вип. 2. С. 117–121.

59. Тиводар М. П. Етнографічне районування українців Закарпаття (за матеріалами традиційної культури другої половини XIX – першої половини XX ст.). *Carpathica. Карпатика*. Вип. 6. *Етнічні та історичні традиції населення Українських Карпат кінця XVIII–XX ст.* Ужгород, 1999. Вип. 6. С. 4–64.

60. Тиводар М. П. Етнографія Закарпаття : історико-етнографічний нарис. Ужгород : Гражда, 2011. 416 с. : іл.

61. Тумова М. Народная одежда на Подкарпатской Руси. *Подкарпатская Русь*. Ужгород, 1924. Рочник I. Чис. 4. С. 102–110.

62. Федака П. М. Краса народного вбрання. *Пам'ять рідної землі*. Ужгород : Закарпат краєзнав. музей, Закарпат. крайове т-во «Просвіта», 1996. С. 77–88.

63. Ференц М. Особливості весілля с. Росішка. *Етніка Карпат : науковий щорічник*. Ужгород : Видавництво Олександри Гаркуші, 2017. Вип. 2. С. 56–62.

64. Хоткевич Г. Гуцули і Гуцульщина. Нью-Йорк : Свобода, 1920. 32 с.

65. Чіх-Книш Б. Локальні художні особливості гуцульських кептарів. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ : Плай, 2003. Вип. 5. С. 162–169.

66. Kožminová A. Podkarpatska Rus. Práce a život lidu po stránce kulturní, hospodářské a národopisné. Praha, 1922. 124 s.

References

1. Authorial Field Materials. Notebook no. 5 (2009–2011): *Ethno-Identifying Features and Ethnographically Distinguishing Traits of the Rakhivshchyna Hutsul Folk Clothes in the XIXth through to the First Half of the XXth Century* [in Ukrainian].

2. Transcarpathian Regional Council's Public Institution *Transcarpathian Museum of Folk Architecture and Customs in Uzhhorod* Funds (hereinafter – TRC PI TMFACU F): 20. A festive bag (*dziobenka*), Lazeshchyna village (Rakhiv District). Woollen fibre, weaving, 1920s–1940s [in Ukrainian].

3. TRC PI TMFACU F: 301. A fivebuckle leather belt (*rymin*), Lazeshchyna village (Rakhiv District). The early 1920s [in Ukrainian].

4. TRC PI TMFACU F: 2634/990. A male *keptar* (short sleeveless fur coat) (*pikhtarynka*), Yasinia village (Rakhiv District). Sheep fur, black lambskin, woollen fibre, tassels. The late XIXth – early XXth centuries [in Ukrainian].

5. TRC PI TMFACU F: 2635/991. A woven male belt (*kushak*), Lazeshchyna village (Rakhiv District). Woollen fibre, weaving, 1920s–1940s [in Ukrainian].

6. TRC PI TMFACU F: 2636/992. A male hibernal headdress (*duplashka*), Lazeshchyna village (Rakhiv District). Fur, manufacturing fabric, early 1930s [in Ukrainian].

7. TRC PI TMFACU F: 2673/1024. Linen trousers (*portky, portianytsi*), Lazeshchyna village (Rakhiv District). Home-woven fabric, *merezhka, striapky*, early XXth century [in Ukrainian].

8. TRC PI TMFACU F: 3269/1181. Oversleeves (*narakvytsi*), Lazeshchyna village (Rakhiv District). Woollen fibre, weaving, knitting. The first half of the XXth century [in Ukrainian].

9. TRC PI TMFACU F: 3413/1447. *Besahy* (*sakvy* (shoulder bag)), Keveliv village (Rakhiv District). Woollen fibre, weaving, 1920s–1940s [in Ukrainian].



Чоловіча сорочка («нова кошуля»)
с. Косівська Поляна Рахівського р-ну.
Домоткане полотно, вишивка, хрестик.
30-ті рр. XX ст.
(Ф КЗ «ЗМНАП» ЗОР: 9135/3583)



Вузька смушка
лисячого
хутра («лиси»,
«лиська») на
чоловічій хутряній
безрукавці
(«кептарі»)
с. Лазещина
Рахівського р-ну.
Початок XX ст.
(Ф КЗ «ЗМНАП»
ЗОР: 110/97)

Шкіряний пояс («римінь»)
с. Ясіня Рахівського р-ну.
20-ті рр. XX ст. Фото з архіву В. Коцана



Хлопці («легіні»)
с. Ясіня Рахівського р-ну. 30-ті рр. XX ст.
Фото з архіву Е. Зелінського



Гуцули із с. Ясіня Рахівського р-ну. 1935 р.
Фото з архіву Е. Зелінського.

Ясіня 7.10.1935

10. TRC PI TMFACU F: 3417/1451. A male hibernal hat (*shlyk*), Kostylyvka village (Rakhiv District). Sheep fur, woollen fibre, 1920s [in Ukrainian].
11. TRC PI TMFACU F: 3426/117. Oversleeves (*narakvytsi*), Roztoky village (Rakhiv District). Woollen fibre, weaving, knitting. The first half of the XXth century [in Ukrainian].
12. TRC PI TMFACU F: 4230/1845. A sleeved sheepskin coat, Lazeshchyna village (Rakhiv District). Sheep fur, hare fur, woollen fibre, 1920s [in Ukrainian].
13. TRC PI TMFACU F: 4232/1847. A female *keptar* (short sleeveless fur coat), Yasinia village (Rakhiv District). Sheep fur and fox-fur, leather, woollen fibre, copper plates, tassels, applique, embroidery, early 1920s [in Ukrainian].
14. TRC PI TMFACU F: 4335/1519. A fivebuckle leather belt (*rymin*), Keveliv village (Rakhiv District). The early XXth century [in Ukrainian].
15. TRC PI TMFACU F: 8417/3467. A male shirt (*nova koshulia*), Bilyn village (Rakhiv District). Home-woven fabric, embroidery, cross-stitch, 1920s–1930s [in Ukrainian].
16. TRC PI TMFACU F: 9135/3583. A male shirt (*nova koshulia*), Kosivska Poliana village (Rakhiv District). Home-woven fabric, embroidery, cross-stitch, 1930s [in Ukrainian].
17. TRC PI TMFACU F: 10126/3908. A male shirt (*fabrychna koshulia*), Lazeshchyna village (Rakhiv District). Manufacturing fabric, embroidery, cross-stitch, 1930s–1940s [in Ukrainian].
18. TRC PI TMFACU F: 12527/376. A male shirt's bib, Rosishka village (Rakhiv District). Home-woven fabric, embroidery, wrong-side running stitch. The dominant motif is head-shaped ones (*Berehynias*), 1920s [in Ukrainian].
19. TRC PI TMFACU F: 12632/481. A male shirt's bib, Kosivska Poliana village (Rakhiv District). Home-woven fabric, embroidery, wrong-side running stitch. The dominant motif is a rhombus with a finely patterned inner plane, 1920s [in Ukrainian].
20. TRC PI TMFACU F: 13548/288. A male shirt (*fabrychna koshulia*), Yasinia village (Rakhiv District). Manufacturing fabric, embroidery, cross-stitch, 1930s–1940s [in Ukrainian].
21. TRC PI TMFACU F: 14536/419. A male shirt (*nova koshulia*), Bohdan village (Rakhiv District). Home-woven fabric, embroidery, cross-stitch, 1920s [in Ukrainian].
22. Transcarpathian Regional Council's Public Institution *Lehoczky Tivadar Transcarpathian Regional Museum of Local History* Funds (hereinafter – TRC PI LT-TRMLH F): E: 387/5414. A male shirt (*nova koshulia*), Bohdan village (Rakhiv District). Home-woven fabric, embroidery, cross-stitch, 1920s [in Ukrainian].
23. TRC PI LTTRMLH F: 385/5412. A male shirt (*fabrychna koshulia*), Kostylyvka village (Rakhiv District). Manufacturing fabric, embroidery, cross-stitch, 1930s–1940s [in Ukrainian].
24. TRC PI LTTRMLH F: 3844/27148. A male shirt (*nova koshulia*), Lazeshchyna village (Rakhiv District). Home-woven fabric, embroidery, cross-stitch, 1920s–1930s [in Ukrainian].
25. TRC PI LTTRMLH F: 3957/27443. A male shirt (*nova koshulia*), Lazeshchyna village (Rakhiv District). Home-woven fabric, embroidery, cross-stitch, 1920s–1930s [in Ukrainian].
26. Mukachevo State University's Museum of Applied Arts of Transcarpathia Funds: 153. A male hat (*krysania*), Lazeshchyna village (Rakhiv District). Black felt, green factory ribbon, paper flowers, beads, and a small mirror, 1920s–1940s [in Ukrainian].
27. BACHKUR, Roman. Diminutive Nouns in Hutsul Dialects: A Derivational Structure. In: Vasyl GRESHCHUK (editorial board's chair), Volodymyr MATVIYISHYN (editorial staff's chairperson). *Bulletin of the Precarpathian University. Philology (Linguistics) Series*. Chair of Ukrainian Language of the Institute of Philology (Vasyl Stefanyk Precarpathian National University). Ivano-Frankivsk, 2008, iss. XIX–XX, pp. 36–39 [in Ukrainian].
28. BORSOS, Mariana. Folk Construction and Clothes of the Village of Verkhnie Vodiane. In: Vasyl KOTSAN and Pavlo LENIO (compilers). *Ethnic Life of the Carpathians: A Scientific Yearly: Articles and Materials of Ethnographic Expeditions*. Transcarpathian Regional Council's Public Institution *Transcarpathian Museum of Folk Architecture and Customs in Uzhhorod*, SHEE *Uzhhorod National University's Department of Archeology, Ethnology and Cultural Studies*. Uzhhorod: Oleksandra Harkusha Publishing House, 2017, iss. 2, pp. 111–116 [in Ukrainian].
29. VORON, Andriy. Subcarpathian Hutsuls. In: *Subcarpathian Rus*. Uzhhorod: Pedagogical Society of Subcarpathian Rus, 1931, yr. VIII, no. 7, pp. 149–153 [in Ukrainian].
30. HNATIUK, Volodymyr. Hutsuls. In: *Subcarpathian Rus*. Uzhhorod: Pedagogical Society of Subcarpathian Rus, 1924, yr. I, no. 3, pp. 79–85 [in Ukrainian].
31. GOBERMAN, David. *The Art of the Hutsuls*. Moscow: Soviet Artist, 1980, 52 pp., ill. [in Russian].
32. HRYBANYCH, Ilya. Folk Clothes of Transcarpathian Hutsuls in the Latter Half of the XIXth to the 1950s. In: Pavlo FEDAKA (compiler and scientific editor). *Scientific Collection of the Transcarpathian Museum of Local History*. Uzhhorod: Carpathians, 1995, iss. I, pp. 101–121 [in Ukrainian].
33. ANON. Hutsul Wardrobe. In: Viktor SHCHADEY, ed.inchief, *Local Time*. Uzhhorod, 2009, October 28, p. 5 [in Ukrainian].
34. ANON. Hutsulhchyna. In: *Our Native Land*. Tiachiv, 1934, yr. XIII, no. 2, pp. 27–30 [in Ukrainian].
35. MELNYCHUK, Oleksandr (editorial board's chair). *An Etymological Dictionary of the Ukrainian Language: in Seven Volumes*. Compiled by Rostyslav BOLDYRIEV et al. UkrSSR Academy of Sciences' Oleksandr Potebnia Institute of Linguistics. Kyiv: Scientific Thought, 1982, vol. 1: (A–I), 632 pp. [in Ukrainian].

36. ZHATKOVOYCH, Yuriy-Kálmán. *An Ethnographic Essay on the Hungarian Ruthenians: A Comprehensive Edition*. Compiled and prefaced by Oleh Mazurok. Uzhhorod: Artistic Line, 2007, 392 pp., ill. [in Ukrainian].
37. ZHOLTOVSKYI, Pavlo. Ornamentation of the Hutsulshchyna Folk Metalware. In: Maksym RYLSKYI, ed.inchief, *Folk Art and Ethnography*. 1958, no. 2, pp. 75–92 [in Ukrainian].
38. ZAKHARCHUK-CHUHAY, Rayisa. *The Ukrainian Folk Embroidery: Western Regions of the USSR: A Monograph*. AS of Ukraine's M. Rylskyi IASFE, Lviv Branch. Kyiv: Scientific Thought, 1988, 191 pp., ill. [in Ukrainian].
39. KARPINETS, Irina-Iziaslava. *Keptari of the Ukrainian Population of the Carpathians*. In: Yulian BROMLEY, ed., *The Carpathian Collection: Proceedings of the International Commission for Studying the Folk Culture of the Carpathians and Adjacent Areas*. Nicholas Miklouho-Maclay Institute of Ethnography, USSR Academy of Sciences. Moscow: Science, 1976, pp. 75–78 [in Russian].
40. KARPYNETS, Iryna-Iziaslava. *Keptari of the Ukrainian Carpathians*. Lviv: Panorama Publishing House, 2003, 56 pp., ill. [in Ukrainian].
41. KOMANDROV, Oleksandr. The Rakhivshchyna Folk Attire. In: Maksym RYLSKYI, ed.inchief, *Folk Art and Ethnography*, 1959, no. 3, pp. 82–88 [in Ukrainian].
42. KOTSAN, Vasyl. Shirts as a Main Component of Male Folk Attire of the Transcarpathian Hutsuls in the Late XIXth through the First Half of the XXth Century. In: Reinhardt ROTH, ed.inchief, *Deutsche internationale Zeitschrift für zeitgenössische Wissenschaft / German International Journal of Modern Science*, 2020, no. 3, vol. 1, pp. 8–12 [in Ukrainian].
43. KOTSAN, Vasyl. Traditional Folk Clothes of the Rakhivshchyna Hutsuls (From Field Ethnographic Materials). In: Vasyl KOTSAN and Pavlo LENIO (compilers). *Ethnic Life of the Carpathians: A Scientific Yearly: Articles and Materials of Ethnographic Expeditions*. Transcarpathian Regional Council's Public Institution *Transcarpathian Museum of Folk Architecture and Customs in Uzhhorod*, SHEE *Uzhhorod National University's Department of Archeology, Ethnology and Cultural Studies*. Uzhhorod: Oleksandra Harkusha Publishing House, 2018, iss. 3, pp. 195–215 [in Ukrainian].
44. KOTSAN, Vasyl. *Traditional Folk Clothes of the Rakhivshchyna Hutsuls (XIXth to the First Half of the XXth Century)*. Uzhhorod: Oleksandra Harkusha Publishing House, 2012, 164 pp., ill. [in Ukrainian].
45. KOTSAN, Vasyl. *Traditional Folk Clothes as a Manifestation of Identity of Ethnographic Groups of Transcarpathian Ukrainians (XIXth to the First Half of the XXth Century)*. Ph.D. in History thesis: 07.00.05 (Ethnology). NAS of Ukraine, I. Krypyakevych Institute of Ukrainian Studies (Lviv), Institute of Ethnology. Uzhhorod: Uzhhorod National University, 2013, 412 pp. [in Ukrainian].
46. KOTSUR, Natalia. *And on that Towel: A Methodical Manual*. Donetsk, 2007, 34 pp. [in Ukrainian].
47. KUTELMAKH, Korneliy. Calendar Rituals as an Ethnogenetic Source. In: Stepan PAVLIUK, ed.inchief, *Ethnogenesis and Ethnic History of the Ukrainian Carpathians' Population: in Four Volumes*. NAS of Ukraine's Institute of Ethnology. Lviv: Afisha, 2006, Vol. 2: *Ethnology and Art Studies*, pp. 473–557 [in Ukrainian].
48. MAKOVSKIY, Sergey. *Folk Art of Subcarpathian Rus*. Prague: Flame, 1925, 156 pp., ill. [in Russian].
49. NYKORAK, Olena. *Modern Artistic Textiles of the Ukrainian Carpathians*. AS of Ukraine's M. Rylskyi IASFE, Lviv Branch. Kyiv: Scientific Thought, 1988, 224 pp. [in Ukrainian].
50. OLEKSIUK, Yaroslava. Genetic Roots of the Hutsul Outfit: Unity of the Material and Spiritual. In: Vasyl GRESHCHUK (editorial board's chair), Mykhaylo STANKEVYCH (editorial staff's chairperson). *Bulletin of the Precarpathian University. Art Studies Series*. Institute of Arts of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University. Ivano-Frankivsk: Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 2009–2010, iss. XVII–XVIII: *On the Occasion of the 70th Anniversary of Establishing the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University*, pp. 154–159 [in Ukrainian].
51. PAVLIUKH, Volodymyr. Traditional Folk Rites of the Village of Stebnyi. In: Vasyl KOTSAN and Pavlo LENIO (compilers). *Ethnic Life of the Carpathians: A Scientific Yearly: Articles and Materials of Ethnographic Expeditions*. Transcarpathian Regional Council's Public Institution *Transcarpathian Museum of Folk Architecture and Customs in Uzhhorod*, SHEE *Uzhhorod National University's Department of Archeology, Ethnology and Cultural Studies*. Uzhhorod: Oleksandra Harkusha Publishing House, 2018, iss. 3, pp. 270–278 [in Ukrainian].
52. PYLYP, Roman. *The Art of Embroidery of Ukrainian Transcarpathia in the XIXth through the First Half of the XXth Century (Functional Typology, Artistic and Local Features)*. Ph.D. in Art Criticism thesis. Specialty: 17.00.06 (Decorative and Applied Art). Lviv National Academy of Arts. Lviv, 2009, 269 pp., ill. [in Ukrainian].
53. PYLYP, Roman. *The Art of Embroidery of Ukrainian Transcarpathia in the XIXth through the First Half of the XXth Century (Functional Typology, Artistic and Local Features)*. Uzhhorod: PE *Povch R. M.*, 2012, 466 pp. [in Ukrainian].
54. POLIANSKAYA, Elena. Folk Clothes of Rakhiv District's Hutsuls. In: Yulian BROMLEY, ed., *The Carpathian Collection: Proceedings of the International Commission for Studying the Folk Culture of the Carpathians and Adjacent Areas*. Nicholas Miklouho-Maclay Institute of Ethnography, USSR Academy of Sciences. Moscow: Science, 1972, pp. 57–65 [in Russian].
55. PONZEL, Serhiy. Nuptial Ceremonies of the Village of Yasinia's Hutsuls. In: Vasyl KOTSAN and Pavlo LENIO (compilers). *Ethnic Life of the Carpathians: A Scientific Yearly: Articles and Materials of Ethnographic Expeditions*. Transcarpathian Regional Council's Public

Institution *Transcarpathian Museum of Folk Architecture and Customs in Uzhhorod*, SHEE *Uzhhorod National University's Department of Archeology, Ethnology and Cultural Studies*. Uzhhorod: Oleksandra Harkusha Publishing House, 2018, iss. 3, pp. 279–283 [in Ukrainian].

56. SEMCHUK, Lesia. Location of Embroideries on Components of Clothes of Ethnographic Groups of the Carpathian Ukrainians: A Comparative Aspect. In: Vasyl GRESHCHUK (editorial board's chair), Mykhaylo STANKEVYCH (editorial staff's chairperson). *Bulletin of the Precarpathian University. Art Studies Series*. Institute of Arts of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University. Ivano-Frankivsk: Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 2009–2010, iss. XVII–XVIII: *On the Occasion of the 70th Anniversary of Establishing the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University*, pp. 144–154 [in Ukrainian].

57. STELMASHCHUK, Halyna. *Traditional Headgear of the Ukrainians*. Kyiv: Scientific Thought, 1993, 240 pp. [in Ukrainian].

58. STUDZYNSKA, Romana. Folk Abodes and Clothes of the Urban-Type Settlement of Velykyi Bychkiv. In: Vasyl KOTSAN and Pavlo LENIO (compilers). *Ethnic Life of the Carpathians: A Scientific Yearly: Articles and Materials of Ethnographic Expeditions*. Transcarpathian Regional Council's Public Institution *Transcarpathian Museum of Folk Architecture and Customs in Uzhhorod*, SHEE *Uzhhorod National University's Department of Archeology, Ethnology and Cultural Studies*. Uzhhorod: Oleksandra Harkusha Publishing House, 2017, iss. 2, pp. 117–121 [in Ukrainian].

59. TYVODAR, Mykhaylo. Ethnographic Zoning of Transcarpathian Ukrainians (Based on the Materials of Their Traditional Culture in the Latter Part of the XIXth through to the First Half of the XXth Century). In: Vyacheslav KOTYHOROSHKO and Mykhaylo TYVODAR, eds.inchief, *Carpatica*. SHEE *Uzhhorod National University and Research Institute of Carpath-*

ian Studies (Uzhhorod National University). Uzhhorod, 1999, iss. 6: *Ethnic and Historical Traditions of the Ukrainian Carpathians' Population in the Late XVIIIth through the XXth Century*, pp. 4–64 [in Ukrainian].

60. TYVODAR, Mykhaylo. *Ethnography of Transcarpathia: A Historical and Ethnographic Essay*. Uzhhorod: Grajdă, 2011, 416 pp., ill. [in Ukrainian].

61. TŮMOVÁ, Marie. Folk Clothes in Subcarpathian Rus. In: *Subcarpathian Rus*. Uzhhorod: Pedagogical Society of Subcarpathian Rus, 1924, yr. I, no. 4, pp. 102–110 [in Russian].

62. FEDAKA, Pavlo. Beauty of Folk Costumes. In: Pavlo FEDAKA. *Memory of the Native Land*. Transcarpathian Museum of Local History, Transcarpathian Regional Society *Prosvita*. Uzhhorod, 1996, pp. 77–88 [in Ukrainian].

63. FERENC, Miroslava. Features of Wedding Ceremony in the Village of Rosishka. In: Vasyl KOTSAN and Pavlo LENIO (compilers). *Ethnic Life of the Carpathians: A Scientific Yearly: Articles and Materials of Ethnographic Expeditions*. Transcarpathian Regional Council's Public Institution *Transcarpathian Museum of Folk Architecture and Customs in Uzhhorod*, SHEE *Uzhhorod National University's Department of Archeology, Ethnology and Cultural Studies*. Uzhhorod: Oleksandra Harkusha Publishing House, 2017, iss. 2, pp. 56–62 [in Ukrainian].

64. KHOTKEVYCH, Hnat. *Hutsuls and Hutsulshchyna*. New York: Freedom, 1920, 32 pp. [in Ukrainian].

65. CHIKH-KNYSH, Bohdana. Local Artistic Features of Hutsul Keptari. In: Vasyl GRESHCHUK (editorial board's chair). *Bulletin of the Precarpathian University. Art Studies Series*. Institute of Culture and Arts of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University. Ivano-Frankivsk: Play, 2003, iss. V, pp. 162–169 [in Ukrainian].

66. KOŽMÍNOVÁ, Amalie. *Podkarpatská Rus. Práce a život lidu po stránce kulturní, hospodářské a národopisné* [Subcarpathian Rus. Work and Life of the People in Terms of Culture, Economics, and Ethnography]. Prague, 1922, 124 pp. [in Czech].

УДК 391.982:398.332.16](477.82)

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2021.03.019>**ПОЖОДЖУК ДМИТРО**аспірант кафедри етнології Львівського національного університету імені Івана Франка. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1207-9388>**POZHODZHUK DMYTRO,**a postgraduate at Ethnology Department of the Ivan Franko Lviv National University. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1207-9388>**Бібліографічний опис:**Пожоджук, Д. (2021) Культ свійських тварин у зеленосвятській обрядовості волинян. *Народна творчість та етнологія*, 3 (391), 19–33.Pozhodzhuk, D. (2021) Cult of the Domestic Animals in the Green Week Rites of the Historical-Ethnographic Volhynia. *Folk Art and Ethnology*, 3 (391), 19–33.

КУЛЬТ СВІЙСЬКИХ ТВАРИН У ЗЕЛЕНОСВЯТСЬКІЙ ОБРЯДОВОСТІ ВОЛИНЯН

Анотація / Abstract

У статті йдеться про скотарський складник звичаїв та обрядів Зелених свят на теренах історико-етнографічної Волині. Основні скотарські обрядодії припадали на неділю П'ятдесятниці – Трійцю. Напередодні Трійці, у Зелену суботу, волиняни прикрашали житла зеленню і квітами. Спорадично «замаювали» галуззям і хліви. В окремих місцевостях із метою захисту скотарських приміщень від відьом та всякої нечисті їх клечали осикою та іншими рослинами, наділеними апотропейними властивостями.

На теренах Пулинського, Хорошівського та Черняхівського районів Житомирської області побутував звичай «викрадення корів» на Трійцю. У ніч на Зелену неділю пастухи «викрадали» у господарів домашніх тварин і випасали їх у полі. Після випасу вони накладали коровам на роги сплетені вінки і ситими повертали додому, отримуючи за них «викуп» у власників.

У волинській частині Рівненської області у день Зелених свят корів завітчували вінками. Для Західної Волині (північна смуга сучасної Львівської обл. – Золочівський, Буський, Кам'янка-Бузький р-ни) скотарські звичаї й обрядодії на Трійцю майже не характерні. На відміну від інших районів, тут вони представлені на католицьке свято Пресвятої Євхаристії. Саме цього дня місцеві волиняни освячували у церкві віночки, які згодом використовували під час скотарських okazij. Спорадично для цього слугувало зілля, освячене на Трійцю. Віночки кидали переважно у пійло корові, коли та отелася.

Незважаючи на локальне поширення звичаю «викрадення корів», на теренах історико-етнографічної Волині Зелених свят не супроводжували пастуші забави, насичені ритуальними діями, що було властиво для звичаєвості населення інших українських етнічних земель та інших слов'янських етносів. У цей день місцеве населення остерігалось передусім шкідливих дій відьом. Для захисту корів від злого впливу чарівниць волинські господині обкурювали їх свяченим зіллям.

Загалом на теренах історико-етнографічної Волині скотарська тематика Трійці мала типовий апотропеїчний характер.

Ключові слова: етнологія, історико-етнографічна Волинь, скотарство, Зелені свята, худоба, клечання, відьма, вінки, викрадення корів, зілля.

The article deals with the cattle-breeding component of customs and rites of the Green Holidays cycle in historical and ethnographic Volhynia.

The main cattle-breeding rituals fell on the Sunday of Pentecost (Orthodox Trinity). On the eve of Trinity Sunday, on Green Saturday, Volhynians decorated their homes with greenery and flowers. They sporadically adorned with twigs catsheds as well. In some areas, in order to protect livestock from witches and all sorts of evil spirits, these byres were decorated with aspen and other plants endowed with apotropaic properties.

In the territory of Pulyn, Khoroshiv, and Cherniakhiv districts of Zhytomyr Region, there was a custom of *stealing cows* on Trinity Sunday. On Green Sunday night, shepherds *stole* cattle from their owners and grazed them in the field. After grazing, those thieves-cowherds put woven wreaths on the cows' horns and returned them home well fed, with receiving a *ransom* from the cows' owners.

In the Volyn part of Rivne Region, on the day of the Green Holidays, cows were decorated with wreaths. For Western Volhynia (a northern strip of modern Lviv Region, namely Zolochiv, Busk, and Kamyanka-Buzka districts), cattle-breeding customs and rituals on the Trinity are almost uncharacteristic. Unlike other districts, here they are represented on the Catholic feast of the Holy Eucharist. It was on this day that local Volynians consecrated wreaths in churches, which were later used during cattle-breeding occasions. Sporadically, potions consecrated on the Trinity were also used for this purpose. Wreaths were thrown mostly into a cow's slops after her calving.

Despite the local spread of the custom of *stealing cows*, in historical and ethnographic Volhynia, the Green Holidays were not accompanied by cowherd entertainments, full of ritual actions, which was typical of the customs of other Ukrainian ethnic lands and other Slavonic ethnic groups. On this day, the local population was wary primarily of the harmful effects of witches. To protect cows from the evil influence of witches, Volhynian homemakers fumigated them with sacred potions.

In general, in historical and ethnographic Volhynia, the Trinity Sunday-related cattle-breeding theme had a typical apotropaic nature.

Keywords: ethnology, historical and ethnographic Volhynia, cattle breeding, Green Holidays, cattle, Green Week adornment, witch, wreaths, cow stealing, potion.

Ґрунтовні студії над традиційним українським календарем – явище не нове. Щороку виходить чимало праць, присвячених цій темі. Не позбавлена уваги дослідників й історико-етнографічна Волинь. Щоправда, скотарський аспект календарно-побутової обрядовості досліджений поки що мало.

Мета пропонованої статті – характеристика звичаїв та обрядів Зелених свят у волинян зі скотарською складовою частиною. Визначення їхньої специфіки, порівняно з іншими історико-етнографічними районами України та пошук слов'янських відповідників – одне з головних завдань наших студій.

Дослідження охоплює територію історико-етнографічної Волині, межі якої визначив відомий львівський етнолог Михайло Глушко [27]. Хронологічні межі охоплюють кінець ХІХ – початок ХХІ ст.

Скотарський аспект Зелених свят на теренах історико-етнографічної Волині був предметом уваги дослідників лише спорадично. Ще у другій половині ХІХ ст. в польському ілюстрованому тижневику «Сюсю» виявляємо цінну публікацію Станіслава Леліви [59], у якій ідеться про цікавий спосіб захисту худоби від чарівниць на Трійцю.

Серед етнографічних матеріалів Ярослава Пастернака з волинсько-опільського пограниччя [49] наявні відомості про посвячене на Зелені свята зілля, яке давали їсти худобі.

Про клечання волинянами хліва осикою фрагментарно згадано в опублікованих Інститутом мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України джерельних матеріалах, що стосуються теми календарної обрядовості [31].

Серед праць сучасних етнологів, які частково розглядали цю проблематику, доцільно

виокремити праці львівських народознавців Володимира Галайчука [25], Анастасії Кривенко [42] та Марії Баглай [17; 18]. Стаття М. Баглай «Скотарські мотиви в літній обрядовості волинян Житомирщини» [18] є поки що єдиним дослідженням, яке повністю присвячене скотарській тематиці свят літнього народного календаря волинян.

Про окремі аспекти скотарської ритуально-звичаєвої культури Зелених свят ішлося також в одній з наших попередніх публікацій [51]. Основним джерелом пропонованої розвідки послуговували польові етнографічні матеріали, що їх зібрав автор [8; 9; 10; 11; 12; 13], а також студенти кафедри етнології Львівського національного університету: Наталія Хомин [1], Людмила Онішук [2], Ірина Рогашко [3], Надія Демцюх [4; 5], Анастасія Завінська [6], Лілія-Марія Калінчук [7].

Неділя П'ятдесятниці – одне з найбільших християнських свят, яке наповнене яскравим змістом у традиційній обрядово-звичаєвій культурі. Православна і католицька церкви мають відмінну традицію святкування днів Пресвятої Трійці та Святого Духа [14, с. 157]¹. Міжконфесійні тонкощі, пов'язані зі святкуванням неділі П'ятдесятниці та дня Святого Духа на суть скотарських троїцьких звичаїв і обрядів фактично не вплинули. У вузькому значенні Трійця для волинян – це неділя П'ятдесятниці, у ширшому значенні – цикл троїцьких свят, тривалістю від кількох днів до одного тижня (інакше кажучи, «Трійця» – це синонім назви «Зелені свята»)².

Клечання – важливий звичай Зелених свят. Про те, що волиняни вбирали житла зеленню і квітами, свідчать джерела кінця XIX – початку XX ст. У селі Яполоть Рівненського повіту на Зелену суботу чоловіки приносили з лісу «зеленець» – гілки клена, липи, ясена і берези, якими прикрашали двори та житла [33, с. 277]. У с. Попівці Купільської волості Старокостянтинівського повіту використовували для клечання лепеху [54, с. 153]. Проте ці згадки є спорадичними.

Зазвичай вони не стосуються замаювання хлівів чи загород.

Водночас волиняни завітчували місця, пов'язані з худобою. Зеленню оберігали хлів від нечистої сили: «Захищали, брали свячене все, на Трійцю, то серпа зара туди заставить, або оце татариння – татарське зілля туди запхне»; «На Зелену неділю, то це всегда [кладуть] татариння, любисток. Ото всегда кажуть, щоб була гілочка осики в хліві»³ (с. Новопіль Черняхівського р-ну Житомирської обл.) [8, арк. 23, 73]. «Татарське зілля. [...]. І його таке. Ше липу рвуть. Гілячки липи, і в'яжуть на вороті, та й всьо» (с. Закриниччя Баранівського р-ну Житомирської обл.) [13, арк. 75]. Скрізь застромлювали гілки липи і ясена, а також лепеху – на ворота, колодязь, у хліві (с. Тернівка Новоград-Волинського району Житомирської обл.) [13, арк. 96, 98]. У Кременецькому районі Тернопільської та Бродівському районі Львівської областей встромляли гілку глоду у двері хліва – щоб «поколоти» відьму [41, с. 88].

Клечали осикою, бо «як буде осика, то не зайде відьма» (с. Маркуші Бердичівського р-ну Житомирської обл.) [31, с. 65]; «осика від поганого..., [від] людей поганих» (с. Кожушки Новоград-Волинського р-ну) [13, арк. 91–92]. «То це беруть клечання осикове. Беруть липове, а в хлів, то беруть осикове, щоб відьма не ходила до корови. То так колись казали» (с. Мирославль Баранівського р-ну) [13, арк. 122, 126]. «Обізательно! Липу і осіку. Березу у фіртках. Осика тож така, шо вона не допускає. Так як то злий дух, колись казали» (с. Середня Баранівського р-ну) [13, арк. 152]. Клечали осикою в селі Рилівка Шепетівського району Хмельницької області [13, арк. 61–62]. Доцільно зауважити, що в околицях села Забріддя Житомирського повіту остерігалися осиковою палкою бити худобу, «бо кров нападає» [40, с. 25]. Водночас «в обрізаний ріг [корові] насипали мак і забивали в нього кілок осики, щоб відьма не підступила» (с. Бугрин Гощанського р-ну Рівненської обл.) [4, арк. 16].

Інакшим було ставлення до замаювання хлівів у досліджених нами населених пунктах Рівненщини. Тут завітчували переважно лише хату (с. Переділи Рівненського р-ну; с. Княгинине Демидівського р-ну; с. Черешнівка Дубенського р-ну) [10, арк. 48, 65, 74].

У селах Великий Скнит, Нараївка та Полянь Славутського району Хмельницької області будівлі клечали здебільшого липою, кленом, татарським зіллям [3, арк. 2, 13, 22, 17]. Маїли стайню на Зелені свята і в селі Пристань Сокальського району Львівської області [1, арк. 7]. У господарській будівлі вішали свячене зілля, обсыпали її маком, «щоби до худоби нічого злого не добралось» (м. Великі Мости, с. Двірці Сокальського р-ну) [1, арк. 8, 10, 11, 12]. У Кам'янка-Бузькому районі Львівської області «ставили май» біля стайні. Її маїли березою, кленом, дубом (с. Соколя) [6, арк. 21]⁴. Маїли хлів липою та «шіваром» (лепехою) лише ззовні в селі Жовтанці Кам'янка-Бузького району [12, арк. 4]. Замаювали хліви на Зелені свята також мешканці північної частини Золочівського району Львівської області (села Верховуж, Монастирок) [11, арк. 7, 21].

Довго троїцька зелень не висіла. Клечання *«почепили отам, біля цієї стріхи, повісіло воно три дні та й знімаємо, та й спляємо»* (с. Дубрівка Баранівського р-ну) [13, арк. 3–4]. *«Отам його поскидали, там я кинула до плити його»* (с. Колодянка Новоград-Волинського р-ну) [13, арк. 14]. Тримують клечання доти, *«поки вже пов'яне. Але потім беруть його і мити голову дуже добре. А ці гілочки спляють. Вже вони позасохнуть»* (с. Заморочення Шепетівського р-ну) [13, арк. 52]. У селах Нараївка та Великий Скнит Славутського району Хмельницької обл. клечальне зілля стелили у Троїцьку суботу. Воно лежало три дні [3, арк. 27] або тиждень [3, арк. 32]. За словами дослідниці троїцької обрядовості українців Інни Пахолок, клечання перебувало у встановлених місцях три дні, а потім його заносили в стайню чи виносили на грядку з капустою. Це робили з тієї

причини, що його не можна було викидати [50, с. 450].

Клечання будівель для утримання худоби з метою захисту від злих сил – загальноукраїнська риса Зелених свят. Наприклад, гуцули шкідливою вважали для корів відьму. З метою захисту тварин селяни вживали всяких заходів, зокрема ставили перед дверима стайні чи за її одвірками зелені галузки, додаючи до них свячену вербу [45, с. 166].

Клечальні гілки широко використовували українці як апотропеї. Щоби відьма не ходила доїти корів, у станиці Ново-Астрахань Старобільського пов. Харківської губ. дерев'яні кілочки з «кличала» забивали по кутах загороди [53, с. 46]. Схоже робили на Лубенщині Полтавської губ. Вважали, що міцно забитий осиковий кілок відьма повинна вирвати зубами, інакше вона не зможе приступити до тільної корови [46, с. 286–287].

Щоби відьма не зіпсувала корови, у станиці Ново-Астрахань просвердлювали на кінці правого рога тварини дірочку, клали до неї свячене і затикали її осиковим кілком із «кличала» [53, с. 46]. На Лубенщині корові вертіли ріг і забивали в нього дев'ять осикових паличок розміром з голку. Ці палички звичай робили з клечання [46, с. 287]. Українці Надсяння (с. Смолин Яворівського р-ну Львівської обл.) заверчували корові в ріг свячену на Зелені свята «клекічку» [32, с. 206].

На теренах Пулинського, Хорошівського та Черняхівського районів Житомирської області побутував на Трійцю ще один цікавий звичай. Для його означення використовуємо описовий термін «викрадення корів», позаяк він є звичним для місцевих мешканців. Крім М. Баглай [18, с. 820], на цей звичай поки що ніхто з наших попередників не звернув належної уваги. Тому вважаємо за доцільне подати зафіксовану нами етнографічну інформацію про нього якомога докладніше.

«[На Трійцю] викрадали з хліва худобу да пасли, да настух напасе до ранку, да приганяє. Це вже йому платять за тее, шо це он

напасе цю корову і убере в вінок, там вінка почепить корові». «З хліва колись, як хоче шось заробить пастух, то тихенько вижене часа [в] три ночі, вижене, напасе. Треба, щоб напасена повна, як бочка, корова, і тоді приганяє рано, і людина доїть, уже та хазяйка йому платить за те» (с. Новопіль Черняхівського р-ну) [8, арк. 12]; «На Трійцю корів крали у людей. Хто вкрав, – платиш йому гроші, щоб оддав» (с. Ксаверівка Черняхівського р-ну) [8, арк. 31]; «Крадуть на Трійцю худобу. Вінки в'яжуть на роги» (с. Новопіль Черняхівського р-ну) [7, арк. 28]; «Це пастухи крадуть [корів]. Була така поведенція [...]. Пастух, як пасе мені корову, то хоче в мене вкрасти її, пока я ще не доїла, на поле вигнать, а тоді, як приганяє, я должна дати йому гроші, заплатити [...]. У мене самої пастух корову украв! Я рано устала, пошла доїть – нема корови! А я даже забулася, що це цей день такий, що викрадають [корів]. Но пригнав уже в обід корову, да я вже йому даю гроші, за те, що він украв корову. Там десятку чи п'ятюрку пастуху [даю]» (с. Клітище Черняхівського р-ну) [8, арк. 56].

Сума оплати пастуху за викрадену корову була символічна і, звісно, не дорівнювала вартості тварини. Респонденти називали цифру від одного до десяти карбованців викупу, причому викупляли тварину не обов'язково за гроші, це були також продукти, «могорич» тощо [8, арк. 81]. Ще один момент, на який слід звернути увагу: за що, власне, платили «викуп»? Респондент із села Івановичі Черняхівського району розповідав: «Да як ось там пасе пастух, вже чий там корови, він старається раненько да напасти, да поплете вінки, да понакладає на роги, да й приганяє, йому платять гроші за це. Не за те, що пас, а за вінка платять» [8, арк. 103–104].

Кульмінацією звичаю «викрадення корів» було те, що пастух приганяв ситую, завітчану тварину, отримувач за неї «викуп» і подяку господарів: «[Викрадену корову пастух] гонить на пасовисько, напасе. [...] Вінка [її] сплете (молочай, оті квітки, да десь і з

дому може взять віночка сплести). І вже приводить сюди, до хазяйки. Хазяйка [...] платить уже тому хазяїну, дякує» (с. Грушки Хорошівського р-ну) [8, арк. 90]⁵. Вінки для «викрадених корів» плели з різних квітів – як із польових, так і з городніх. Такими квітами, наприклад, були волошки [8, арк. 23].

Щодо часу, коли саме «викрадали» корів, респонденти зазначили: «Клечана субота, то це на неділю украли, повинен цей уже хазяїн заплатити пастуху, як прижене рано корову. Вночі крали – напасуть десь, заженуть у конюшину»; «В неділю напроти Трійці. Тако – завтра Трійця, так цієї ночі под ранок уже вкраде [пастух корову]» (с. Грушки Хорошівського р-ну) [8, арк. 88–89]. Після того, як пастух-«злодій» приганяв господареві завітчану корову, усі дійові особи звичаю (худобина, господар і пастух) цього дня відпочивали [8, арк. 97].

Ареал поширення звичаю є порівняно невеликим. Зафіксований він лише на волинській частині Житомирщини, яка межує з Поліссям [7; 8].

Важко міркувати про те, якою є суть символічного викрадення корів на Трійцю і повернення їх за винагороду. Оскільки троїцький цикл свят перетинається з русальним тижнем, то можна було б припустити, що звичай «викрадення корів» на Трійцю міг пов'язуватися з русальними традиціями. Зокрема, Корнелій Кутельмах зауважував, що не для всіх померлих предків клечали житло, а лише для русалок [43, с. 144]. Але чи можна пов'язати цей звичай із русалками, з'ясувати не вдалося. «...Це не русалки, це люди крадуть. Як вже покрали ці корови, виганяють корови рано, ще темно, то там на полі, об'являються ці русалки. Ну, що вона може зробити, видіти корову і всьо» (с. Грушки Хорошівського р-ну) [7, арк. 69]. У селі Довжки Славутського району русалками лякали дітей: «Не йдіть туди, там корови, скачуть русалки кругом корови... Скачуть у «биндах» тії русалки» [2, арк. 47]. Щоправда, коровам, як засвідчують джерела, русалки зла не чинили. Також вартий

уваги опис відьми респондентом інформації зі с. Середня Баранівського р-ну: «Коси розпустить, лізе. Така, як русалка» [13, арк. 157]. Доречно навести цитату з Полісся, зафіксовану Наталкою Жмуд від переселенців із с. Старе Народицького р-ну Житомирської області: «Мій дід розказував, що пас худобу в лісі на Трійцю, сів люльку на пеньочку курити. Такіі співи йдуть, аж дивлюся бежать дівочки такіі і такіі, маленькі і більшіі. А одна підбігла до діда, склонилась і побегла. Всі у віночках. Були тільки дівочки» [31, с. 66]. Описи різні, проте об'єднані за своєю суттю. Русалка може видіти корову, русалки скачуть кругом корів. Відьма, схожа на русалку. Русалка вклоняється пастухові. Словом, ці аспекти потребують окремого аналізу.

У скотарській магії крадіжка вважається сприятливим для плодючості та здоров'я худоби способом. Задля здоров'я і добрих удоїв рекомендували нагодувати корову травою, викраденою з чужого поля, чи дати їй вкрадену в пекарня хлібну закваску [58, с. 640]. Цікавим елементом цього звичаю є і годівля худоби. Російський дослідник Сергій Токарев стверджував, що обряди святкової годівлі худоби відігравали ключову роль у скотарському календарі народів Європи [56, с. 91–92]. За словами Віри Соколової, обряди жертвопринесення у календарній обрядовості потребували ритуального піднесення, що виливалося у годівлю міфологічної істоти, від якої залежало здійснення бажання [52, с. 15]. Наприклад, домовика годували задля того, щоби було благополуччя з худобою [52, с. 16]. Годувати домовика слід було також тому, «щоб добре було» [7, арк. 90]. Не випадково на Бойківщині домовика називали «годованцем» [44, с. 76].

Звичайно, не слід ототожнювати пригощання худоби спеціально приготованою чи залишеною від святкової трапези їжею з вигоном її на світанку в поле на Трійцю. Але сам факт процесу ритуальної годівлі худоби існує, хоч і в іншому прояві. Такий обряд, як зауважила Світлана Толстая, зберігає значен-

ня жертвопринесення і «годівлі» душ предків, утілених у домашніх тварин. Він сприяє захисту худоби, зокрема корів, від злих сил та диких звірів, а також підвищує їхню молочну продуктивність [57, с. 606].

Тепер звичай «викрадення корів» на Трійцю вже не побутує, але, як зауважив респондент із села Грушки, «зараз хоч не «крадуть» корів, але вінки вішають» [8, арк. 97].

Респонденти розповідали: «На Зелені свята у нас вінки плетуть. Оце моя дочка да однасла, да ми наплели більш пійсят [п'ятдесят. – Д. П.] вінків на кожну корову» (с. Стара Олександрівка Пулинського р-ну) [8, арк. 69]. «На Трійцю, як починали заготовляти сіно, худобі чіпляли на голову вінки, зілля або якусь стрічку» (с. Новоставці Гощанського р-ну) [4, арк. 18]. «Плетуть [вінки]. На Трійцю. Ну, от, допустім, погнали сьогодні пасти, сьогодні Трійця, і там сплели з якогось зілля» (с. Владиславівка Млинівського р-ну Рівненської обл.) [10, арк. 16–17]. «Як діти пасуть – то плели вінки, чіпляли [коровам] на Трійцю. Як були ще дітьми [...]» (с. Переділи Рівненського р-ну Рівненської обл.) [10, арк. 53]. У Горохівському районі пастухи теж плели вінки коровам і надівали їх на роги. Якщо це робили діти, то батьки давали їм винагороду – гроші або цукерки (с. Смолява Горохівського р-ну Волинської обл.) [5, арк. 20]. Це робили для того, щоби вберегти худобу від злих сил [17, с. 612].

Але вже у Хмельницькому р-ні Вінницької обл. вінків коровам не плели, принаймні інформації про це зафіксувати не вдалося: «Не, у нас нема такого обичаю» (с. Подорожня) [9, арк. 55]. Не плели вінків коровам на Зелені свята і на півночі Золочівського р-ну Львівської обл. «Не, не. В нас на Зелені свята плетуть віночки, а так. А худобі – не» (с. Монастирок Золочівського р-ну) [11, арк. 19]. Не виявлено відомостей про вінкоплетини для худоби в обстежених населених пунктах Баранівського [13, арк. 3–4, 38–39, 67–68, 75, 113, 124], Новоград-Волинського [13, арк. 14] та Шепетівського [13, арк. 52, 56] районів. Етнографічні відомості, зафіксовані Н. Хо-

мин у м. Великі Мости Сокальського р-ну, свідчать, що у цій місцевості вінки плели худобі на день святого Юрія: «На Юра плели худобі вінки, плетучи співали. З тими вінками худоба йшла додому» [1, арк. 8].

«Замаювання» худоби вінками на Зелені свята було поширене не тільки на Волині. На теренах Надсяння увечері в суботу напередодні Трійці плели віночки на пасовиськах і вішали їх коровам на роги, а коли діти пригнали корови додому, то батьки платили їм за це гроші [50, с. 450]. Плели вінки з квітів напередодні цього свята і пастухи українських Карпат [55, с. 391]. Пошук відповідного зілля для вінків був обов'язковим обрядовим компонентом [37, с. 42]. На Бойківщині після полудня у Задушну суботу коровам вішали на роги вінки і «замаєю на втіху» худоба йшла ввечері додому [34, с. 46].

Уквітчення худоби зіллям і квітами – загальноукраїнське явище. Воно часто супроводжувалося забавами молоді чи гостиною пастухів. Згідно зі звичаєм, у кожному вінку мав бути «цвічник» і «шовкова трава». Приготовлені вінки пастухи брали зі собою у неділю: до полудня ховали їх у воді чи в тіні, щоб вони не зів'яли. На пасовисько брали різну їжу («мандрик», білий хліб, масло, сир, яйця), яку споживали згодом. Іван Близнак зазначив, що «давніше мусила бути ще й горілка, замовляли собі музику й бавились, аж земля гуділа». Повертаючись перед полуднем додому, пастухи закладали вінки коровам на роги і приспівували давні ладканки [19, с. 120–121]. Доцільно зауважити, що в багатьох українських місцевостях Зелені свята мали виразний підтекст пастуших гулянь. Українці Словаччини, як стверджує Йосиф Вархол, святкували «Пастирського Русаля» – свято волярів-пастухів. Складовою його частиною були зелені вінки з липи або ліщини, якими в неділю Трійці прикрашали роги корів. Дівчата в цей день готували гостину на полі й пригощалися спільно з пастухами. Пастухи виготовляли солом'яне опудало, з яким просили одяг, їжу та напої для нього. Кульмінацією свята

пастухів було імпровізоване весілля і гучна забава на узліссі [22, с. 115–116]. На Зелені свята кожен пастух мав замаїти свою корову в с. Гаврилівці Кам'янець-Подільського р-ну Хмельницької обл. [38, с. 92–93]. У с. Уви-сла Гусятинського р-ну Тернопільської області на місці, де випасали худобу, парубки з дівчатами справляли «зеленівку» [38, с. 91]. У Надсянні (с. Гориславичі Мостиського р-ну Львівської обл.) гостину на полі в період Зелених свят називали «цирклівкою» [28, с. 118]. Святкували пастухи на пасовиську в неділю перед Зеленими святами також у Чернівецькій області. Святкування закінчувались уквітченням корів вінками та приспівуванням [39, с. 210]. Колективна гостина на свято Святого Духа була характерна для високогірних пасовищ у чехів та словаків [29, с. 236]. Гуртові забави молоді та пастухів побутували також у південних слов'ян [36, с. 269].

Вінки як елемент скотарської обрядовості традиційно використовували слов'янськими народами. Наприклад, у Польщі (Жешувське воєводство) в день Зелених свят господарі одягали коровам на роги вінки з польових трав. У деяких селах такі вінки робили з дубових гілок – «щоб роги були міцні». У польському Помор'ї пастухи плели вінки на пасовищі й одягали їх на корів, за що отримували від господарів худоби винагороду [24, с. 315]. Цікаво, що у місцевості польської Мазовії на Трійцю «пастухи покривали найгарнішого бика старою сіткою, прикрашали його вінками і квітами, на роги вішали вінок з березових гілок. Бика гнали попереду стада, а господар мав його викупити» [26, с. 217]. На день Святого Духа, у неділю, «пастухи гнали худобу, шия, голова і хвіст якої були прикрашені паперовими стрічками і вінками з квітів; за це [вони] отримували від господарів пироги і гроші» (Лугачовське Залісся, Чехія) [21, с. 67]. Словенці та хорвати також виганяли худобу на пасовище на Трійцю зранку. Пастуха, який зробив це першим, обов'язково частували. Південні слов'яни теж обдаровували пасту-

хів цього дня [36, с. 269]. Отож можна стверджувати, що замаювання худоби вінками на Трійцю (подекуди навіть з елементами викупу) було звичною справою не лише для окремих місцевостей Волині, воно охоплювало широкий ареал слов'янського світу.

Проблематику троїцького завітання корів порушив і Санкт-Петербурзький учений Валентин Виноградов, зокрема на прикладі російсько-білоруського пограниччя. У Псковській, Тверській і Смоленській областях таке «вінчання» корів добре зберегло своє обрядове наповнення [23, с. 65–87]. Це стосується звичаю обдаровувати пастухів за троїцькі вінки [23, с. 69], їх «викупу» [23, с. 70]. Також вартий уваги матеріал московського дослідника Андрія Мороза з Велізького району Смоленської області. Польові відомості, опубліковані науковцем, містять повну характеристику обряду «вінчання корів» [47, с. 3–6]. Що більше, опис самого процесу «вінчання» майже ідентичний варіанту звичаю «крадіжки» домашніх тварин, зафіксованому в Пулинському, Черняхівському та Хорошівському районах Житомирської області. Водночас ритуальний процес «викрадення» у розвідках Виноградова та Мороза не фігурує зовсім, а дія «вінчання», зрозуміло, є ключовою складовою обряду «вінчання корів».

Доцільно зауважити, що на території історико-етнографічної Волині традиції Зелених свят наповнені скотарським змістом не всюди. Зокрема, не виявлено чітких скотарських особливостей у звичаєвості Троїцьких свят на півночі Львівщини. З погляду скотарства, тут основне семантичне навантаження припадало на іншу дату. Йдеться про день Пресвятої Євхаристії («Божого Тіла»), який святкують у четвер – одинадцятого дня після П'ятдесятниці.

Свято Пресвятої Євхаристії – католицьке. Уперше окремим днем його почали святкувати 1247 року, а з 1264 року – вийшов папський наказ з рішенням святкувати «празник Христового Тіла» усій католицькій церкві. Один з головних мотивів такого

кроку – посилення єретичних рухів на Заході, які «перечили дійсну присутність Христа у Пресвятій Євхаристії» [35, с. 187].

Цього дня волиняни Буського, Золочівського, Кам'янка-Бузького районів Львівської області освячували віночки у церкві. Віночків робили непарну кількість – 3, 5, 7 тощо (с. Банюнин Кам'янка-Бузького р-ну, с. Петричі Буського р-ну) [6, арк. 19; 11, арк. 33]. «Божого Тіла, за півтора тижня після Зелених свят, то плели віночки. Плели віночки, несли віночки святити. То в четвер воно є, але його переносять на неділю. Ті плели з барвінку, копитнику... Як вже отелювалася, то годували корову» (с. Стрептів Кам'янка-Бузького р-ну) [6, арк. 8]. «Плели віночки жінки. Не викидали, тримали ті віночки. Як не треба було, то спалили віночки» (с. Стрептів) [6, арк. 8]. «[Віночки] на Божого Тіла сі святило. А то Божого Тіла є на буднім дни, переважно в четвер. А переносить на неділю. І в неділю святить у церкві. До всього, кажуть, вони помічні. Так само – як гром, громи. Якесь буря є, або шо. Щипаєсі трошечка. Сего-во кидає сі. І як корова отелить – то так само, щипають з віночків тих, і даєсі до пійла, того, шо даєсі пити її... Свячена вода, і яйці б'ютьсі, і ти віночки [дають тоді. – Д. П.]. І більше нічого такого не даєсі. Звичайно, перехреститьсі, во. Три рази перехреститьсі, і корові даєсі пити» (с. Монастирок Золочівського р-ну). «Коли втелитьсі корова, то давали їй свяченої води та віночків, щоби зчистилась» (с. Двірці Сокальського р-ну) [1, арк. 12].

Трави з віночків, освячених на Божого Тіла, давали хворим коровам та іншим домашнім тваринам також поляки [26, с. 218]. Спорадично волиняни годували худобу після отелу зіллям, освяченим на Трійцю (с. Княгинине Демидівського р-ну Рівненської обл.) [10, арк. 58]⁶. У с. Старики Горхівського р-ну разом із троїцьким букетом святити червону стрічку, яку чіпляли худобі на роги від «уроков». Робили це під час першого її вигону на пашу [5, арк. 6, 7]. Траплялося, що зілля, яке святити на Зелені свята,

давали корові після отелу разом з віночками, освяченими на Божого Тіла: «[Віночки робили. – Д. П.] ... не на Зелені свята, а на Божого Тіла. А [на] Зелені свята то зілля святят. [Вішають віночки] о десь тако в хаті на розі, коло дверей. Худобі дають вже [ці віночки. – Д. П.], як теля роде. То віночки ті дають, і зілля свячене» (с. Верхобуж Золочівського р-ну) [11, арк. 9]; «Як корова мала теле, то я свяченого зілля, і ті віночки, і той букет, що на Зелені свята, і на Бо [жого Тіла]. Як тільки отелиться. То отелилася, за пів години я вже несу. Дала їй відро випити, пригіщ цукру, щоб сі зчистила борше худоба. І того свяченого зілля, все хляпала водиці» (с. Жовтанці Кам'янка-Бузького р-ну) [12, арк. 6]. Свячене зілля зі Зелених свят і Маковея давали худобі їсти в с. Зіболки Жовківського повіту, «аби пан Біг боронив від усього злого» [49, с. 333].

У другій половині XIX ст. в околицях Поприцька Володимир-Волинського повіту Волинської губ., за свідченням С. Леліви, остерігалися впливу чарівниць. Щоб захистити худобу від відьом, на Зелені свята (або в день Вознесіння Господнього) волинські господині здійснювали низку обрядодій. Зокрема, у ці дні корову обкурювали свяченим зіллям, а її вим'я натирали освяченим на Великдень салом. На ніч, запираючи корову до хліва, у кожен закуток закладали свячене зілля. Господиня готувала також зілля у печі впродовж ночі (як саме вона це робила, С. Леліва не деталізував). Сама вона йшла спати, а дійницю та цідило ставила під ліжку. На світанку господиня збирала росу в дійницю зі словами: «Чужого не хочу, а свого не дам». Повернувшись додому, вона виливала в цебрик відвар зілля, що готувалося цілу ніч, змішуючи його із зібраною росю. Посипаючи відвар борошном, приговорювала: «І молоко буде, і чарівниця не відбере». Після цього господиня несла його корові до вжитку [59, с. 250]. Нині побутує вірування про те, що перед Трійцею росу збирали відьми у відра, чим шкодили чужим коровам: «Ну канешно, в худоби молока [не буде. – Д. П.]. У їх буде молоко, а в людини тії, що вона зробить,

то не буде молока, й корова може слабіти, й шо хочеш може бути» (с. Середня Баранівського р-ну) [13, арк. 157] ⁷. За твердженням інформантів, збирати лікарські трави відьми ходили на Трійцю і в с. Великий Скнит Славутського р-ну [2, арк. 32].

Троїцьким зіллям волиняни Баранівського р-ну обкурювали худобу: «Як шось із коровою робиться. Не мона приступити, б'є. Свячене, троєцьке оце зілля. Оцим зіллям я голову мила, мені голова перестала... Накурують худобу. Ну, так як казали, обсвіають... сію свячений мак, о. З правого рожка. Бо це мені Онопчиха казала. Так само моляться «Отче наш» і «Одстань, зла душо, од моєї корови! Як изчезаєт дим, так і изчезднут беси од любляціх Бога!» Так само кажуть: «Іди, зловиш дим, зваж!» Бо це навіть у Біблії є. Чи можна зважити дим, чи можна зловити вітер?» (с. Красуля Баранівського р-ну) [13, арк. 48]. «Ласкавець святиться обше, як шось людина неспокойна, чи корова неспокойна, то обходять і димлять. Беруть жар, і на жар кладуть цьой... [...] ласкавець. Жар. В якусь каструльку чи в мисочку жарили навар цей ласкавець, і ходиш. «Отче наш» одмолишся» (с. Мокре Баранівського р-ну) [13, арк. 68]. «Це якшо., як вона [корова. – Д. П.] заболіє. [Як щось погане підійде], обкурують вим'є [троїцьким зіллям. – Д. П.]. Тоді тоже шось роблять. І обкурують, і мастят чим. [Тоді] Богу моляться. «Отче наш». Возьмуть там, якась кондзервочка, чи шо, туди та й во накуруть, та й туди під коровою чуть тако димом пускали» (с. Дубрівка Баранівського р-ну) [13, арк. 134]. У Сокальському р-ні обкурювали корову віночками, освяченими на Божого Тіла (с. Пристань, м. Великі Мости) [1, арк. 6–7, 8].

На Лемківщині корів підкурювали свяченим зіллям перед кожним великим святом, щоб «штрігі» молока не забрали [20, с. 34]. Свяченим на Трійцю зіллям підкурювали худобу перед урочистими святами селяни Надсяння (с. Баранівці Самбірського р-ну Львівської обл.) [28, с. 270]. Поляки підкурювали худобу освяченими на Божого Тіла гілками [26, с. 218].

З троїцького зілля плели віночки при okazji: «Жінки казали, корова не доїсі, шос чарівниці поробила. То брала свіченого зілі, і на ро[ги]... сплела віночок такий, і на роги замотала, щоб чарівниці сі не вчїпила» (с. Жовтанці Кам'янка-Бузького р-ну) [12, арк. 4].

І все ж освячене на Зелені свята зілля у більшості випадків волиняни використовували з іншою метою – як помирала людина, його клали в труну (села Великий Скнит, Нараївка Славутського р-ну) [3, арк. 42, 13]. «На Зелені свята святити зілля, воно було помічне, як людина вмере. Клали в голову. На голову. До худоби воно не помічне» (с. Монастирок Золочівського р-ну) [11, арк. 22]. «Закладаємо на гору. А як людина помре, то можем покласти у труну до її. А обично то на горі воно там сохрanyaється, і кажуть, що це від цих бурів, щоб не рвало криши. Ше колись моя баба казала, що це клечання... в церкві як береш ту голляку, занеси на город, застромити в гурки. То будуть зелені гурки, будуть ясні» (с. Дубрівка Баранівського р-ну) [13, арк. 3–4]. У селі Яполоть Рівненського пові-

ту свячене троїцьке зілля використовували схожим способом: для обкурювання під час грози і для покійників [33, с. 277].

Отже, можна стверджувати, що скотарська тематика Трійці у волинян здебільшого має апотропеїчний характер. Вона виразно прослідковується у кількох аспектах:

1. Осика – клечальне дерево для замаювання місць, пов'язаних із худобою, зокрема хліва.

2. Зіллям, освяченим на Трійцю (чи на Божого Тіла у північній смузі Львівській обл.), обкурювали худобу або кидали його в пійло з метою її захисту від злих сил.

3. Звичай «викрадення корів» на Трійцю мав локальний характер. Більше поширений звичай плести вінки для домашньої худоби, який практикували в період Зелених свят, був не лише загальноволинським явищем, а й загальнослов'янським.

4. На відміну від інших історико-етнографічних районів України, на території Волині Зелені свята не супроводжували пастуші забави, насичені обрядовими діями.

Примітки

¹ Детальніше про тонкощі святкування днів Пресвятої Трійці і Святого Духа у християн Східного і Західного обрядів див. у: Катрій Ю. Пізнай свій обряд. Літургійний рік Української Католицької Церкви [35, с. 164–177]; Остах Н. Про назви літніх християнських свят українців: Зелені свята [48, с. 248–268].

² Тут доцільно зауважити, що за традицією Церкви проміжок часу святої П'ятдесятниці включає в себе «50-денний період часу від Великодня до Зшестя св. Духа» [35, с. 164]. З народного погляду, «троєцький» цикл свят переплітається з «Русальним тижнем». Дні «Русального тижня» у народному календарі можуть варіювати залежно від локації (див.: Агапкина Т. А. Русальна неделя [16, с. 501]).

³ Цитати респондентів подано курсивом.

⁴ Щоправда, худобу в цій місцевості не маїли (села Банюнин, Неслухів, Стрептів Кам'янка-Бузького р-ну). Про ті частини досліджуваного історико-етнографічного району, де завітчували саму худобу, ще йтиме мова далі [6, арк. 19, 27, 9].

⁵ Відома російська дослідниця Тетяна Агапкина стверджує (про сам факт викрадення корів дослідни-

ці не відомо), що пастуху, який приводив додому прикрашену вінком корову, належала винагорода у вигляді грошей чи продуктів (с. Красностав Володимир-Волинського р-ну). Дослідниця вважає, що це явище має цілий спектр значень, основне з яких – безпосередньо функція самого шлюб. Адаже «мотиви, пов'язані із шлюбом і фертильністю, були актуальні для весняно-літнього календарного періоду... пастух, який брав участь у цих діях – мовби виконував роль священника і, по суті, виконував свій сакральний обов'язок – був пастирем, вінчав худобу, за що і отримував винагороду від вдячних господарів» [15, с. 462–464].

⁶ Святити зілля і на Спаса: «Уже зілля повинно бути. І на Спаса, і на Трійцю святимо. І потім на Спаса святимо, і потім на Макове[я], то воно вже лежить цілий рік...» (с. Переділи Рівненського р-ну Рівненської обл.) [10, арк. 48].

⁷ Тут доречно навести слова Катерини Грушевської: «Маніпуляції і замовляння, якими ділають наші відьми, се все засоби, що в тій або іншій сфері в різних обставинах і часах мусіли вживатися всею суспільністю...» [30, с. 12].

Джерела та література

1. Архів Львівського національного університету імені Івана Франка (далі – Архів ЛНУ ім. Івана Франка). Ф. Р-119. Оп. 17. Спр. 114-Е. 12 арк.
2. Архів ЛНУ ім. Івана Франка. Ф. Р-119. Оп. 17. Спр. 186-Е. 65 арк.
3. Архів ЛНУ ім. Івана Франка. Ф. Р-119. Оп. 17. Спр. 188-Е. 73 арк.
4. Архів ЛНУ ім. Івана Франка. Ф. Р-119. Оп. 17. Спр. 283-Е. 39 арк.
5. Архів ЛНУ ім. Івана Франка. Ф. Р-119. Оп. 17. Спр. 332-Е. 33 арк.
6. Архів ЛНУ ім. Івана Франка. Ф. Р-119. Оп. 17. Спр. 452-Е. 31 арк.
7. Архів ЛНУ ім. Івана Франка. Ф. Р-119. Оп. 17. Спр. 481-Е. 90 арк.
8. Архів ЛНУ ім. Івана Франка. Ф. Р-119. Оп. 17. Спр. 486-Е. 120 арк.
9. Архів ЛНУ ім. Івана Франка. Ф. Р-119. Оп. 17. Спр. 532-Е. 56 арк.
10. Архів ЛНУ ім. Івана Франка. Ф. Р-119. Оп. 17. Спр. 590-Е. 91 арк.
11. Архів ЛНУ ім. Івана Франка. Ф. Р-119. Оп. 17. Спр. 670-Е. 41 арк.
12. Архів ЛНУ ім. Івана Франка. Ф. Р-119. Оп. 17. Спр. 678-Е. 13 арк.
13. Архів ЛНУ ім. Івана Франка. Ф. Р-119. Оп. 17. Спр. 700-Е. 160 арк.
14. Агапкина Т. А. Духов день. *Славянские древности: Этнолингвистический словарь* : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. Москва : Международные отношения, 1999. Т. II: Д (Давать) — К (Крошки). С. 157–158.
15. Агапкина Т. А. Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл. Москва : Индрик, 2002. 816 с.
16. Агапкина Т. А. Русальная неделя. *Славянские древности: Этнолингвистический словарь* : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. Москва : Международные отношения, 2009. Т. IV: П (Переправа через воду) — С (Сито). С. 501–503.
17. Баглай М. Обрядові функції троїцької рослинності у волинян (за етнографічними матеріалами експедицій 2009–2010 рр.). *Народознавчі зошити*. 2013. № 4. С. 608–615.
18. Баглай М. Скотарські мотиви в літній обрядовості волинян Житомирщини. *Народознавчі зошити*. 2015. № 4. С. 818–824.
19. Близняк І. Зелено-святочний звичай у бойківській місцевині – Штуківець. *Літопис Бойківщини*. Самбір, 1937. Ч. 9. С. 120–122.
20. Бугера І. Звичаї та вірування Лемківщини. (Бібліотека Лемківщини). *Наш Лемко*. Львів : 1939. Ч. 15. 40 с.
21. Валенцова М. М. Народный календарь чехов и словаков. Этнолингвистический аспект. Москва : Индрик, 2016. 616 с.
22. Вархол Й. Календарна та сімейна обрядовість українців Словаччини. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2019. 268 с.
23. Виноградов В. В. Троицкое «венчание коров»: локальные варианты обряда (По материалам русско-белорусского пограничья). *Северобелорусский сборник: обряды, песни, наигрыши, плачи, ворожба*. Санкт-Петербург, 2012. Вып. 1. С. 65–87.
24. Виноградова Л. Н., Толстая С. М. Венок. *Славянские древности: Этнолингвистический словарь* : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. Москва : Международные отношения, 1995. Т. I: А (Август) — Г (Гусь). С. 314–318.
25. Галайчук В. Українська міфологія. Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 2016. 288 с.
26. Ганцкая О. А. Поляки. *Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы (конец XIX – начало XX в.): весенние праздники* / ред. кол. : С. А. Токарев (отв. ред.) и др. Москва, 1977. С. 202–220.
27. Глушко М. Историко-этнографічне районування України: сучасний стан і наукові перспективи. *Народна творчість та етнологія*. 2018. № 3. С. 9–21.
28. Глушко М., Хомчак Л. Надсяння: традиційна культура і побут (етнолінгвістичні скарби). Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2017. 592 с.
29. Грацианская Н. Н. Чехи и словаки. *Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы (конец XIX – начало XX в.): весенние праздники* / ред. кол. : С. А. Токарев (отв. ред.) и др. Москва : Наука, 1977. С. 221–237.
30. Грушевська К. З примітивного господарства. Кілька завважень про засоби жіночої господарчої магії у зв'язку з найстаршими формами жіночого господарства. *Первісне громадянство та його пережитки на Україні*. Київ, 1927. Вип. 1–3. С. 9–42.
31. Етнографічний образ сучасної України. Корпус експедиційних фольклорно-етнографічних матеріалів. Т. 6. Календарна обрядовість / голов. ред. Г. Скрипник. Київ : НАН України; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2016. Т. 6 (Календарна обрядовість). 400 с.
32. Етнографічний образ сучасної України. Корпус експедиційних фольклорно-етнографічних матеріалів. Т. 7. Господарські заняття, промисли та ремесла / голов. ред. Г. Скрипник. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2017. Т. 7 (Господарські заняття, промисли та ремесла). 496 с.
33. Зеленин Д. К. Описание рукописей Ученого архива Императорского Русского Географического общества. Петроград : Типография А. В. Орлова, 1914. Вып. 1. 483 с.
34. Зубрицький М. Народний календар, народні звичаї і повірки, прив'язані до днів в тижні і до рокових свят (Записані у Мшанці, Староміського повіту і по сусідніх селах). *Матеріяли до українсько-руської етнології*. Львів, 1900. Т. III. С. 33–60.
35. Катрій Ю. Пізнай свій обряд! Літургійний рік Української Католицької Церкви. 2-ге вид. Thaur / Tirol : Thaurdruck, [б. р.]. 486 с.

36. Кашуба М. С. Народы Югославии. *Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы (конец XIX – начало XX в.): весенние праздники* / ред. кол. : С. А. Токарев (отв. ред.) и др. Москва : Наука, 1977. С. 243–273.
37. Кирчів Р. Ф. Релікти юрійівської обрядовості в українських Карпатах. *Народна творчість та етнографія*. 1985. № 2. С. 38–43.
38. Коваленко Н. Д. Етнолінгвістика. Традиційні календарні обряди: навчально-методичний посібник. Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2017. 116 с.
39. Кожолянюк О. Календарні свята та обряди українців Буковини: семантика і символіка. Вид. 2-ге, зі змінами. Чернівці : Друк Арт, 2014. 384 с.
40. Кравченко В. Звичаї в селі Забрідді та по деяких інших, недалеко від цього села місцевостях Житомирського повіту на Волині: етнографічні матеріали. Житомир : Друкарня «Робітник», 1920. 160 с.
41. Кривенко А. О. Календарний пласт волинської демонології: світоглядні та обрядові прояви: дис. ... канд. іст. наук: 07.00.05. Львів, 2017. 274 с.
42. Кривенко А. Народна демонологія Волині: календарно-обрядовий контекст. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2020. 280 с.
43. Кутельмах К. Русалки в повір'ях поліщуків *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Львів, 2001. Т. ССXLII : Праці секції етнографії і фольклористики. С. 87–153.
44. Левкович Н. Народна демонологія Бойківщини (Турківський район Львівської області). *Міфологія і фольклор*. 2010. № 1. С. 71–87.
45. Мандибуря М. Д. Полонинське господарство Гуцульщини другої половини XIX – 30-х років XX ст. Київ : Наукова думка, 1978. 191 с.
46. Милорадович В. П. Життя-буття лубенського селянина. *Українці: народні вірування, повір'я, демонологія*. Київ : Либідь, 1991. С. 170–341.
47. Мороз А. Б. Обряд «венчання коров» в Велижском районе Смоленской области. *Живая старина*. 2014. № 3. С. 3–6.
48. Осташ Н. Про назви літніх християнських свят українців: Зелені свята. *Діалектологічні студії. 1. Мова в часі і просторі* / відп. ред. П. Гриценко, Н. Хобзей. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАНУ, 2003. С. 248–268.
49. Пастернак Я. Звичаї та вірування в с. Зіболках, Жовківського повіту. *Матеріали до етнології й антропології*. Львів, 1929. Т. XXI–XXII. С. 321–352.
50. Пахолок І. Традиційні звичаї та обряди Зелених свят: західнополіські і надсянські паралелі (за польовими матеріалами Камінь-Каширського р-ну Волинської обл. та Мостиського р-ну Львівської обл. *Народознавчі зошити*. 2006. № 3–4. С. 446–450.
51. Пожоджук Д. Скотарські мотиви в календарно-побутовій обрядовості волинян (на польових матеріалах із сіл Житомирської та Вінницької областей). *Вісник Львівського університету. Серія історична*. Львів, 2015. Вип. 51. С. 478–491.
52. Соколова В. К. Заклинания и приговоры в календарных обрядах. *Обряды и обрядовый фольклор*. Москва : Наука, 1982. С. 11–25.
53. Стороженко М. К. Сл. Ново-Астрахань. *Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии. Очерки по этнографии края* / под ред. В. В. Иванова. Харьков : Типография губ. правления, 1898. Т. I. С. 27–48.
54. Теодорович Н. И. Историко-статистическое описание церкви и приходов Волинской епархии. Почаев : Типография Почаево-Успенской лавры, 1899. Т. IV: Староконстантиновский уезд. 928 с. + VI с.
55. Тиводар М. П. Традиційне скотарство українських Карпат другої половини XIX – першої половини XX ст.: Историко-етнологічне дослідження. Ужгород : Карпати, 1994. 558 с.
56. Токарев С. А. Обычаи, обряды и поверья, связанные с животноводством. *Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Исторические корни и развитие обычаев* / под. ред. С. А. Токарева. Москва : Наука, 1983. С. 90–97.
57. Толстая С. М. Кормление скота. *Славянские древности: Этнолингвистический словарь* : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. Москва : Международные отношения, 1999. Т. II: Д (Давать) — К (Крошки). С. 606–608.
58. Толстая С. М. Кража. *Славянские древности: Этнолингвистический словарь* : в 5 т./ под общ. ред. Н. И. Толстого. Москва : Международные отношения, 1999. Т. II: Д (Давать) — К (Крошки). С. 640–643.
59. Leliwa S. Przesady ludu wołyńskiego w okolicach Porucka. *Kłosy : czasopismo ilustrowane tygodniowe poświęcone literaturze, nauce i sztuce*. 1877. Т. XXV. № 642 (6 Października). S. 250.

References

- Ivan Franko Lviv National University's Archives (thereafter – IFLNU A): f. R-119, inv. 17, dossier 114-E, 12 folios [in Ukrainian].
- IFLNU A: f. R-119, inv. 17, dossier 186-E, 65 folios [in Ukrainian].
- IFLNU A: f. R-119, inv. 17, dossier 188-E, 73 folios [in Ukrainian].
- IFLNU A: f. R-119, inv. 17, dossier 283-E, 39 folios [in Ukrainian].
- IFLNU A: f. R-119, inv. 17, dossier 332-E, 33 folios [in Ukrainian].

6. IFLNU A: f. R-119, inv. 17, dossier 452-E, 31 folios [in Ukrainian].
7. IFLNU A: f. R-119, inv. 17, dossier 481-E, 90 folios [in Ukrainian].
8. IFLNU A: f. R-119, inv. 17, dossier 486-E, 120 folios [in Ukrainian].
9. IFLNU A: f. R-119, inv. 17, dossier 532-E, 56 folios [in Ukrainian].
10. IFLNU A: f. R-119, inv. 17, dossier 590-E, 91 folios [in Ukrainian].
11. IFLNU A: f. R-119, inv. 17, dossier 670-E, 41 folios [in Ukrainian].
12. IFLNU A: f. R-119, inv. 17, dossier 678-E, 13 folios [in Ukrainian].
13. IFLNU A: f. R-119, inv. 17, dossier 700-E, 160 folios [in Ukrainian].
14. AGAPKINA, Tatiana. Monday of the Holy Spirit. In: Svetlana TOLSTAYA, ed.inchief, *The Slavonic Antiquities: An Ethno-Linguistic Dictionary: in Five Volumes*. Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences. Moscow: International Relations, 1999, vol. 2: *А (Давать) — К (Кроуку)*, pp. 157–158 [in Russian].
15. AGAPKINA, Tatiana. *Mytho-Poetic Basis of the Slavonic Folk Calendar. A Vernal-Aestival Cycle*. Moscow: Indrik, 2002, 816 pp. [in Russian].
16. AGAPKINA, Tatiana. The Mermaid's Week. In: Svetlana TOLSTAYA, ed.inchief, *The Slavonic Antiquities: An Ethno-Linguistic Dictionary: in Five Volumes*. Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences. Moscow: International Relations, 2009, vol. 4: *П (Переправа через воду) — С (Сумо)*, pp. 501–503 [in Russian].
17. BAHLAY, Mariya. On Ritual Functions of Trinity's Greenery of the Volhynians (According to Ethnographic Materials of the 2009–2011 Expeditions). In: Stepan PAVLIUK, ed.inchief, *The Ethnology Notebooks*, 2013, no. 4, pp. 608–615 [in Ukrainian].
18. BAHLAY, Mariya. Cattle-Breeding Motifs in Aestival Rituals of the Zhytomyrshchyna Volhynians. In: Stepan PAVLIUK, ed.inchief, *The Ethnology Notebooks*, 2015, no. 4, pp. 818–824 [in Ukrainian].
19. BLYZNAK, Ivan. A Custom of the Green Holidays Cycle in the Village of Shtukivets (in Boykivshchyna). In: Yaroslav BILYNSKYI, ed., *The Chronicle of Boykivshchyna*, Sambir, 1937, yr. VII. no. 9, pp. 120–122 [in Ukrainian].
20. BUGERA, Ivan. Customs and Beliefs of Lemkivshchyna. (The Library of Lemkivshchyna). In: Yulian TARNOVYCH, ed.inchief, *Our Lemko*, Lviv, no. 15, 40 pp. [in Ukrainian].
21. VALENTSOVA, Marina. *Folk Calendar of Czechs and Slovaks: An Ethno-Linguistic Aspect*. Moscow: Indrik, 2016, 616 pp. [in Russian].
22. VARKHOL, Yosyf. *Calendar and Familial Rituals of Slovakian Ukrainians*. Kyiv: IASFE Press, 2019, 268 pp. [in Ukrainian].
23. VINOGRADOV, Valentin. *Cows Wedding on Pentecost: Local Variants of the Ritual (Based on Materials from the Russian-Belarusian Borderlands)*. In: Aleksandr ROMODIN, ed.inchief, *The North Belarusian Collection: Rituals, Songs, Tunes, Lamentations, and Divinations*. St. Petersburg: Russian Institute of Art History Press, 2012, iss. 1, pp. 65–87 [in Russian].
24. VINOGRADOVA, Liudmila, Svetlana TOLSTAYA. Wreath. In: Svetlana TOLSTAYA, ed.inchief, *The Slavonic Antiquities: An Ethno-Linguistic Dictionary: in Five Volumes*. Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences. Moscow: International Relations, 1995, vol. 1: *А (Авзыст) — Г (Гуць)*, pp. 314–318 [in Russian].
25. HALAYCHUK, Volodymyr. *The Ukrainian Mythology*. Kharkiv : Family Leisure Club, 2016, 288 pp. [in Ukrainian].
26. GANTSKAYA, Olga. The Poles. In: Sergei TOKAREV, ed.inchief, *Calendar Customs and Rituals of Foreign Countries in Europe (Late XIXth to Early XXth Century): Vernal Holidays*, Moscow: Science, 1977, pp. 202–220 [in Russian].
27. HLUSHKO, Mykhaylo. Historical and Ethnographic Zoning of Ukraine: A Modern State and Scientific Prospects. In: Hanna SKRYPNYK, ed.inchief, *Folk Art and Ethnology*, 2018, no. 3, pp. 9–21 [in Ukrainian].
28. HLUSHKO, Mykhaylo, Lesia KHOMCHAK. *The Over Sian River Lands (Nadsiannia): Its Traditional Culture and Mode of Life (Ethno-Linguistic Treasures)*. NAS of Ukraine's Ivan Krypnyakevych Institute of Ukrainian Studies. Lviv: Lviv Polytechnic National University, 2017, 592 pp. [in Ukrainian].
29. GRATSIANSKAYA, Natalia. The Czechs and Slovaks. In: Sergei TOKAREV, ed.inchief, *Calendar Customs and Rituals of Foreign Countries in Europe (Late XIXth to Early XXth Century): Vernal Holidays*, Moscow: Science, 1977, pp. 221–237 [in Russian].
30. HRUSHEVSKA, Kateryna. From the Primitive Economy. A Few Remarks on the Means of Female Economic Magic in Connection With the Oldest Forms of Female Economy. In: Kateryna HRUSHEVSKA, ed., *The Primitive Society and Its Remnants in Ukraine (Primitive Culture and Its Remnants in Ukraine, Social Prehistory. Folk Art in Sociological Prospect): A Scientific Yearbook*. All-Ukrainian Academy of Sciences' Cultural and Historical Committee. Kyiv: State Publishing House of Ukraine, 1927, iss. 1–3, pp. 9–42 [in Ukrainian].
31. SKRYPNYK, Hanna (ed.inchief). *An Ethnographic Image of Modern Ukraine: A Corpus of Expeditionary Materials of Folklore and Ethnographic Studies. Volumes 1–10*. NAS of Ukraine; M. Rylskiy IASFE. Kyiv, 2016, vol. 6: *Calendar Rituals*, 400 pp. [in Ukrainian].
32. SKRYPNYK, Hanna, ed.-in-chief. *An Ethnographic Image of Modern Ukraine: A Corpus of Expeditionary Materials of Folklore and Ethnographic Studies. Volumes 1–10*. NAS of Ukraine; M. Rylskiy IASFE. Kyiv, 2017, vol. 7: *Economic Occupations, Handicrafts, and Trades*, 496 pp. [in Ukrainian].

33. ZELENIN, Dmitry. *A Description of Manuscripts of the Scientific Archives of the Imperial Russian Geographical Society*. Petrograd: A. V. Orlov Printing House, 1914, iss. 1, 483 pp. [in Russian].
34. ZUBRYTSKYI, Mykhaylo. Folk Calendar. Folk Customs and Patois Related to Days of Week and Annual Holidays (Recorded in the Village of Mshanets (Statyi Sambir District) and Adjoining Rural Settlements). In: Khvedir VOVK, ed.inchief, *Materials for Ukrainian-Ruthenian Ethnology*. Published by the Ethnographic Commission. Lviv: Shevchenko Scientific Society Printing House under the supervision of Karol Bednarskyi, 1900, vol. 3, pp. 33–60 [in Ukrainian].
35. KATRIY, Yulian, OSBM. *Know Your Rite! A Liturgical Year of the Ukrainian Catholic Church*. 2nd edition. Thaur / Tirol: Thaurdruck, sine anno, 486 pp. [in Ukrainian].
36. KASHUBA, Margarita. The Peoples of Yugoslavia. In: Sergei TOKAREV, ed.inchief, *Calendar Customs and Rituals of Foreign Countries in Europe (Late XIXth to Early XXth Century): Vernal Holidays*, Moscow: Science, 1977, pp. 243–273 [in Russian].
37. KYRCHIV, Roman. Relics of St. George's Rituals in the Ukrainian Carpathians. In: Serhiy ZUBKOV, ed.in-chief, *Folk Art and Ethnography*, 1985, no. 2, pp. 38–43 [in Ukrainian].
38. KOVALENKO, Nataliya. *Ethno-Linguistics. Traditional Calendar Rituals: A Training Methodical Manual*. Kamyanets-Podilskyi: Ivan Ohiyenko Kamyanets-Podilskyi National University, 2017, 116 pp. [in Ukrainian].
39. KOZHOLIANKO, Oleksandr. *Calendar Holidays and Rituals of the Bukovyna Ukrainians: Their Semantics and Symbolism*. 2nd revised edition. Chernivtsi: Print Art, 2014, 384 pp. [in Ukrainian].
40. KRAVCHENKO, Vasyl. *Customs in the Village of Zabridia and in Some Other Localities of Zhytomyr District in Volyn, Not Far From This Village: Ethnographic Materials*. Zhytomyr: Workman, 1920, 160 pp. [in Ukrainian].
41. KRYVENKO, Anastasiya. *The Calendar Stratum of Volyn Demonology: Worldview and Ritual Manifestations*: Ph.D. in History thesis: 07.00.05 (Ethnology). Lviv, 2017, 274 pp. [in Ukrainian].
42. KRYVENKO, Anastasiya. *Volhynian Folk Demonology: A Calendar and Ritual Context*. Lviv: NAS of Ukraine, I. Krypyakevych Institute of Ukrainian Studies (Lviv), 2020, 280 pp. [in Ukrainian].
43. KUTELMAKH, Korneliy. Mermaids in Polissian Folk Beliefs. In: Roman KYRCHIV, Oleh KUPCHYNSKYI, Mykhaylo HLUSHKO, eds.inchief, *Notes of the T. Shevchenko Scientific Society*. Lviv, 2001, vol. CCXLII: *Papers of the Ethnography and Folklore Studies Section*, pp. 87–153 [in Ukrainian].
44. LEVKOVYCH, Nadiya. Folk Demonology of the Boyko Area (Turka District, Lviv Region). In: Ihor HUNCHYK, ed.inchief, *Mythology and Folklore*, 2010, no. 1, pp. 71–87 [in Ukrainian].
45. MANDYBURA, Marian. *Mountain Valley Economy of Hutsulshchyna in the Second Half of the XIXth – through to the 1930s*. Kyiv: Scientific Thought, 1978, 191 pp. [in Ukrainian].
46. MYLORADOVYCH, Vasyl. The Way of Life of Lubny District Peasants. In: Anatoliy PONOMARIOV, Tamara KOSMINA, Olena BORIAK (compilers), *The Ukrainians: Folk Beliefs, Superstitions, and Demonology*. Prefaced by Anatoliy PONOMARIOV. Kyiv: Lybid, 1991, pp. 170–341 [in Russian].
47. MOROZ, Andrey. The Ritual of Cow Wedding in Velizh District of Smolensk Region. In: Olga BELOVA, ed.inchief, *The Ever-Living Past*, 2014, no. 3, pp. 3–6 [in Russian].
48. OSTASH, Nadiya. On the Names of Ukrainian Summer Christian Holidays: Pentecost. In: Pavlo HRYTSENKO and Nataliya KHOBZEY, eds.inchief, *Dialectological Studies. 1: Language in Time and Space*. Lviv: NASU's I. Krypyakevych Institute of Ukrainian studies, 2003, pp. 248–268 [in Ukrainian].
49. PASTERNAK, Yaroslav. Customs and Beliefs in the Village of Zibolky (Zhovkva District). In: *Materials for Ethnology and Anthropology*. Compiled by Filaret KOLESSA. Published by the Ethnographic Commission. Lviv: Shevchenko Scientific Society Printing House under of supervision of Karol Bednarskyi, 1929, vol. XXI–XXII, pt. 1: *Collected Works Dedicated to the Memory of Volodymyr Hnatiuk*, pp. 321–352 [in Ukrainian].
50. PAKHOLOK, Inna. Green Week Traditional Customs and Rituals: Some Parallels from West Polissia and the Over Sian River Lands (According to the Field Materials Collected in Kamin-Kashyrskyi District of Volyn Region and Mostyska District of Lviv Region). In: Stepan PAVLIUK, ed.inchief, *The Ethnology Notebooks*, 2006, no. 3–4, pp. 446–450 [in Ukrainian].
51. POZHODZHUK, Dmytro. Cattle-Breeding Motifs in Calendar and Household Rituals of the Volhynians (Based on Field Materials From Villages of Zhytomyr and Vinnytsia Regions). In: Kostiantyn KONDRATIUK, ed.inchief, *Bulletin of the Lviv University. History Series*. Lviv: I. Franko LNU, 2015, iss. 51, pp. 478–491 [in Ukrainian].
52. SOKOLOVA, Vera. Incantations and Condemnations in Calendar Rituals. In: Vera SOKOLOVA, ed.inchief, *Rites and Ritual Folklore*. Nicholas Miklouho-Maclay Institute of Ethnography, USSR Academy of Sciences. Moscow: Science, 1982, pp. 11–25 [in Russian].
53. STOROZHENKO, M. K. A Sloboda of Novo-Astrakhan. In: V. IVANOV, ed., *Activities and Creation of Peasants of the Kharkov Governorate. Essays on the Ethnography of the Region*. Published by the Kharkov Governorate's Statistical Committee. Kharkov: Governorate's Government Printing House, 1898, vol. 1, pp. 27–48 [in Russian].
54. TEODOROVYCH, Mykola. *The Historical and Statistic Description of Churches and Parishes of the Volyn Eparchy*. Pochayiv: Holy Dormition Pochayiv Lavra Printing

House, 1899, vol. IV: *Starokostiantyniv District*, 928 + VI pp. [in Russian].

55. TYVODAR, Mykhaylo. *Traditional Livestock Raising of the Ukrainian Carpathians in the Latter Half of the 19th to Early-to-Mid-20th Century. A Historical and Ethnological Study*. Uzhhorod: Carpathians, 1994, 558 pp. [in Ukrainian].

56. TOKAREV, Sergei. Animal Husbandry-Related Customs, Rituals, and Beliefs. In: Sergei TOKAREV, ed., *Calendar Customs and Rituals of Foreign Countries in Europe. Historical Origins and Progress of Customs*. Moscow: Science, 1983, pp. 90–97 [in Russian].

57. TOLSTAYA, Svetlana. Feeding Livestock. In: Svetlana TOLSTAYA, ed.inchief, *The Slavonic Antiquities: An Ethno-Linguistic Dictionary: in Five Volumes*. Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences. Moscow:

International Relations, 1999, vol. 2: Д (Давать) — К (Крошки), pp. 606–608 [in Russian].

58. TOLSTAYA, Svetlana. Theft. In: Svetlana TOLSTAYA, ed.inchief, *The Slavonic Antiquities: An Ethno-Linguistic Dictionary: in Five Volumes*. Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences. Moscow: International Relations, 1999, vol. 2: Д (Давать) — К (Крошки), pp. 640–643 [in Russian].

59. LELIWA, S. Przesady ludu wołyńskiego w okolicach Porycka [Superstitions of the Volhynians in the Vicinity of Porytsk]. In: Antoni PIETKIEWICZ, Salomon «Franciszek Salezy» LEWENTAL, eds.-in-chief, *Kłosa: czasopismo ilustrowane tygodniowe poświęcone literaturze, nauce i sztuce* [Spikes: A Weekly Illustrated Journal Devoted to Literature, Science, and Art]. Warszawa, 1877, vol. XXV, no. 642 (October, 6), p. 250 [in Polish].

IMMEDIATE

УДК 725.94(39=161.2=411.16):7.035.2“1920/1921”

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2021.03.034>

ХОДАК ІРИНА

кандидатка мистецтвознавства, наукова співробітниця відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8397-4115>

KHODAK IRYNA

a Ph.D. in Art Criticism, a researcher at Fine Arts, and Decorative and Applied Arts Department of the NAS of Ukraine's M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8397-4115>

Бібліографічний опис:

Ходак, І. (2021) Українські та єврейські пам'ятки в замальовках Миколи Валукінського 1920–1921 років: до 135-ліття від дня народження. *Народна творчість та етнологія*, 3(391), 34–49.

Khodak, I. (2021) Ukrainian and Jewish Monuments in the 1920–1921 Sketches of Mykola Valukynskyi: On the Occasion of the 135th Anniversary of His Birthday. *Folk Art and Ethnology*, 3(391), 34–49.

УКРАЇНСЬКІ ТА ЄВРЕЙСЬКІ ПАМ'ЯТКИ В ЗАМАЛЬОВКАХ МИКОЛИ ВАЛУКІНСЬКОГО 1920–1921 РОКІВ: ДО 135-ЛІТТЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ

Анотація / Abstract

Мета статті – увести в науковий обіг комплекс замальовок пам'яток власне української та єврейської культурної спадщини, що відклалися в особовому фонді Д. Щербаківського в науковому архіві Інституту археології НАН України; з'ясувати обставини створення; систематизувати за хронологією та топографією; ідентифікувати низку об'єктів церковної архітектури. На підставі опублікованих відомостей та виявлених у київських архівах епістолярних джерел установлено, що замальовки виконав М. Валукінський (1886–1950) у 1920–1921 роках на Півдні України, Київщині, Східному Поділлі та Слобожанщині під час служби в залізничних бригадах Червоної армії та невдовзі після демобілізації. З'ясовано, що художник зафіксував дерев'яні церкви Введення Богородиці в храм у Бериславі, Покровську у Фастові, Дмитрівську в с. Потоки, Воздвиження Чесного Хреста в с. Сідава, Св. Варвари в Ольвіополі (Первомайську) та дзвіницю церкви св. Кузьми і Дем'яна в с. Леляки. Завдяки замальовкам Д. Щербаківського в експедиційному щоденнику 1908 року до Подільської губернії визначено, які саме зруби церков (вівтарний, центральний чи бабінець) у Сідаві й Потоках увінчували надбанні хрести, замальовані обабіч храмів. Наголошено на цінності рисунків об'єктів єврейської культури, насамперед типової містечкової забудови (Жмеринка, Браїлів), синагогальної архітектури (Козятин) і намогильних сторчових стел (Браїлів). Досягнуті результати дали змогу рельєфніше окреслити коло зацікавлень М. Валукінського та залучити до наукового контексту важливі візуальні джерела з народного й сакрального мистецтва, що мають як суто наукове, так і практичне (скажімо, для проєктування нових храмів, каплиць, дзвіниць або надбання хрестів) значення.

Ключові слова: замальовка, музей, хата, розпис, церква, дзвіниця, хрест, синагога.

The article's purpose is to introduce into science a set of sketches of Ukrainian and Jewish cultural heritages' monuments, accumulated in Danylo Shcherbakivskyi's personal fund at the scientific archives of the NAS of Ukraine's Institute of Archeology, as well as to clarify the circumstances of creation of the sketches, to systematize them by their chronology and topography, and to identify a number of objects of church architecture. Based on both the already published information and the epistolary sources found in Kyiv archives, it is established that Mykola Valukynskyi (1886–1950) made the sketches in 1920–1921 in southern Ukraine, Kyivshchyna, Eastern Podillia, and Slobozhanshchyna during his service in the Red Army railway brigades and shortly after his demobilization. It is found out that the artist drew some wooden churches, namely the Church of the Holy Presentation of the Most Holy Theotokos in Beryslav, the Intercession of the Theotokos Church in Fastiv, the Church of Saint Demetrius in the village of Potoky, the Church of the Elevation of the Holy Cross in the village of Sidava, the Church of the Great Martyr Barbara in Olviopol (now Pervomaysk), as well as a sketch of a bell tower at the Church of Saints Cosmas and Damian in the village of Leliaky. Thanks to Danylo Shcherbakivskyi's drawings in a diary of the 1908 expedition to the Podillian Governorate, it is determined, which precisely log cabins of churches (altar, central, or narthex) in Fastiv, Sidava, and Potoky crowned the above-dome crosses painted on both sides of the churches. An emphasis is placed on the value of drawings of Jewish culture's objects, first of all of typical town buildings (Zhmerynka, Brayiliv), synagogue architecture (Koziatyn), and sheer tombstones (Brayiliv). The achieved results made it possible to outline the range of Mykola Valukynskyi's interests in a more prominent way and to involve in the scientific context the significant visual sources of folk and sacred arts, which are important both in historical-theoretical, purely scientific, and practical (for example, for designing new churches, chapels, bell towers, or above-dome crosses) planes.

Keywords: sketch, museum, hut, painting, church, bell tower, cross, synagogue.

Активізація студій культурної спадщини України неможлива без залучення нових джерел, насамперед візуальних, які не лише повертають в науковий контекст конкретні, здебільшого втрачені в минулому столітті, пам'ятки, а й розширюють і поглиблюють наші знання про вітчизняний мистецький ландшафт загалом. Особливу цінність мають малюнки, автори яких поєднували різні іпостасі – художника і дослідника.

Колоритна постать художника, етнографа, археолога Миколи Валукинського (1886–1950) в останні десятиліття неодноразово привертала увагу казахстанських, російських і українських дослідників, завдяки чому сформувалася чимала бібліографія, а саме: газетні нариси, монографічні розвідки, статті в енциклопедіях і згадки в книжках найширшої проблематики – від археологічної до ливарницької. В Україні найбільш ретельно його діяльність студіювала Ю. Смолій¹ [24; 25; 26]. Звісно, на початковому (для нашої країни) етапі опрацювання питання не обійшлося без неточностей та прогалин, адже доводилося послуговуватися головно напрацюваннями зарубіжних колег, які своєю чергою взувалися передусім на дві автобіографії М. Валукинського від 1925 (з архіву Воронежського обласного краєзнавчого музею) та 1945 (з архіву

Джезказганського геолого-мінералогічного музею; нині – Музейно-виставковий комплекс ім. М. Валукинського корпорації Казахмис у Жезказгані) років [26, с. 147]. Левова частка власне «українських» біографічних джерел тоді лишалася неопрацьованою, використовували хіба звіт Київського художньо-промислового і наукового музею ім. Миколи II (далі – КХПНМ) за 1914 рік, окремі листи, що зберігалися в особовому фонді М. Біляшівського в Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського, замальовки зі збірки Національного музею українського народного декоративного мистецтва та почасти зібрані колекції творів, за легендами яких намагалися реконструювати експедиційні маршрути.

У контексті дослідження музейних аспектів діяльності Д. Щербаківського² загалом і внеску у формування колекції картин «Козак Мамай» зокрема [32, с. 130–134, 156–157, 334, 367, 369, 372, 393–394, 499–500; 30, с. 214, 215, 217, 222] нами залучено нові джерела до біографії М. Валукинського, які дали змогу спростувати низку неточностей і припущень, серед них і щодо його справжнього прізвища³. Насамперед було опрацьовано особову справу з фонду Київського художнього училища (далі – КХУ) в Державному

архіві м. Києва (далі – ДАК), листи М. Валукинського до М. Біляшівського, Д. Щербаківського, П. Курінного⁴ з наукового архіву Інституту археології НАН України (далі – НА ІА НАН України) і ДАКу, малюнки художника з особового фонду Д. Щербаківського в НА ІА НАН України та деякі інші матеріали.

Персоналістичні статті російських і казахстанських дослідників, що вийшли у світ останнім часом, суттєво розширили відомості не лише про «воронезькі» та «джезказганські» сторінки діяльності, а й життєпис М. Валукинського загалом. Особливою цінністю вирізняється розвідка О. Артюхової, яка ґрунтується на двох документах з наукового архіву Інституту археології ім. А. Х. Маргулана (Алмати) – рукописах нашого героя «Пошуки і розвідки» (1949) та «Моя польова робота з археології» (1948) [7], завдяки якій частково вдалося прояснити обставини, за яких виконано замальовки 1920–1921 років, що аналізуються в цій статті.

Розглядувані малюнки ще не були предметом спеціального дослідницького інтересу. Є. Котляр лише згадав про два зображення артефактів єврейського мистецтва, безпідставно вважаючи, що їх створено під час подорожей, які ініціював і очолив Д. Щербаківський [18, с. 896]. І. Ходак відноувала відомості про дві справи із замальовками М. Валукинського в особовому фонді Д. Щербаківського й опублікувала деякі з них, зокрема з розглядуваного в статті комплексу – мальованої печі в с. Єндовище та синагоги в Козятині [32, с. 133, 393–394, 499].

Джерельна база дослідження насамперед охоплює замальовки М. Валукинського, що відклалися в одній зі справ особового фонду Д. Щербаківського в НА ІА НАН України⁵ [2] та деякі його листи. Задля ідентифікації низки зафіксованих об'єктів використано експедиційні матеріали Д. Щербаківського (головно щоденник експедиції 1908 року до Подільської губернії) з того самого архіву. Також опрацьовано спогади П. Коменданта

про історію видання журналу «Сяйво» із Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (далі – ЦДАМЛМ України).

Мета статті – увести в науковий обіг комплекс замальовок пам'яток власне української та єврейської культурної спадщини, виконаних М. Валукинським у 1920–1921 роках на Півдні України, Київщині, Східному Поділлі й Слобожанщині, з'ясувати обставини створення, систематизувати за хронологією та топографією, ідентифікувати низку об'єктів церковної архітектури та їхніх надбаних хрестів.

Микола Валукинський народився 13 (1 за ст. ст.) травня 1886 року в м. Козлові Тамбовської губернії (нині – Мічуринськ Тамбовської обл. Російської Федерації, далі – РФ) в родині відставного унтер-офіцера Василя Ілліча Валукинського, який походив із с. Кузьминського Рязанської губернії і на той час працював рахівником матеріальної частини управління Рязансько-Козловської залізниці [1, арк. 27; 7, с. 81; 32, с. 130]. Після закінчення двокласного Козловського залізничного училища й Воронезького технічного залізничного училища (1904) юнак працював креслярем [1, арк. 3; 32, с. 130]. Здобувши досвід практичної роботи, у 1909 році він вступив до КХУ, скульптурне відділення якого закінчив 1915 року як викладач малювання і креслення в середніх навчальних закладах [1, арк. 2, 24; 32, с. 130–131]. Щоб мати змогу оплатити навчання, щоліта М. Валукинський важко працював, наприклад, 1910 року виготовляв креслення для цивільного інженера В. Гайне й виконував обов'язки техника Воронезької дільниці Південно-Східної залізниці [1, арк. 4; 32, с. 131], а також «заробляв приватними уроками, викладав малювання, готував багатих учнів до іспитів в загальноосвітні класи за гроші, а своїх товаришів бідняків – безплатно» [7, с. 82]. Незадовго до закінчення училища чоловік звернувся до керівництва з таким проханням: «Маю честь уклінно просити звільнити від плати

за навчання в поточному півріччі. Упродовж 5 ½ років платив справно. Війна не дала змоги отримати заробітки. Жити надголодь, живучи по кутах спільних квартир, більше не сила. Користуватися допомогою старого батька, який має, крім мене, на руках душевнохворого сина, важко і совісно <...>» [1, арк. 12; 32, с. 131].

Дослідники наполягають, що під час навчання в КХУ М. Валукинський підробляв написанням статей про старовинні будівлі у воронезькій газеті «Живое слово» та написав розвідку про рукописний збірник віршів Демидова, сучасника О. Кольцова⁶, що його випадково придбав на товчку [7, с. 81–82; 26, с. 139]⁷. Водночас вони чомусь оминають його «київські» публікації, передусім у журналі «Сяйво»⁸, підписані псевдонімом (українізованим варіантом прізвища) – «М. Валуїко» або ж криптонімом «М. В.», знову-таки українізованим⁹. До колективу авторів і художників цього вітчизняного мистецького журналу чоловіка залучив товариш зі скульптурного відділення КХУ П. Комендант¹⁰, який, власне, й ініціював видавничий проєкт [21].

Рання дослідницька діяльність М. Валукинського невіддільна від співпраці з КХПНМ, директор якого – М. Біляшівський – і ідейно, і фінансово підтримав видання журналу «Сяйво» [21, с. 121; 6, арк. 24, 33–38]. Активізація діяльності перекупників і вивезення мистецьких цінностей за межі країни спонукала музейників від 1912 року залучати до збирацької діяльності «уповноважених осіб», тобто кореспондентів, які, за вказівками фахівців, ретельно обстежували невеличкі райони. М. Валукинський разом з деякими іншими учнями художнього училища, насамперед К. Чигириком [31], став одним із найактивніших кореспондентів КХПНМ. Юнаки, які походили з незаможних родин, на канікулах із задоволенням проводили експедиції у визначені М. Біляшівським і завідувачем історичного й етнографічного відділів музею Д. Щербаківським регіони, під час

яких займалися цікавою справою і водночас отримували засоби для існування [32, с. 130–131]. Скажімо, 1913 року, за дорученням КХПНМ, М. Валукинський провів експедицію до Радомишльського й Чигиринського повітів Київської губернії, а 1914 року – до Радомишльського повіту Київської губернії та Чернігівської, Харківської, Воронежської, Катеринославської губерній. Хоча він передусім мав збирати предмети етнографічного характеру (серед надісланих ним артефактів – народні й міські строї, керамічні «барини» та миски, кахлі тощо), водночас поповнив історичний відділ непересічними творами, серед яких виокремимо картини «Козак Мамай» [30, с. 215, 217] і комплекс скульптури та іконостасного різьблення, що нараховував майже три десятки одиниць, із Троїцької церкви в Чоповичах Радомишльського повіту (нині – смт Коростенського р-ну Житомирської обл.), автором якого вважають С. Шалматова. Разом із набутими творами до колекції музею надійшли виконані художником замальовки меморіальних місць і архітектурних пам'яток, хатніх стінописів Катеринославщини [32, с. 130–133].

Якщо покладатися на спогади самого кореспондента у викладі О. Артюхової (їх потверджують легенди придбаних експонатів в інвентарних книгах КХПНМ та замальовки), то в полі його зору перебував найширший спектр творів: народне малярство і строї, іконопис (зокрема старообрядницький), архітектурні оздоби, хатні стінописи, дерев'яне різьблення (від намогильних пам'ятників до дощок для пряників), гончарство, глиняні й дерев'яні іграшки, скло, килимарство, вишивки [7, с. 82].

Після закінчення училища М. Валукинський подався до Воронежа, де його невдовзі мобілізували й відправили як ратника ополчення другого розряду до Смоленська, а там зарахували у 205-й піхотний земельний батальйон. Звільнившись зі служби в березні 1918 року, чоловік повернувся до родини у Воронеж, проте в травні 1919 року його знову мобілізували, цього разу до лав Червоної

армії: «У 1919 р., 15 травня, був призначений до лав Червоної Армії в м. Богучар... Потім перебував у залізничних частинах на фронтах Південному, Кавказькому, під Каховкою і скінчив ст. Жмеринкою, де я вже рахувався начальником штабу залізничної бригади. Отримав атестат, у якому написано: "Видано цей атестат у зал[ізничному] диві[зіоні] помічнику командира дивізіону Мик. Вас. Валукинському в тому, що він перебував у б зал[ізничному] диві[зіоні] з 15 липня 1919 р., обіймав посаду техника штабу в період роботи зал[ізничної] роти на головній ділянці Лиски-Сагуни-Острогозьк-Бобров..."»¹¹ [7, с. 82].

Наведена цитата надзвичайно важлива, адже перераховані в ній регіони, у яких перебував художник під час служби в Червоній армії, збігаються з місцями розташування об'єктів, відтворених на малюнках 1920–1921 років з архіву Д. Щербаківського. До того ж у населених пунктах, пам'ятки яких привернули його увагу, або знаходилися важливі залізничні станції, або вони були розташовані поблизу таких станцій (наприклад, сс. Леляки, Потоки, Сідава біля станції «Жмеринка»). За твердженням О. Артюхової, М. Валукинський демобілізувався в грудні 1920 року. Де він перебував і чим займався впродовж кількох наступних років, дослідниця не згадує, а лише зазначає, що 1922 року чоловік відвідав київський музей (тоді – Перший державний музей) і навіть отримав пропозицію залишитися там працювати, але через скрутні родинні обставини (за час його відсутності померли брат, мати, батько та син, квартиру розграбували, дружина зазнала осколкового поранення в голову) повернувся до Воронежа [7, с. 82].

Окрім наведених спогадів 1949 року, перебування М. Валукинського в Києві та зустрічі з тамтешніми музейниками (щоправда, 1921-го, а не 1922 року) додатково засвідчує його лист до П. Курінного від 13 червня 1927 року, написаний у зв'язку із самогубством Д. Щербаківського: «Не так давно я отримав листа й книжку Данила Михайловича. Не так давно помер Микола

Федотович. І в мене досі ці дві втрати чесних, безкорисливо відданих людей справі науки турбують, ятять моє серце. Кожен день я згадую про них, згадую про той час, коли в найважчі хвилини вони допомагали мені, я не був їм близьким, випадковий гість у Києві, але вони були настільки услужними, настільки близькими до мого горя, що тільки чуйні й чесні натури могли б це робити <...> Навіть у важкий рік 21 – приїжджаючи до Києва, я знаходив притулок у Данила Михайловича, він <...> допомагав мені і притулком, і порадами в моїй роботі <...>» [5; 32, с. 334].

Отже, нині достеменно можемо стверджувати, що принаймні датовані 1920 роком замальовки пам'яток Півдня України й Кубані, що відклалися в архіві Д. Щербаківського, М. Валукинський виконав під час служби в Червоній армії. Якщо відомості про його демобілізацію наприкінці 1920 року достовірні, то, вочевидь, художник певний час залишався в Україні, де його праця якимось чином була пов'язана із залізницею, і саме тоді він замальовував низку артефактів на Херсонщині, Київщині, Східному Поділлі, Слобожанщині (зокрема, на Північній Слобожанщині, що входила до складу РСФРР).

Розглядуваний комплекс малюнків чітко поділяється на дві частини. До однієї з них належать вісім аркушів, що містять зображення побутових і сакральних артефактів із села (слободи) Єндовище на Північній Слобожанщині, тоді Землянського повіту Воронежської губернії (нині Семилуцького р-ну Воронежської обл., РФ), у яке в першій половині XVII ст. переселилися українські козаки (так звані черкаські отамани). Усі аркуші цієї групи мають однаковий (горизонтальний) формат, наскрізну (очевидно, авторську) нумерацію, авторські написи (назви замальованого об'єкта, населеного пункту, повіту й губернії, скажімо, «с. Єндовище Земл[янского] у[езда] Вор[онежской] губ[ернии]»), підпис («Н. Вал[укинский]») і дату («1921»). Зображення виконано тушшю (переважно окреслено контури,

штрихування використано зрідка, щоб передати фактуру матеріалу), в окремих випадках (на трьох аркушах) автор делікатно додав акварель, щоб дати уявлення про колористику малювання печі й хати зовні. Загалом він зафіксував такі об'єкти, як хата, оздоблена розписом над вікном, підведеними вохрою дверима й призьбою, а також ворота, фрагменти дерев'яного різьбленого оздоблення віконниці й воріт, флоральний мотив розпису хати; курятник і клуня, елементи різьбленого оздоблення даху клуні; давня вариста піч, надбаний хрест Покровської церкви та хрещенський хрест на воротах; вариста піч; інтер'єри двох хати з мальованою піччю та розписом навколо дверей; дерев'яні ворота; димар, ступи тощо. Увесь описаний матеріал подає надзвичайно цінні візуальні відомості про хатне й господарське будівництво, різні модифікації варистої печі, композиційні принципи та арсенал мотивів хатніх стінописів українців Північної Слобожанщини на початку ХХ ст.

У цьому контексті слід зауважити, що після повернення до Воронежа¹² М. Валукинський активно долучився до вивчення краю, здійснив низку експедицій, зокрема до Єндовища. Скажімо, в інформаційній замітці про літню експедицію 1924 року він зауважив: «Ще цікавіше з етнографічного погляду село Єндовище. На зелені свята тут можна спостерігати відображення старої України в костюмах, багатий розпис хат всередині і слабкий зовні» [11, с. 54]. У працях з етнографічної проблематики він завжди наголошував на особливості облаштування селянських обійсть і хат українцями Воронежчини та на притаманних їм способам декорування житла [10; 12; 22, с. 16–20, 23–25]. Наприклад, щодо хатніх стінописів Воронежського й Острогозького округів зазначив: «Але якщо розпис цегляних хат – явище, властиве більше великорусам, то розпис хат, особливо всередині печей і стін, притаманний українцям. Фарби для розпису живляються: жовта (вохра), червона (мумія), зелена (сіклопуха), сіра (сажа), синя

(синька) та рідше інші. Орнамент, головним чином, рослинний і рідше геометричний, а останнім часом стало спостерігатися внесення фігурних прикрас у вигляді людей, тварин, птахів, будівель і трафаретного розпису, що нагадує роботу малярів. Здається, звичай розписувати візерунками хату має глибоку давнину. Зрідка, але трапляється розпис рослинним орнаментом фарбою олійною у великорусів на божницях, брусах, стовпах, скринях і в українців на шафах, брусах, скриньках. Ліплення у вигляді головок, рельєфних тварин, орнаменту – трапляється на комині печі в українців» [22, с. 24].

Другу групу сформували кілька малюнків цивільних і культових об'єктів з Херсонської губернії та Кубані (1920) та замальовки сакральних пам'яток і типової житлової забудови, виконані переважно в 1921 році на Київщині, Східному Поділлі, у Херсонській губернії. На відміну від аркушів з єндовищенськими артефактами, тут стикаємося з двома пагінаціями аркушів (очевидно, архівними), хоча жодної логіки в такому розподілі простежити не вдалося: ані за форматом (розміром) аркушів, ані за датою створення, ані за населеними пунктами, ані за типом зафіксованих об'єктів. Усі 24 замальовки цієї групи виконано графітним олівцем на аркушах різного формату й розміру. Акварель додано лише на двох малюнках, щоб увиразнити колористику конструктивних елементів зрубу церкви в с. Потоки. На більшості аркушів автор зазначив назви об'єкта й населеного пункту, дату створення та залишив власний підпис («НВ»).

Розглянемо малюнки другої групи за хронологією виконання, згрупувавши їх згідно з топографією зображень. До 1920 року відноситься щонайменше три аркуші. Лише на одному з них зафіксовано об'єкт – дерев'яну м'ясну крамницю (лавку) – у населеному пункті поза межами України, а саме в станиці Тихорецькій Кубанської області (нині – станиця Фастовецька Тихорецького р-ну Краснодарського краю, РФ), заснованій 1829 року селянами з Воронежської губернії.

На двох інших аркушах 1920 року художник замалював споруди Півдня України. До цивільних належить зображення одноповерхового будинку в с. Снігурівка Херсонської губернії (нині – місто Баштанського р-ну Миколаївської обл.), чільний фасад якого має п'ять колон, та частини огорожі обійстя (масивні кам'яні / цегляні стовпчики з пірамідальним завершенням, між якими – дерев'яні дошки). Ще на одному аркуші М. Валукінський відтворив дерев'яну тридільну одноканну церкву в Бериславі Херсонської губернії (нині – місто, районний центр Херсонської обл.). Оскільки останній об'єкт зберігся до наших днів, то беззастережно можемо стверджувати, що йдеться про церкву Введення Богородиці в храм, яку в 1784 році перенесли в Берислав із запорізької фортеці Переволочної (нині – біля м. Верхньодніпровська Дніпропетровської обл.), де вона функціонувала від 1726 року як Воскресенська [14, с. 157]. Пам'ятку зображено з північно-східного боку так, що добре прочитуються восьмигранний центральний зруб з банею, значно нижчі й вузчі бічні зруби (вівтар і бабинець), перекриті двосхилим дахом, видно гранчастий притвор, прибудований до центрального зрубу з північного боку, та ганочок чи притвор, добудований до бабинця із західного боку, передано обшалювання храму сторч, металеве покриття бані й даху над бічними зрубамі. Порівнюючи зображення зі збереженою пам'яткою, маємо зауважити, що художник суттєво виструнчив її об'єми загалом і баню зокрема.

Найранніші серед датованих малюнків 1921 року відтворюють об'єкти в місті Фастові (нині – районний центр Київської обл.). 12 серпня М. Валукінський замалював дерев'яну тризрубну церкву «за річкою». Оскільки на малюнку помістився лише надбанний хрест над східним зрубом, а інші «обрізані» верхнім краєм аркуша, то обабіч церкви повністю чи частково замальовано орнаментику металевих хрестів, установлених над усіма трьома банями. Зазначена

автором локалізація та архітектурні форми споруди не залишають сумнівів у тому, що він зобразив церкву Покрови Богородиці, розташовану за річкою Унавою у фастівському районі Заріччя. Неординарний зразок української храмової архітектури, що вирізняється гармонійними пропорціями, уцілів донині й має статус пам'ятки національного значення, проте цей факт не применшує значення малюнка 1921 року. Покровську церкву спорудили в 1779–1781 роках на місці давнішого храму, зведеного, за переказами, полковником Семеном Палієм, 1862 року до неї прибудували із заходу тамбур, а 1902 року під час ремонтних робіт суттєво перебудували. У результаті реставраційних заходів, проведених у 1975–1977 роках, конструкціям зрубів і склепінь повернули первісний вигляд, облаштували опасання та відновили гонтове покриття верхів [13, с. 145–146]. Отже, завдяки М. Валукінському, який замалював пам'ятку з північно-західного боку, маємо змогу ознайомитися з нею на одному з етапів побутування – на початку 1920-х років.

13 серпня художник замалював у Фастові фрагмент дерев'яної церковної огорожі, зазначивши, які деталі пофарбовано білим кольором, а які – зеленим, і пару надгробних дерев'яних чотирираменних хрестів, а на іншому аркуші – типовий житловий будинок, веранда якого мала велике вікно і винесену вперед покрівлю, що утворювала критий ганок. Праворуч від одноповерхової будівлі зображено варіанти вікна з круглими та прямокутними шибками і дерев'яної різьбленої лиштви, яка прикрашала і веранду, і хату.

Решта точно датованих малюнків пов'язана зі Східним Поділлям. Вочевидь, 13 серпня М. Валукінський дістався залізницею з Фастова до Козятина (нині – місто Хмельницького р-ну Вінницької обл.), де його увагу привернула місцева синагога та надбанні хрести дзвіниці й церковки на кладовищі.

Особливою цінністю вирізняється малюнок синагоги. Власне, містечко Козятин, що прибрало назву сусіднього села, постало з

розвитком залізничного сполучення, точніше – добудовою 1870 року Києво-Балтської (Одеської) залізниці й облаштуванням однойменної станції, що уславилася одним із кращих у тодішній Російській імперії вокзалів. Єврейське населення містечка стрімко зростало і 1897 року становило близько двадцяти відсотків, тож його потреби забезпечували два молитовні будинки (синагоги) [27, с. 337]. Перші синагоги донині, вочевидь, не збереглися, принаймні зафіксовану М. Валукинським наразі не вдалося ідентифікувати з конкретною будівлею¹³. На низці інтернет-ресурсів, присвячених єврейській спадщині, висловлено припущення, що синагога могла міститися в цегляному будинкові 1908 року в стилі модерн, проте жодних збігів із розглядуваним зображенням він не має.

Замальована художником синагога зовні нагадує двоповерховий містечковий будинок, а її функціональне призначення засвідчує хіба утворена з двох рівнобічних трикутників шестикутна Зірка Давида (Щит Давида), розміщена на фронтоні над вікном. Окрасою другого поверху центрального фасаду слугує типова відкрита галерея з колонами і парапетом, що спирається на колони першого поверху. Якщо фасадну площину першого поверху прорізують двоє дверей (одні з них – двостулкові) та вікно, то на другому можна розгледіти три вікна й двостулкові двері, розташовані в обох випадках, як це зазвичай трапляється в єврейських будівлях, доволі живописно. Перекрита синагога двосхилим дахом. Збоку до основного об'єму прибудовано заасклену веранду, що в житлових будинках зазвичай слугувала для святкування Суккот¹⁴. Різьблені кронштейни веранди видалися М. Валукинському особливо цікавими, тому один із них він замальовував окремо.

Наступним пунктом зупинки художника стало місто Жмеринка (нині – районний центр Вінницької обл.), у якому, як і у Фастові та Козятині, була важлива вузлова станція. Церковній спадщині відведено два аркуші. На одному з них між уже згаданими хрестами, що, напевно, увінчували дзвіницю та цер-

ковку на кладовищі в Козятині, замальовано великий металевий хрест (за формою – надбанний), установлений на цементному підніжжі на місці вівтаря в Жмеринці, на другому – православне кладовище в Жмеринці. Власне, художник зобразив не саме кладовище, а розташовану там дерев'яну двоярусну каплицю з розбудованим ганком, детально промальовувавши деталі хреста, який увінчував шатрове покриття, а на її тлі – кілька не до кінця прорисованих надгробних чотирирамених хрестів. Можемо припустити, що йдеться про каплицю, зведену 1884 року на кладовищі с. Велика Жмеринка (розташоване поряд зі станцією «Жмеринка» село невдовзі стало одним із районів міста) з деревини Михайлівської церкви (1785), яку розібрали 1878 року [23, с. 274].

Куди більше місця М. Валукинський відвів житловій архітектурі Жмеринки, зафіксувавши щільну забудову двору будинку з типовою зааскленою верандою та ступінчастим фронтоном, старий одноповерховий будинок у дворі та його двері, вид з вулиці на старий будинок з одно- і двоповерховими прибудовами та зааскленою верандою.

У с. Потоки Жмеринського повіту (нині – Вінницького р-ну Вінницької обл.) увагу М. Валукинського привернула дерев'яна тридільна церква, тому на одному аркуші він замальовував власне церкву та її деталі (зокрема, маківку з надбанним хрестом і ще один надбанний хрест¹⁵), а на іншому – південно-східний кут церкви, фрагмент південних дверей та один із конструктивних елементів. Оскільки художник зобразив пам'ятку з північно-західного боку, то йому вдалося зафіксувати не лише величний образ тризрубної триярусної та триверхої барокової церкви із заламами, обшальюванням сторч, але й опасання з північного боку, прибудований до бабинця притвор під двосхилим дашком, кругле вікно у третьому та прямокутні вікна в другому й третьому ярусах.

Зображений об'єкт – церкву Св. Дмитрія Солунського – спорудили 1786 року в с. Старо-Потік [23, с. 282], яке на почат-

ку ХХ ст. об'єдналося із с. Слободо-Потік в одне село – Потоки. Д. Щербаківський 1908 року обстежив пам'ятку і занотував в експедиційному щоденнику фундаційний напис, розміщений на традиційних шестикутних дверях (одвірках?) трибанного храму з опасанням, який засвідчував, що 1786 року його спорудив раб Божий Роман Мельник [3, арк. 65]. Також він зауважив дуже рідкісний жертвник ажурного різьблення (мотив виноградної лози) на чотирьох колонах та поєднаний із ним запрестольний образ «Успіння Богоматері», над яким було зображено агня з червоною короговою, що стояв на книзі із сімома печатками, та Іоанна Хрестителя, Іоанна Богослова, ангелів [3, арк. 65–65 зв.]. Поряд з вербальними нотатками в щоденнику замальовано два надбанні хрести церкви, один з яких височів над бабинцем, другий – над середнім зрубом. Власне, це ті самі хрести, які майже через півтора десятиліття зафіксував М. Валукинський, тобто можемо переконливо стверджувати, що надбаний хрест, зображений ліворуч від храму, містився над бабинцем, а той, що праворуч, – над центральним зрубом.

Крім церкви, увагу художника в Потоках привернули намогильні дерев'яні хрести на православному кладовищі. Знову-таки мусимо зазначити, що три із замальованих ним хрестів схематично зафіксував і Д. Щербаківський в експедиційному нотатнику 1908 року, щоправда, той хрест, який М. Валукинський датував 1896 роком, у його старшого колеги і навчителя датовано 1899 роком [3, арк. 65 зв.].

Далі шлях художника проліг до Браїлова (нині – смт Жмеринського р-ну Вінницької обл.)¹⁶. Оскільки в цьому містечку, як і в Жмеринці, мешкало чимало євреїв, то, звісно, М. Валукинський не міг оминати традиційної містечкової забудови, зафіксувавши 19 серпня на одному з аркушів типовий заїзд і будинок з відкритою півциркульною лоджією на базарній площі, на другому – будинок з колонами, вдало припасований до горбистого рельєфу, тобто одноповерховий

з одного фасаду і двоповерховий з іншого. Попри те, що в першій третині ХХ ст. чимало єврейських споруд в Браїлові вдалося сфотографувати П. Жолтовському¹⁷, матеріали М. Валукинського суттєво поглиблюють відомості про забудову містечка, типові й оригінальні конструктивні та декоративні прийоми.

Водночас із традиційною містечковою забудовою Браїлова М. Валукинський зафіксував на окремому аркуші одну зі стел на єврейському цвинтарі, точніше – її верхню частину, що містила зооморфні й флоральні мотиви. Як відомо, саме зображення відрізняють єврейські надгробки східноєвропейського регіону, насамперед Галичини і так званої смуги осілості Російської імперії [15, с. 35]: «На Поділлі, Волині та в Галичині в розглядувану епоху виникло особливе єврейське мистецтво, що стало незалежним, здатним до саморозвитку, з прикметами власного стилю: категоріями норми і відхилення від неї, соціальними і духовними аспектами, технічними особливостями і тією якістю (її важко вербалізувати, але вона надзвичайно важлива, на нашу думку), що відрізняє один народний стиль від іншого і яку можна означити як миттєве схоплення форми» [29, с. 103].

Тривалий час надгробки викликали суто історичний інтерес, і лише на початку ХХ ст. дослідники звернули увагу на їхню художню своєрідність. Зважаючи на втрату лівової частки давніх пам'яток чи єврейських цвинтарів Східного Поділля загалом, особливої цінності набули світлини єврейських надгробків Д. Щербаківського, С. Таранушенка¹⁸, П. Жолтовського та ін., а також замальовки, світлини, описи учнів (учениць) і кореспондентів Д. Щербаківського, що нині активно вводяться в науковий обіг.

На малюнку М. Валукинського відтворено верхню частину виготовленої з вапняку сторчової стели з півциркульним завершенням. Основою геральдичної композиції, типової для мацев, є зображення єдинорога (ліворуч) і лева (праворуч), точніше – сцени

боротьби єдинорога з левом. Зображені в профіль звірі стоять на задніх лапах, а передніми зчепилися в поєдинку. При цьому вони дещо нахилилися один до одного так, що видовжені фігури вписуються в трикутник. Задніми лапами єдиноріг і лев також спираються на трикутник, що, вочевидь, окреслює поле з текстом епітафії, розміщеної під зображенням. Над головами звірів – корона, окремі деталі якої нагадують по формі акантове листя та дуги, над ними вивищуються два бутони. Вигадливо вигнуті хвости звірів перетворюються в пагони, що доходять до корони. На кожному з пагонів сидить пташка, що тримає у дзьобі галузку з кількома листочками.

Зображення сцени боротьби лева з єдинорогом вельми популярне в єврейському мистецтві (від оздоблення манускриптів до розписів синагог); трапляється воно й на надгробках, скажімо, XVIII–XIX ст. із Меджибожа, Вишнівця, Смотрича, Сатанова [29, с. 84, 86, 89]. Проте жодна зі згаданих мацев не аналогічна зафіксованій М. Валукинським браїлівській пам'ятці. Це й не дивно, адже при визначеному традицією наборі сцен і мотивів майстри демонстрували широку інваріантність зображень та їхніх поєднань. Очевидно, що браїлівський різьбяр майстерно закомпонував цілу низку зображень, створивши закінчену зооморфно-флоральну композицію, позначену виразним декоративізмом, що виявляється і в трактуванні більшими чи меншими «лусочками» тулубів звірів і птахів, і в динаміці пагонів та їхніх завитків, декоруванні корони тощо. Характер зображень, їхнє komponування та декоративність схиляють до думки, що надгробок XVIII – початку XIX ст. містився на так званому старовинному кладовищі¹⁹.

Поза єврейськими артефактами художник замалював хрест, як він зазначив, на місці вівтаря в Браїлові. Це типовий надбанний металевий чотираменний хрест з півмісяцем в підніжжі, проте наведені відомості не дають змоги встановити його остаточну локалізацію.

19 серпня М. Валукинський також замалював дві пам'ятки в с. Лесяки (нині – Жмеринського р-ну Вінницької обл.), а саме: дерев'яну дзвіницю і камінний хрест 1713 року, встановлений на могилі Симеона Івашука біля церкви. На початку XX ст. в Лесяках існував дерев'яний храм св. Кузьми і Дем'яна, зведений 1753 року коштом прихожан, під який 1880 року підвели кам'яний фундамент, обшалювали зовні новими дошками, пофарбували олійними фарбами; з південного боку вівтаря добудували паламарню, а із західного боку храму – притвор. Дзвіниця також була дерев'яною, на кам'яному фундаменті [23, с. 275–276]. Те, що на розглядуваному малюнку відтворено двоярусну дзвіницю саме цього храму, потверджують матеріали архіву Д. Щербаківського, серед яких відклалася світлина церкви св. Кузьми і Дем'яна (1753) разом із прибудованою до неї дзвіницею, виконана, вірогідно, фондоутворювачем під час експедиції 1908 року до Подільської губернії [32, с. 104].

Останнім населеним пунктом Східного Поділля, у якому М. Валукинський зафіксував пам'ятки в серпні 1921 року стало с. Сідава (нині – Жмеринського р-ну Вінницької обл.). Тут він замалював тризрубну дерев'яну церкву, а обабіч – її надбанні хрести та вівтарне вікно.

Зруйновану в 1930-х роках сідавську церкву Воздвиження Чесного Хреста звели 1784 року з окремою дзвіницею. У 1852 році її перекрили залізним дахом, 1874 року, підваживши споруду, зробили нову підлогу, а до вівтаря з півдня прибудували паламарню [23, с. 282–283]. М. Валукинський відтворив храм з північно-західного боку так, що на малюнку добре прочитуються західний зруб із добудованим до нього притвором і центральний зруб, тоді як східний ледь проглядається. Знову-таки мусимо констатувати, що 1908 року храм обстежив Д. Щербаківський, який насамперед зафіксував розміри всіх трьох зрубів (бабинець і вівтар – 5 x 6 м, центральний зруб – 7 x 7 м) та фундаційний напис на шестикутних дзе-

рях (одвірках?), у якому йшлося про те, що «предверіє» спорудив Іоанн Гошокін разом з дружиною за відпущення гріхів 22 липня 1784 року [3, арк. 64 зв.]. Також дослідник зауважив новий іконостас, перерахував образи (Христа, Воздвиження Чесного Хреста, Іоанна Богослова), що лишилися від попереднього, і замальовував усі три надбанні хрести [3, арк. 64 зв.]. Саме ці схематичні зображення дають змогу ідентифікувати три хрести, замальовані М. Валукінським ліворуч від храму, а саме: розміщений найвище хрест (у лівому верхньому куті) увінчував вівтарний зруб, той, що міститься трохи нижче і правіше від першого – центральний зруб, а третій хрест (у лівому нижньому куті) височів над бабинцем.

На одному з малюнків 1921 року (без зазначення числа чи принаймні місяця виконання) відтворено дерев'яну одноверху церкву в колишньому Ольвіополі (Первомайську) Одеської губернії²⁰ (нині – м. Первомайськ, районний центр Миколаївської обл.). Світлина панорами міста із храмом св. Варвари, що зберігається в колекції Первомайського краєзнавчого музею²¹, дає підстави беззастережно стверджувати, що М. Валукінський зобразив саме його. На думку сучасних дослідників краю, на теренах Первомайська від 1746 року існувало три церкви Св. Варвари. Найвірогідніше, перша з них функціонувала в слободі Орел від 1746 до 1768 року, коли була зруйнована татара-

ми. У 1774 році в Катериненському шанці (м. Катеринині) збудували каплицю, до якої наступного року перенесли іконостас, антимінс тощо з похідної козацької Покровської церкви в Гарді [17]. Мешканці міста, яке саме перейменували на Ольвіополь, у 1781 році ухвалили споруду «підійняти, підвищити та перетворити таким чином у відповідну церкву з тією самою посвятою», на що в грудні отримали благословення архієпископа Слов'янського Никифора [14, с. 147]. Ось, власне, цей храм, зруйнований в 1960-х роках (найвірогідніше, наприкінці 1968 року) [17] і замальовав М. Валукінський.

Нарешті, останній із малюнків другої групи – церковні ворота на станції «Нова Баварія» (нині – у складі Харкова) – не містить ані підпису автора, ані дати виконання, проте за характером цілком вкладається в серію замальовок 1920–1921 років.

Отже, виконані М. Валукінським у 1920–1921 роках замальовки на Півдні України, Київщині, Східному Поділлі та Слобожанщині становлять цінний комплекс візуальних джерел для вивчення хатнього та господарського будівництва, традиційної житлової забудови містечок, сакральної архітектури (церкви, дзвіниці, каплиці, синагоги), надгробних пам'яток різних культів (хрестів на православних кладовищах і мацев на єврейських), а також можуть стати в нагоді під час будівництва нових храмів та виготовлення надбаних хрестів.

Примітки

¹ Смолій Юлія Олександрівна (1957–2018) – мистецтвознавиця, музейниця. Кандидатка мистецтвознавства (2011), тема дисертації – «Хатнє малювання Петриківки другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття (витоки, еволюція, художні особливості)».

² Щербаківський Данило Михайлович (1877–1927) – мистецтвознавець, історик, археолог, етнограф, музейник, педагог.

³ Ю. Смолій вважала, що Валукінський – псевдонім художника, справжнє прізвище якого – Валукін

[26, с. 138]. Утім, у його метрику батька вписали як «Валукінського» та й у заяві на ім'я директора КХУ від 22 серпня 1909 року юнак назвався Валукінським, уточнивши в дужках: «Валукін теж» [1, арк. 27, 3; 32, с. 131].

⁴ Біляшівський Микола Федотович (Тодотович) (1867–1926) – археолог, історик мистецтва, музейник, державний і громадський діяч. Дійсний член Української академії наук (1919). Курінний Петро Петрович (1894–1972) – археолог, історик, музейник.

⁵ Крім розглядуваного комплексу, в архіві Д. Щербаківського зберігаються малюнки київських будівель, виконані художником 1920 року [4].

⁶ Кольцов Олексій Васильович (1809–1842) – російський поет.

⁷ Відомо щонайменше про дві статті М. Валукінського в згаданій газеті, а саме «Успенская церковь г. Воронежа» і «Окатовская колокольня», опубліковані 1912 року в 164-му і 167-му числах відповідно [28, с. 30, 33].

⁸ Очевидно, саме «Сяйво» мав на увазі дослідник, згадуючи 1949 року «київський» період: «В журналі “Огни” помістили мою статтю з ілюстраціями – “Про дошкільне художнє виховання дітей”» [7, с. 82]. Проте цю публікацію виявити не вдалося, натомість у журналі опублікували його розвідки про К. Трутовського, писанки, театральні афіші [8; 9; 19].

⁹ Псевдонім і криптонім, уживані М. Валукінським у журналі «Сяйво», зафіксовані в словнику О. Дея [16, с. 93] з покликанням на хронікальну замітку про історію «Сяйва» в журналі «Бібліологічні вісти» [21, с. 122], проте їх чомусь оминають українські дослідники [24].

¹⁰ Комендант Павло Іванович (1892–1960) – художник, видавець, письменник, зоотехнік.

¹¹ Нині Богучар – місто, районний центр, Лиски – місто, районний центр, Сагуни – селище Підгоренського району, Острогозьк – місто, районний центр, Бобров – місто, районний центр, усі – Воронежської області РФ; Каховка – місто Херсонської області України.

¹² У 1922–1924 роках М. Валукінський викладав у школі й технікумі, а впродовж 1925–1940 років працював у Воронежському краєзнавчому музеєві, зокрема, директором (1925–1930).

¹³ Принагідно висловлюємо вдячність директорці Музею історії міста Козятини Л. Макаревич за консультації.

¹⁴ Власне, у таких прибудовах-верандах єврейських осель зазвичай стеля і покрівля розбиралися (іноді покрівлю конструювали на петлях і за потреби розсували), щоб на час свята створити ілюзію куреня, прикритого зверху гіллям.

¹⁵ Як і на малюнку Покровської церкви у Фастові, художник зобразив надбанні хрести Дмитріївської церкви в Потоках окремо, бо два з них не помістилися на аркуші (верхній край аркуша «обрівав» маківки центрального й західного зрубів).

¹⁶ Одноійменна залізнична станція розташована за сім кілометрів від станції «Жмеринка».

¹⁷ Жолтовський Павло Миколайович (1904–1986) – мистецтвознавець, музейник, педагог. Доктор мистецтвознавства (1981).

¹⁸ Таранушенко Стефан (Степан) Андрійович (1889–1976) – мистецтвознавець, музейник, педагог, пам'яткоохоронець.

¹⁹ Свого часу в містечку Браїлові існувало три єврейські цвинтарі – «нове», на якому ховали від 1940-х років (найбільш рання мацева датована 1942 роком), «старе», де ховали від XIX ст. (найдавніша зі збережених мацев датована 1920-м роком) і «старовинне». Якщо на перших двох кладовищах збереглося по кілька десятків надгробків, то на останньому, зруйнованому й частково забудованому, – жодного [20].

²⁰ У 1919 році Ольвіополь, Богополь та Голту об'єднали в одне місто Первомайськ, тому М. Валукінський подав обидві назви населеного пункту. Одеська губернія – адміністративно-територіальна одиниця УСРР в 1920–1925 роках.

²¹ Принагідно висловлюємо вдячність за консультації завідувачці Первомайського краєзнавчого музею О. Красиній.

Джерела та література

1. ДАК. Ф. 93. Оп. 1. Спр. 1946. Арк. 1–43.
2. НА ІА НАН України. Ф. 9. Спр. 37. 32 мал.
3. НА ІА НАН України. Ф. 9. Спр. 76. Арк. 1–104.
4. НА ІА НАН України. Ф. 9. Спр. 155. 15 мал.
5. НА ІА НАН України. Ф. 10. Спр. 55/16 К. Арк. 9.
6. ЦДАМЛМ України. Ф. 653. Оп. 2. Спр. 1210. Арк. 1–40.
7. Аргюхова О. А. Валукінский Николай Васильевич. *Археологическое наследие Центрального Казахстана: изучение и сохранение: сб. науч. ст., посвященный 70-летию организации Центрально-Казахстанской археологической экспедиции Академии наук Казахстана*. Алматы, 2017. Т. 1. С. 80–87.
8. Валуйко М. Кость Олексійович Трутовський та його творчість. *Сяйво*. 1913. № 3. С. 68–71.
9. Валуйко М. Писанки. *Сяйво*. 1913. № 4. С. 108–111.
10. Валукінский Н. В. Деревня Воронежского уезда. (Из впечатлений художника-этнографа). Воронеж: Изд. Губмузея и журн. «Наша работа», 1923. 24 с.: ил.
11. Валукінский Н. В. Из экскурсий за лето 1924 года. *Воронежский краеведческий сборник*. Воронеж, 1925. Вып. 3. С. 53–54.
12. Валукінский Н. В. Материалы к истории архитектуры деревни Воронежского края. *Народный быт: материалы и исследования этнографии Воронежского края*. Воронеж, 1927. Вып. 1. С. 13–26.
13. Вечерський В. Українські дерев'яні храми. Київ: Наш час, 2008. 269 с.: іл.
14. Гавриил [Розанов], архиеп. Хронологико-историческое описание церквей епархии Херсонской и Таврической. *Записки Одесского общества истории и древностей*. Одесса, 1848. Т. 2. С. 140–210.

15. Гоберман Д. Еврейские надгробия на Украине и в Молдове. Москва : Имидж, 1993. 4 с. + 263 фотогр.

16. Дей О. І. Словник українських псевдонімів та криптонімів XVI–XX ст. Київ : Наук. думка, 1969. 559 с.

17. Дорошенко О. Храм з двома невідомими. У Первомайську є такий. 29 листопада 2019. URL : <https://theguard.city/blogs/53687/hram-z-dvoma-nevidomimi-u-pervomajsku-e-takij> (дата звернення: 15 серпня 2021 року).

18. Котляр Є. Данило Щербаківський: наукові розвідки та відкриття єврейського мистецтва. *Народознавчі зошити*. 2014. Зош. 5. С. 884–913.

19. М. В. Походження театральних афиш. *Сяйво*. 1913. № 1. С. 28–29.

20. На старому єврейському кладовищі в Браїлові встановлено «захисний» пам'ятний знак. URL : <https://vinnica-news.site/novyny/na-staromu-yevrejskomu-kladovyshhi-v-brayilovi-vstanovleno-zahysnyj-pamyatnyj-znak.html> (дата звернення: 12 травня 2021 року).

21. П. К. Журнал та видавництво «Сяйво». *Бібліологічні вісти*. 1927. № 1. С. 121–123.

22. По нашему краю: Очерки о природе, быту, хозяйству и культуре Воронежского и Острогожского округов Центрально-Черноземной области / Воронеж. обл. краевед. музей. Воронеж : Коммуна, 1929. 60 с.

23. Приходы и церкви Подольской епархии / под ред. Е. Сецинского. *Труды Подольского епархиального историко-статистического комитета*. Каменец-Подольский : Тип. С. П. Киржацкого, 1901. Вып. 9. 1267 с.

24. Смолій Ю. О. Валукинський Микола Васильович. *Енциклопедія сучасної України*. Київ, 2006. Т. 4. С. 52.

25. Смолій Ю. Мальовані печі Катеринославщини з альбому Миколи Валукіна. *Музейна справа та музейна політика в Україні ХХ століття : зб. наук. праць*. Київ : Златограф, 2005. С. 171–178.

26. Смолій Ю. Микола Валукинський: життя, творчість, дослідження. *Музеї народного мистецтва та національна культура : зб. наук. праць*. Київ : Златограф, 2006. С. 136–148.

27. Список населенных мест Киевской губернии / изд. Киев. губерн. статист. комитета. Киев : Тип. Ивановой, аренд. А. А. Неновым, 1900. 1976 с.

28. Успенский Ю. И. Старый Воронеж : художественно-исторический очерк. Воронеж : Гос. изд-во, 1922. 77 с., ил.

29. Хаймович Б. Резной декор еврейских надгробий Украины. *История евреев на Украине и в Белоруссии: экспедиции, памятники, находки : сб. науч. тр.* Санкт-Петербург, 1994. С. 83–106.

30. Ходак І. Внесок Данила Щербаківського в дослідження та формування музейної збірки композицій «Козак Мамай». *Матеріали до української етнології*. 2017. Вип. 16. С. 212–225.

31. Ходак І. О. Кузьма Чигирик – збирач картин «Козак Мамай» з Чигиринщини. *Чигиринщина: історія і сьогодення : матеріали VI наук.-практ. конф., Чигирин, 9–10 листоп. 2017 р.* Черкаси, 2017. С. 271–273.

32. Ходак І. Людський заробіток. Данило Щербаківський: силвета українського мистецтвознавця. Київ ; Харків : Вид. О. Савчук, 2020. 546 с., 461 іл., 16 с. кольор. іл.

References

1. State Archives of Kyiv: f. 93, inv. 1, dossier 1946, sheets 1–43.

2. NAS of Ukraine's Institute of Archeology. Scientific Archives (thereafter – NASU IA SA): f. 9, dossier 37, 32 drawings.

3. NASU IA SA: f. 9, dossier 76, sheets 1–104.

4. NASU IA SA: f. 9, dossier 155, 15 drawings.

5. NASU IA SA: f. 10, dossier 55/16 K, sheet 9.

6. Central State Archives-Museum of Literature and Art of Ukraine: f. 653, inv. 2, dossier 1210, sheets 1–40.

7. ARTYUKHOVA, Olga. Valukinskiy Nikolay Vasilyevich. In: *The Archaeological Heritage of Central Kazakhstan: Research and Preservation: Collected Scientific Papers Dedicated to the 70th Anniversary of Establishing the Central Kazakhstan Archaeological Expedition of the Kazakhstan Academy of Sciences*. Almaty: Beğazy-Tasmola Research Centre of History and Archeology, 2017, vol. 1, pp. 80–87 [in Russian].

8. VALUYKO, Mykola. Kost Oleksiyovych Trutovsky and His Work. In: Oleksandr KOROL-

CHUK, ed.-in-chief, *Radiance*. Kyiv, 1913, no. 3 (March), pp. 68–71 [in Ukrainian].

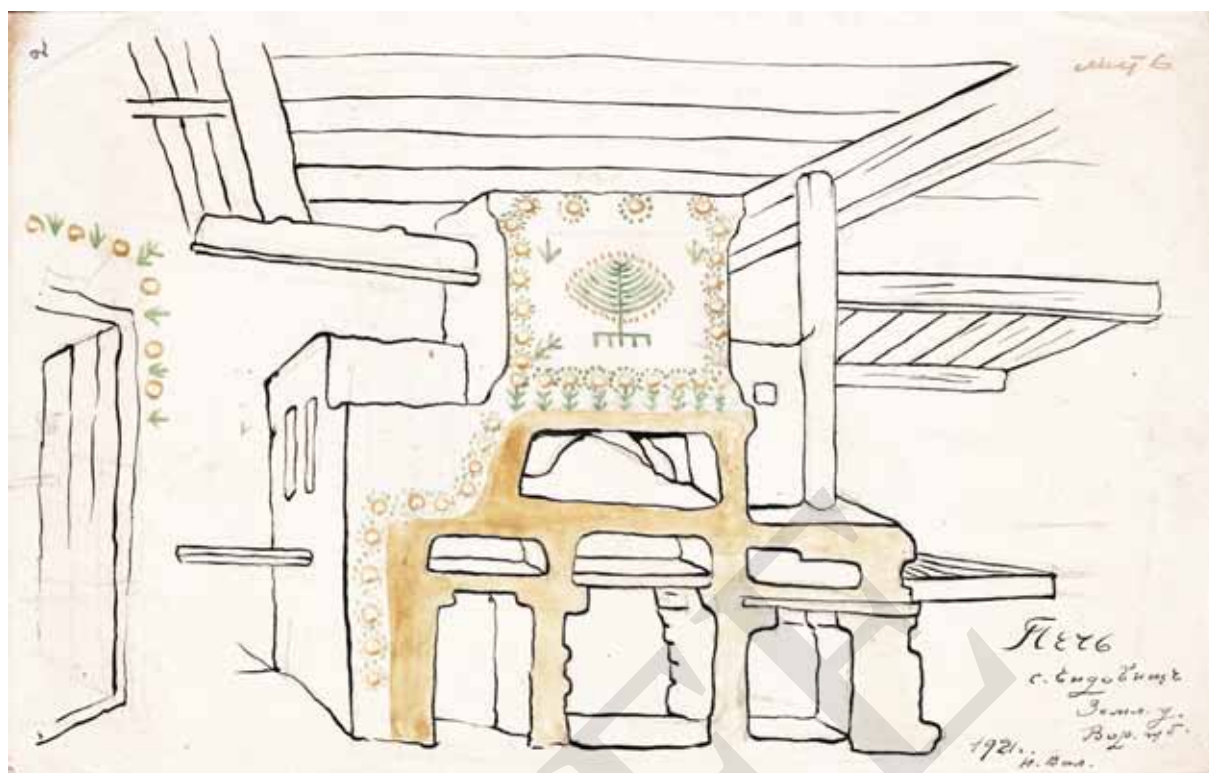
9. VALUYKO, Mykola. Easter Painted Eggs. In: Oleksandr KOROLCHUK, ed.-in-chief, *Radiance*. Kyiv, 1913, no. 4 (April), pp. 108–111 [in Ukrainian].

10. VALUKINSKIY, Nikolay. *Villages of Voronezh District (Some Impressions of an Ethnographer-Artist)*. Voronezh: Voronezh Governorate's Museum and *Our Work* Journal Publishers, 1923, 24 pp., ill. [in Russian].

11. VALUKINSKIY, Nikolay. From the Materials of the Summer 1924 Excursions. In: *The Voronezh Collection of Local Lore*. Voronezh, 1925, iss. 3, pp. 53–54 [in Russian].

12. VALUKINSKIY, Nikolay. Materials for the History of Architecture of the Voronezh Lands' Villages. In: Fedor POLIKARPOV, ed., *Folkways: Materials and Studies of the Voronezh Lands' Ethnography*. Voronezh: Voronezh Governorate's Museum Press, 1927, iss. 1, pp. 13–26 [in Russian].

13. VECHERSKIY, Viktor. *Ukrainian Wooden Churches*. Kyiv: Our Times, 2007, 269 pp., ill. [in Ukrainian].



1. Микола Валукинський. Мальована печ у с. Єндовище. 1921 р.
НА ІА НАН України

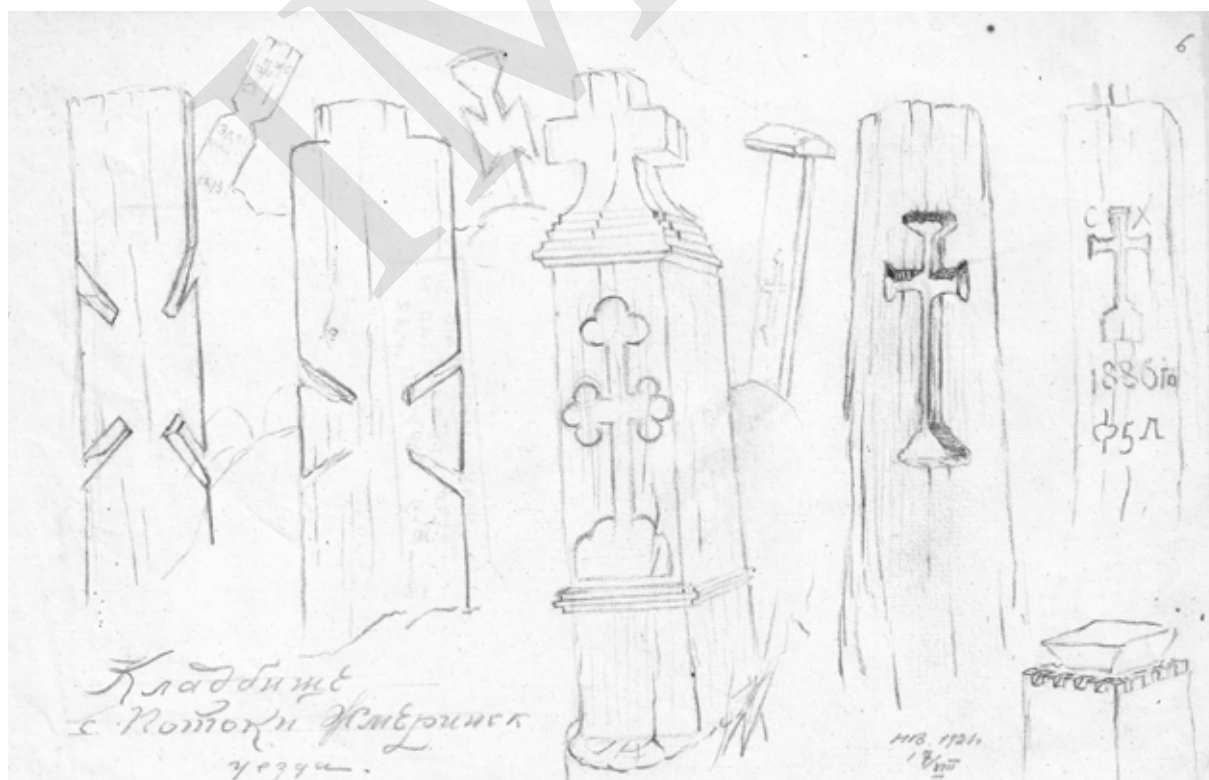


2. Микола Валукинський. Церква Святого Дмитрія Солунського в с. Потоки. 1921 рік.
НА ІА НАН України



4. Микола Валукинський.
Надгробок (мацева) на
єврейському кладовищі
в Браїлові. 1921 р.
НА ІА НАН України

3. Микола Валукинський.
Кладовище в с. Потоки.
1921 рік. НА ІА НАН України



14. GAVRIIL [secular name – ROZANOV], archbishop. The Chronological and Historical Description of Churches of the Eparchy of Kherson and Taurida. In: *Notes of the Odesa Society of History and Antiquities*. Odesa: City's Printing House, 1848, vol. II, sect. I, pp. 140–210 [in Russian].
15. GOBERMAN, David. *Jewish Gravestones in Ukraine and Moldova*. Moscow: Image, 1993, 4 pp. + 263 photos [in Russian].
16. DEY, Oleksiy. *The Dictionary Of Ukrainian Pseudonyms And Cryptonyms of the XVIth to XXth Centuries*. Kyiv: Scientific Thought, 1969, 559 pp. [in Ukrainian].
17. DOROSHENO, Oksana. *A Church with Two Unknowns. There is Such a Church in Pervomaysk*. November, 29 2019 [online]. Available from: <https://theguard.city/blogs/53687/hram-z-dvoma-nevidomimi-u-pervomajskue-takij> [viewed August, 15 2021] [in Ukrainian].
18. KOTLIAR, Yevhen. Danylo Shcherbakivsky's Researches and Discoveries in Jewish Art. In: Stepan PAVLIUK, ed.-in-chief, *The Ethnology Notebooks*, 2014, no. 5 (119), pp. 884–913 [in Ukrainian].
19. M. V. The Origin of Playbills. In: Oleksandr KOLCHUK, ed.-in-chief, *Radiance*. Kyiv, 1913, no. 1 (January), pp. 28–29 [in Ukrainian].
20. ANON. A «Protective» Commemorative Sign Erected in the Old Jewish Cemetery in Brayiliv [online]. Available from: <https://vinnica-news.site/novyny/na-staromu-yevrejskomu-kladovyshhi-v-brayilovi-vstanovleno-zahysnyj-pamyatnyj-znak.html> [viewed May, 12 2021] [in Ukrainian].
21. P. K. *Radiance* Journal and Publishing House. In: *The Bibliological Bulletin*. Kyiv: Ukrainian Scientific Bibliological Institute, 1927, no. 1, pp. 121–123 [in Ukrainian].
22. *About Our Land. Essays on Nature, Everyday Life, Economy, and Culture of Voronezh and Ostrogozhsk districts of Central Black Earth Region*. Voronezh Regional Museum of Local Lore. Voronezh: Commune, 1922 [in Russian].
23. SETSINSKIY, Yevfimi. Parishes and Churches of the Podolian Eparchy. In: *Proceedings of the Podolian Eparchial Historical and Statistical Committee*. Kamenets-Podolskiy: S. Kirzhatskiy Publishing House, 1901, iss. IX, 1267 pp. [in Russian].
24. SMOLIY, Yuliya. Valukinskyi Mykola Vasyliovych. In: Ivan DZIUBA, Arkadiy ZHUKOVSKIY, Oleh ROMANIV, Mykola ZHELENIAK (co-editors), *The Encyclopedia of Modern Ukraine*. Kyiv: NASU Institute of Encyclopaedic Research, 2005, vol. 4, p. 52 [in Ukrainian].
25. SMOLIY, Yuliya. Katerynoslavshchyna Painted Stoves from an Album of Mykola Valukin. In: Mykhaylo SELIVACHOV, ed., *Museology and Museum Policy in Ukraine in the XXth Century: Collected Scientific Papers*. Kyiv: Zlatohraf, 2004, pp. 171–178 [in Ukrainian].
26. SMOLIY, Yuliya. Mykola Valukinskyi: His Life, Work, and Studies. In: Mykhaylo SELIVACHOV, ed., *Folk Art Museums and National Culture: Collection Scientific Papers*. Kyiv: Zlatohraf, 2006, pp. 136–148 [in Ukrainian].
27. *List of Settlements of the Kiev Governorate*. Kiev Governorate's Statistical Committee. Kiev, 1900, 1976 pp. [in Russian].
28. USPENSKIY, Yuriy. *Old Voronezh: An Artistic and Historical Essay*. Voronezh: State Publishing House, 1922, 77 pp., ill. [in Russian].
29. HAIMOVICH, Boris. Carved Decor of Jewish Gravestones in Ukraine. In: Valeriy Dymshits, ed.-in-chief, *The History of Jews in Ukraine and Belarus: Expeditions, Monuments, and Findings: Collected Scientific Papers*. Saint Petersburg: European University at Saint Petersburg, 1994, pp. 83–106 [in Russian].
30. KHODAK, Iryna. Danylo Shcherbakivskyi's Contribution to Researching and Forming the Cossack Mamay Museum Collected Compositions. In: Hanna SKRYPNYK, ed.-in-chief. *Materials for Ukrainian Ethnology: An Annual. Collected Scientific Works*. Kyiv: IASFE Press, 2017, iss. 16 (19), pp. 212–225 [in Ukrainian].
31. KHODAK, Iryna. Kuzma Chyhyryk, A Chyhyrynshchyna Collector of Cossack Mamay-Themed Paintings. In: Ya. DIDENKO et al. (compilers). *Chyhyrynshchyna: Its Past and Present: Proceedings of the Sixth Theoretical and Practical Conference, Chyhyryn, November 9–10, 2017*. Cherkasy: PE Kandych S. H. Publishers, 2017, pp. 271–273 [in Ukrainian].
32. KHODAK, Iryna. *Human Earnings. Danylo Shcherbakivskyi: An Essay on the Ukrainian Art Historian*. Kyiv; Kharkiv: Savchuk O. O. Publishers, 2020, 546 pp., 461 ill., 16 pp., pages of colour illustrations [in Ukrainian].

УДК 27-526.62:27-312.47](477)

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2021.03.050>**БУРКОВСЬКА ЛЮБОВ**

кандидатка мистецтвознавства, наукова співробітниця відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

BURKOVSKA LIUBOV

a Ph.D. in Art Studies, a research fellow at the Department of Visual and Applied Arts of the NASU M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology

Бібліографічний опис:

Бурковська, Л. (2021) Українські ікони «Богородиця Мати Милосердя» (нова іконографічна інтерпретація традиційного сюжету). *Народна творчість та етнологія*, 3 (391), 50–57.

Burkovska, L. (2021) Ukrainian Icons *Theotokos Mother of Mercy* (New Iconographic Interpretation of Traditional Plot). *Folk Art and Ethnology*, 3 (391), 50–57.

УКРАЇНСЬКІ ІКОНИ «БОГОРОДИЦЯ МАТИ МИЛОСЕРДЯ» (нова іконографічна інтерпретація традиційного сюжету)

Анотація / Abstract

Барокові тенденції, що захопили українське релігійне мистецтво кінця XVII – початку XVIII ст., посприяли розширенню його тематичного складу, стильовим видозмінам та появі нових іконографічних сюжетів. Ікони «Богородиця Мати Милосердя», чи «Козацька Покрова», – виразний приклад оновлення тематики в українському релігійному мистецтві за доби Бароко. Зазначений іконографічний варіант Покрову, очевидно, був запозичений із західноєвропейського живопису. Він корелюється з популярним в італійському мистецтві композиційним типом зображення Покрову Пріснодіви – «Мадонна дела Мізерікордія».

Припускають, що образ Святої Діви, яка вкриває плащем молільників, був інспірований видінням цистерціанського монаха, теолога та письменника Цезарія з Гейстербаха, який описав його у своїх «*Dialogus Miraculorum*» (1221). Формування іконографії «Мадонна дела Мізерікордія» в західноєвропейському мистецтві розпочалося в XIII ст. На ранніх зображеннях Богородиця зазвичай стоїть. Християн, що перебувають під покровом Діви Марії, змальовують на колінах і в значно меншому масштабі. Ікони «Мадонна дела Мізерікордія» часто замовляли конкретні групи віруючих, такі як братства, професійні гільдії, монастирі та абатства.

В українському іконописі барокової пори тема Покрову Богородиці такого іконографічного варіанта, як «Богородиця Мати Милосердя», займала особливе місце. Образ Заступниці, яка благословляє та вкриває своїм плащем віруючих, приваблював українських майстрів реалістичністю та величавістю композиційного задуму. Популярність і стрімке поширення цього іконографічного різновиду Покрову було спричинене й тим, що в ньому з особливою проникливістю подавалися індивідуалізовані образи людей різних прошарків тогочасного суспільства. Споглядаючи

в храмах ікони Покрову, віруючі, очевидно, вбачали в образі Богородиці могутню покровительку та милосердну заступницю.

Українські ікони «Богородиця Мати Милосердя» XVII – початку XVIII ст. наповнені пошуками нової художньої виразності й розкривають характер перехідного періоду та особливості процесу формування нової стилістичної системи сакрального живопису.

Ключові слова: ікона, композиція, мистецтво, іконографія, сюжет, образ.

Baroque trends, which have been extended in the Ukrainian religious art of the late 17th – early 18th centuries, contributed to the expansion of its thematic composition, stylistic changes and the emergence of new iconographic plots. The icons *Theotokos Mother of Mercy*, or *the Cossack Intercession*, as they are also called, are a clear example of the renewal of themes in Ukrainian religious art during the Baroque period. This iconographic version of the Intercession, apparently, is borrowed from Western European painting; it is correlated with the compositional type of the image of the Intercession of the Theotokos – *Madonna della Misericordia* – popular in Italian art.

It is supposed, that the image of the Blessed Virgin, covering the parish with the mantle, has been inspired by the vision of the Cistercian monk, theologian and writer Caesar of Geisterbach, who describes it in his *Dialogus Miraculorum* (1221). Formation of the iconography *Madonna della Misericordia* in Western European art has started in the 13th century. The Virgin usually stands on the early images. The Christians staying under the protection of the Virgin Mary are depicted on their knees and in a much smaller scale. The icons *Madonna della Misericordia* have been often ordered by specific groups of believers, such as fraternities, professional guilds, monasteries and abbeys.

The theme of the Intercession of Theotokos of the iconographic version *Theotokos Mother of Mercy* has taken a special place in the Ukrainian iconography of the Baroque period. The image of the Patroness, blessing and covering the faithful with her mantle, has attracted Ukrainian masters with the realism and majesty of the compositional plan. The popularity and rapid dissemination of this iconographic variety of the Intercession have been caused also by the fact that it presents individualized images of people from different layers of the that time society with special penetration. Contemplating the icons of the Intercession in the temples, the believers have seen obviously a powerful and merciful patroness in the image of the Mother of God.

Ukrainian icons *Theotokos Mother of Mercy* of the 17th – early 18th centuries are filled with the search for a new artistic expressiveness, reveal the nature of the transition period and the peculiarities of the process of formation of a new stylistic system of sacred painting.

Keywords: icon, composition, art, iconography, plot, image.

Кінець XVII – початок XVIII ст. – особливий період у суспільно-політичному та культурному житті України. Поширення гуманістичних ідей, усвідомлення ваги та цінності окремої особистості привели до змін у тогочасному мистецтві, де простежується поглиблене зацікавлення людиною, її долею та роллю в суспільному житті. Зрозуміло, що такі істотні світоглядні процеси не могли оминати іконопис як найважливіший вид тогочасного релігійного мистецтва. Українська ікона XVII–XVIII ст. не втрачає своєї змістовності, глибини та образної наснаженості, залишаючись одухотвореним твором сакрального мистецтва. Незважаючи на зміну композиційних вирішень, типології образів і техніки виконання, тогочасна українська ікона, сформована на ґрунті давніх усталених традицій, набуває нової якості, долучившись тим самим

до загальноєвропейських мистецьких процесів, зберігаючи при цьому свою національну самобутність. Барокові тенденції в українському релігійному мистецтві виразно прочитуються в посиленні взаємовпливів живопису і графіки. Стильові видозміни привели до розширення тематичного складу іконопису та появи нових іконографічних сюжетів, а також посприяли привнесенню в релігійний живопис елементів світських жанрів мистецтва – портрета, пейзажу, натюрморту.

Ікона «Богородиця Мати Милосердя», чи «Козацька Покрова, – яскравий приклад оновлення тематики в українському релігійному мистецтві кінця XVII – початку XVIII ст.

Найновіші дослідження переконливо доводять іконографічну генезу Покрову Богоматері від візантійського шанування Богородиці Заступниці, яке розпочалася

ще за часів раннього християнства [3, с. 41]. Її культ у Східній Церкві здавна був дуже потужним, мав окремий празник на честь пов'язаного з ним чуда, з відповідною літургією та досконало розробленою іконографією [9, с. 93]¹. Особливості візантійської іконографії цього сюжету ґрунтуються на значенні та місці культу Богородиці в системі духовних пріоритетів східнохристиянської теологічної системи.

Започатковані в Києві в середині XII ст. культ та іконографія зображень Покрову Богородиці мають константинопольське коріння, на що вказують літописання Києво-Печерського патерика [1, с. 6; 3, с. 52, 53]. Як слушно зауважує В. Александрович, «іконографія Покрову Богородиці могла сформуватися тільки завдяки візантійській релігійності з переосмисленням певних її виявів на старокіївській основі» [3, с. 39].

Семантика іконографії Покрову ґрунтується на епізоді з Життя Андрія Юродивого про чудесне з'явлення святому Андрію Богородиці в оточенні пророків і ангелів у Влахернському храмі Константинополя [9, с. 93]. Богоматір тримала над вірянами свій омофор, захищаючи від нападу арабів, які тоді взяли в облогу Царгород. Найімовірніше, зазначені події відбувалися за правління імператора Льва VI (886–912) [7, с. 93]. Існують припущення, що перші зображення Богородиці Заступниці побутували у візантійському мистецтві вже в V ст. На це опосередковано вказує епізод з Життя Марії Єгипетської [8, с. 45–47; 2, с. 65, 68].

Найдавніша українська ікона на сюжет Покрову Богородиці (XIII ст.) походить із галицьких земель (НХМУ). Пам'ятка вирізняється унікальною іконографією, яка, на думку науковців, могла скластися в мистецькій культурі Холма середини XIII ст. [3, с. 175–181]. На іконі змальовано Богородицю на троні в положенні Оранти, на її грудях зображений Христос-Еммануїл, а два ангели тримають над Богоматір'ю покров.

Починаючи з XV ст., в українському мистецтві набирає поширення іконографічний

сюжет, у якому Діва Марія змальована на повний зріст у поставі Оранти з двома ангелами, що тримають над нею покров, або з омофором, який тримає сама Богородиця². Традиційно в центрі композиції зображено диякона Романа Сладкопівця – творця гімнографії на честь Богоматері; Андрія Юродивого, який указує на Богородицю своєму учневі Єпіфанію; обабіч них подавали константинопольського патріарха, імператора, численних духовних та світських осіб. Ікони на сюжет Покрову Пресвятої Богородиці в українському іконописі XV – середини XVI ст. нечисленні. Серед них – ікона «Покров Богородиці» кінця XV ст. з Овчарів (давній Рихвальд) (НМЛ) [3, с. 225], графічна версія Покрову київської іконографічної традиції другої половини XV ст., виконана для Анфологіону 1619 року [3, с. 273], пам'ятка початку XVI ст. із церкви Святої Трійці в с. Річиця (Рівненський обласний краєзнавчий музей) [3, с. 297]. Давній іконографічний варіант сюжету Покрову бачимо на клеймі ікони «Різдво Христове зі сценами богородичного циклу» (XVI ст.) з Покровської церкви в с. Трушевичі (НМЛ) [3, с. 347–360].

За доби Бароко значної популярності в українському малярстві набула тема Покрову іконографічного варіанта «Богородиця Мати Милосердя», який, очевидно, був інспірований популярним в італійському мистецтві композиційним типом зображення Покрову Пріснодіві – «Мадонна делла Мізерікордія».

Іконографічна схема образу Мадонни Милосердя була надзвичайно популярна в західноєвропейському мистецтві кінця Середньовіччя, особливо в церковному живописі італійського Кватроченто (XV ст.). Постать Богоматері завжди подавалася фронтально, щоб вона не затуляла плащем персонажів, які замальовувалися в нижній частині ікони. Існує кілька варіантів цього іконографічного різновиду сюжету: в одному з них Богородиця розгортає руками свій плащ над молільниками, в іншому –

руки Діви Марії складені в молінні перед грудьми, а її розкинутий плащ підтримують ангели чи святі. Важливо зауважити, що на ранніх зображеннях Богородиця за традицією несе на лівій руці Христа, який підтримує полотнище її плаща. Проте, вірогідно, зображення Немовляти погано поєднувалося з темою Оранти, руки якої повинні були залишатися вільними для підтримання плаща, тому Пріснодіву почали змальовувати без Дитяти [10, с. 142]. Науковці припускають, що тема Святої Діви з плащем спочатку зливалася з образом Мадонни з Немовлям, а в XIV ст. обидва сюжети остаточно порізнислися [10, с. 145].

Існує думка, згідно з якою образ Святої Діви, яка вкриває плащем молільників, був інспірований видінням Цезарію Гейстербахському (близько 1180 – близько 1240) – цистерціанському монаху, пріору монастиря цього ордену в абатстві Гейстербах біля Кельна. Німецький теолог і письменник описав його в своїх «Бесідах про чудеса» (1221) [6]. У легенді йдеться про те, що вві сні Цезарій був перенесений до Раю, де бачив багато ченців свого ордену, які, як найвірніші служителі Богородиці, знайшли захист під її плащем [5, с. 610–613]³.

Між ченцями різних католицьких орденів розпочалося суперництво за привілейоване місце під щитом Богоматері, що сприяло популярності цього сюжету. Свята Діва шанувалася як захисниця проти чуми: від її плаща, як від щита, відскакували стріли Божественного гніву [10, с. 141]. Під час масових епідемій заступництво Богородиці вважалося найбільш дієвим.

Ідею милостивого захисту Пріснодіви Милосердя відображає твір Сімоне Мартіні «Мадонна делла Мізерікордія» (1308–1310)⁴. Постаць Марії здається величезною проти вірян, яких вона вкриває своїм мафорієм (Національна Пінакотека, Сіена, Тоскана, Італія). Ранній твір П'єро делла Франческа⁵ цього самого сюжету (близько 1450–1462 рр.) виконаний на замовлення чернечого згромадження «Della Misericordia»,

братства Борго Сансеполькро (Комунальна пінакотека, Сансеполькро, Тоскана, Італія). Композиція складається з групи членів братства, розмішених навколо центрального зображення Богородиці, яка вкриває їх своїм плащем.

Успадщині українського сакрального мистецтва Покров Богородиці іконографічного варіанта «Богородиці Матері Милосердя» займає окреме місце. Досліджуючи причини стрімкого поширення цього іконографічного різновиду Покрову на наших землях, науковці припускають, що українські іконописці барокової пори, шукаючи нових виразних форм, узяли за взірць італійський середньовічний композиційний тип зображення «Мадонни делла Мізерікордія» [6, с. 53]. Богородиця змальована вже не в інтер'єрі храму, як містичне видіння, а серед вірян. Образ Заступниці, яка благословляє та вкриває їх своїм плащем, приваблював українських майстрів більшою реалістичністю та величавістю композиційного задуму й, очевидно, можливістю розширення меж усталених канонів. Індивідуалізовані обличчя ієрархів, гетьманів, запорозької старшини, патрональних образів, реалістичне відтворення тогочасних костюмів, уведення світських мотивів дедалі більше наближують ікони цього сюжету до світської картини, зокрема до портретного живопису. Прикладом можуть слугувати ікони, у яких убачається портретна схожість із політичними й духовними діячами того часу: Богданом Хмельницьким, Павлом Полуботком, Пилипом Орликом, Іваном Мазепою та ін. Аналіз збережених пам'яток показує, що ікони «Богородиця Мати Милосердя» набули поширення як на західних, так і на східних українських землях.

Іконографія Покрову Богоматері зазначеного композиційного типу набула актуальності в середовищі бойківських та лемківських майстрів другої половини XVII – першої половини XVIII ст. [6, с. 49]. Найдавнішою відомою українською іконою цього взірця є пам'ятка 1650–1680-х років із

сміт Стара Сіль Старосамбірського району на Львівщині ⁶. Анонімний маляр зумів передати настрій персонажів, а також дбайливо відтворив одяг, зачіски та інші атрибути, що визначають соціальний статус його сучасників.

Образ Богородиці Матері Милосердя був популярним у середовищі риботицьких майстрів іконопису ⁷. Збережені пам'ятки свідчать, з якою увагою ставилися малярі цього осередку до теми Покрову. У їхніх іконах «з особливою ширістю та проникливістю зображено кожну особу, завдяки чому молільники могли впізнавати в присутячих себе зі своїми потребами і турботами» [6, с. 52].

Зображення Покрову в іконографічному варіанті «Богородиці Милосердя» належить також до оригінальних явищ східноукраїнського іконопису XVII–XVIII ст., де сюжет представлено розмаїттям іконографічно-композиційних варіантів. Нерідко в рисах святих у східноукраїнських іконах цього типу можна вгадати портрети світських осіб – ктиторів, фундаторів певного храму. Припускають, що в іконах Покрову могли змальовувати персонажів, тезоіменних замовникам, і таким чином ікона ставала оберегом певної групи осіб.

Композиція ікони «Богородиця Мати Милосердя» (середина XVII ст.) із храму с. Саварка Богуславського району Київської області (НХМУ) неначе вторить формулі православної молитви до Матері Божої: «Покрий нас від усякого зла чесним твоїм омофором». Автор ікони поєднав у ній два іконографічні варіанти Покрову, змалювавши Богородицю з омофором у руках, а єпископів, монахів, козаків – огорнутими мафорієм Пріснодіви [4, с. 387].

На іконі «Богородиця Мати Милосердя» (кінець XVII ст.) із с. Кобижча Бобровицького району Чернігівської області (НХМУ) постаті представників козацької старшини й духовенства тісною юрбою заповнюють простір під мафорієм Богородиці, а Діва Марія їх благословляє [4, с. 388].

На храмовій іконі «Богородиця Мати Милосердя» (перша половина XVIII ст.) із храму Покрову Пресвятої Богородиці с. Дешки Богуславського району Київської області (НХМУ) змальовано портретні образи Богдана Хмельницького, архієпископа Лазаря Барановича, царя. Богородиця, розгорнувши барвистий мафорій, покриває молільників, які клячуть обабіч неї [4, с. 389].

Характерний іконографічний варіант Покрову змальований на іконі «Богородиця Мати Милосердя» (друга половина XVII ст.) із храму м. Бахмача на Чернігівщині (Чернігівський обласний художній музей імені Григорія Галагана) [4, с. 390]. Невелика постать Богородиці зображена на підвищенні; руки Марії розкинуті в жесті захисту, а її мафорій підтримують ангели. З особливою виразністю змальовано обличчя представників духовенства й козацької старшини, які стоять обабіч постаті Богородиці.

Ще один іконографічний різновид сюжету відтворений на Січовій іконі «Богородиця Мати Милосердя» (XVIII ст.) з аналою Покровської церкви Підпільненської Січі (Дніпропетровський національний історичний музей імені Дмитра Яворницького) [4, с. 391]. Розкритий над вірними мафорій Божої Матері, що нагадує за формою простір церковної апсиди, надає об'ємності зображенню. Композиція маленької ікони, продумана й виважена, виглядає компактною і по-особливому монументальною. Постать Богородиці змальована на купчастій хмарі, у руках у Марії – омофор, а під її широким мафорієм бачимо духовенство і козаків.

Класичний іконографічний варіант сюжету представлений на іконі «Богородиця Мати Милосердя» середини XVIII ст. з Національного музею народної архітектури та побуту України (НМНАПУ). У центрі ікони змальована Богородиця на повний зріст; її фронтально подана постать статична та гіперболізовано збільшена проти молільників [4, с. 382]. Під покровом Богоматері зображено людей різного віку і суспільного

стану – царська особа в плащі, підбитому горностаєм, представники духовництва й козацької старшини, заможні міщани. Плащ Марії, забарвлений зі споду в чорний колір, виглядає як усічений збоку дзвін, що покриває маленькі постаті молільників. Голова Пріснодіви увінчана масивною короною та великим золотистим німбом. Монументальна фігура Марії виглядає площинною, проте заповнення купчастими хмарами верхньої частини тла ікони створює ілюзію тривимірності та надає об'ємності зображенню. Композиція пам'ятки наближена до іконографічної схеми, традиційної для західноєвропейських образів «Мадонни делли Мізерікордії», на яких постать Богородиці, як правило, змальовано набагато більшою ніж фігури пристоячих, яких вона покриває своїм плащем. Такий контраст зазвичай відсутній в українських іконах, де постаті Богородиці і вірян, що клячуть обабіч неї, за розмірами часто однакові. Схожість зберігається також у внутрішній характеристиці образу – статичного, врівноваженого.

В іконі з НМНАПУ на перший план виступає величавість, активно виражена ідея надійного заступництва й сили захисту. Величезний німб додає монументальності

образу Богородиці, його розміри зумовлені наявністю масивної корони, якою увінчана голова Пріснодіви. Взірці коронованої Богородиці від середини XVII ст. стають характерною іконографічною деталлю в сюжеті Покрови в українському іконописі. На думку дослідників, змалювання образу Богородиці з короною було спричинене не тільки впливами західноєвропейської іконографії, а й поширенням в українській богословській літературі алегорично-символічних трактатів на честь Марії, святих Іоанія Галятовського, Антонія Радивиловського та Дмитра Туптала, де також описувалися чудеса від ікон Божої Матері, і вона оспівувалася як Цариця Небесна [6, с. 49].

В українському іконописі тема Покрови Богородиці, з огляду на національні особливості, стоїть в ряді найцікавіших явищ сакрального мистецтва. Іконографія сюжету «Богородиця Мати Милосердя» розкриває закономірності й шляхи рецепції в українському іконописі візантійської традиції, засвоєної і розбудованої в давньому київському мистецтві, та характер адаптаційних процесів, спричинених пізнішими західноєвропейськими впливами.

Примітки

¹ Святий Покров (Омофор) Матері Божої, автентична реліквія, яка була привезена з Єрусалима до Константинополя за часів правління імператора Лева I (457–474) [9, с. 93].

² У західноєвропейському мистецтві цей іконографічний варіант відомий під назвою «Мадонна з серпанком» [9, с. 93].

³ Схоже пророче видіння було в 1218 році св. Домініку. Св. Домінік (де Гусман Гарсес) (1170 – 6 серпня 1221) – кастильський святий, проповідник, засновник Ордену домініканців (1215) [5, с. 610–613].

⁴ Сімон Мартіні (близько 1284, Сієна – 1344, Авіньйон) – видатний італійський художник готичного періоду Відродження, представник сієнської школи живопису.

⁵ П'єро делла Франческа (1420–1492) – італійський живописець епохи Ранняго Відродження з Тоскани; відомий майстер італійського Кватроченто.

⁶ Науковці припускають, що пам'ятка належить авторству Стефана Медицького [6, с. 49]. Стефан Медицький – талановитий дрогобицький маляр кінця XVII – початку XVIII ст., яскравий представник українського професійного церковного малярства.

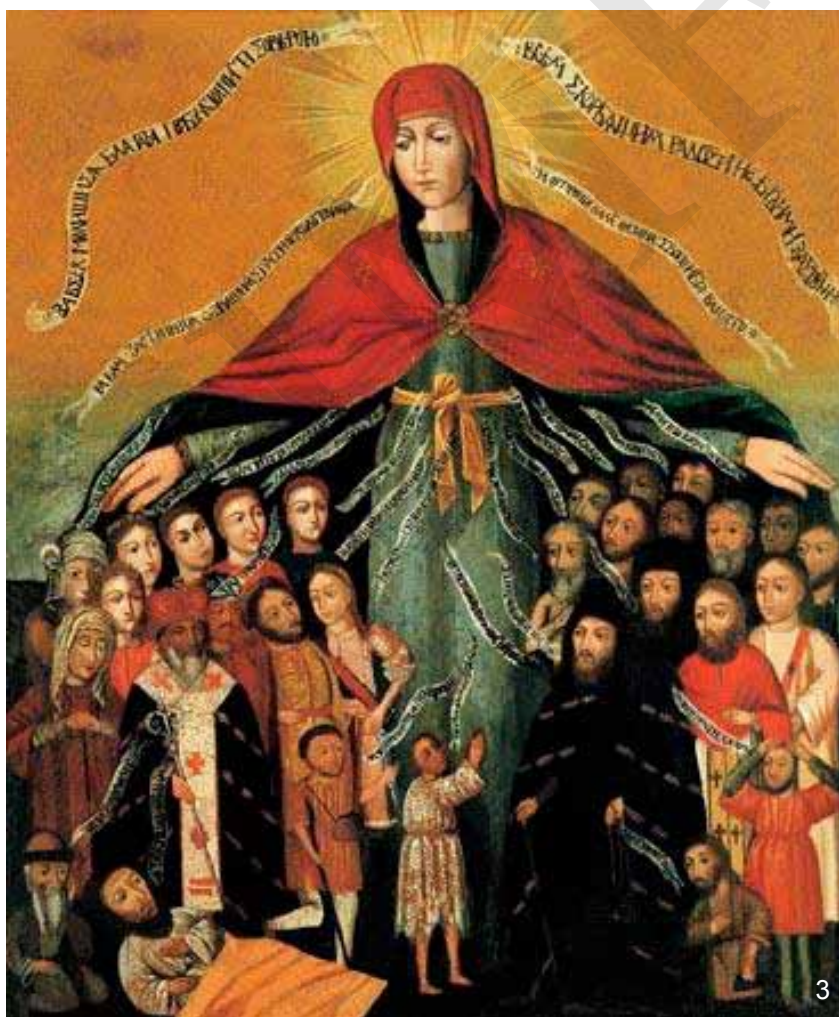
⁷ Риботицька школа іконопису (XVI–XIX ст.) – відомий український малярський осередок Надсяння, який зародився в невеличкому містечку Риботичі, розташованому поблизу Перемишля (нині – Польща). Риботицькі майстри працювали і в різних місцевостях Прикарпаття й Закарпаття, а також у Словаччині, Угорщині та Румунії.



1



2



3

1. Богородиця Мати Милосердя, XVIII ст. Січова ікона з аналою Покровської церкви Підпільненської Січі. Дніпропетровський національний історичний музей імені Дмитра Яворницького

2. Сімоне Мартіні. Мадонна делла Мізерікордія. 1308–1310 рр. Сієна, Тоскана, Італія. Національна Пінакотекка

3. Покров Богородиці. 1650–1680-і рр. Ікона із церкви смт Стара Сіль Старосамбірського р-ну на Львівщині. НМЛ

Джерела та література

1. Абрамович Д. Києво-Печерський патерик: (вступ, текст, примітки). Київ, 1931. XXVI, 234, [1] с.
2. Александрович В. С. Мистецтво Галицько-Волинської Держави. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАНУ, 1999. 132 с. : іл.
3. Александрович В. Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія. Львів : Інститут українознавства ім. Івана Крип'якевича НАНУ, 2010. 468 с. : іл.
4. Бурковська Л. В. Давні Українські ікони. Дослідження іконографічних та стильових перетворень в іконописі XV–XVIII століть. Київ, 2019. 480 с. : іл.
5. Жарков Б. Д., Крысов А. Г. Доминик Гусман, основатель ордена братьев-проповедников. *Православная Энциклопедия* / [под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II]. Москва : Изд. Церковно-научный центр «Православная Энциклопедия», 2007. Т. XV. С. 610–613.
6. Косів Р. Іконографія та атрибуція ікони риботичької стилистики «Богородиця Мати Милосердя / св. Миколай» зламу XVII–XVIII ст. *Пам'ятки України*. 2013. № 12 (196). С. 46–53.
7. Кузьменко Е. А. Монастырская повседневность немецких цистерцианцев в визионерских текстах XIII века. Дисс. ... канд. ист. наук 07.00.03. (Всеобщая история. Средние века) Москва : Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, 2016. 405 с. URL : <http://www.hist.msu.ru/Science/Disser/Kuzmenko.pdf>.
8. Лидов А. М. Чудотворные иконы в храмовой декорации. О символической программе императорских врат Софии Константинопольской. *Чудотворная икона в Византии и Древней Руси* / [ред.-сост. А. М. Лидов]. Москва : Мартис, 1996. С. 44–75.
9. Шпідлік Т., Рупнік М.-І. Про що розповідає ікона / [пер. М. Прокоповича]. Львів : Свічадо, 1999. 126 с.
10. Réau Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Paris : Presses Universitaires de France, 1957. Т. II/2. 623 p.

References

1. ABRAMOVYCH, Dmytro. *Kyiv-Pechersk Paterik: (Introduction, Text, Annotations)*. Kyiv, 1931, 26, 234, [1] pp. [in Ukrainian].
2. ALEKSANDROVYCH, Volodymyr. *Art of the Galicia-Volhynian State*. Lviv: NASU Ivan Krypyakevych Institute of Ukrainian Studies, 1999, 132 pp.: ill. [in Ukrainian].
3. ALEKSANDROVYCH, Volodymyr. *Intercession of the Theotokos. Ukrainian Medieval Iconography*. Lviv: NASU Ivan Krypyakevych Institute of Ukrainian Studies, 2010, 468 pp.: ill. [in Ukrainian].
4. BURKOVSKA, Liubov. *Ancient Ukrainian Icons. Research of the Iconographic and Stylish Transformations in the Iconography of the 15th – 18th centuries*. Kyiv, 2019, 480 pp.: ill. [in Ukrainian].
5. ZHARKOV, Boris, Aleksandr KRYSOV. *Dominik Guzman, Founder of the Order of Preacher Brothers*. In: ALEXY II, Patriarch of Moscow and All Russia, editor. *Orthodox Encyclopedia*. Moscow: Church-Scientific Center *Orthodox Encyclopedia*, 2007, vol. 15, pp. 610–613 [in Russian].
6. KOSIV, Roksolana. *Iconography and Attribution of the Icon of Rybotich Stylistics Theotokos Mother of Mercy / St. Nicholas at the turn of the 17th – 18th Centuries*. In: SIERYKOV, Anatoliy, ed.-in-chief. *Sights of Ukraine*, 2013, 12 (196), 46–53 [in Ukrainian].
7. KUZMENKO, Elena. *Monastic Everyday Life of German Cistercians in Visionary Texts of the 13th Century*. A Ph.D. Thesis, specialty 07.00.03. (General history. The Middle Ages). Moscow: Mikhail Lomonosov Moscow State University, 2016, 405 pp. [online] Available from: <http://www.hist.msu.ru/Science/Disser/Kuzmenko.pdf> [in Russian].
8. LIDOV, Aleksey. *Miraculous Icons in the Temple Scenery. About the Symbolic Program of the Imperial Gate of Sophia of Constantinople*. In: Aleksey LIDOV, editor-compiler. *Miraculous Icon in Byzantium and Ancient Russia*. Moscow: Martis, 1996, pp. 44–75 [in Russian].
9. SHPIDLIK, Teofil, Marko-Ivan RUPNIK. *What does the Icon Tell about*. Translated by Maryana PROKOPOVYCH. Lviv: Svichado, 1999, 126 pp. [in Ukrainian].
10. REAU, Louis. *Iconography of Christian Art*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957, vol. 2/2, 623 pp. [in French].

УДК 2-36(477)“16/17”

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2021.03.058>**МЕХ НАТАЛІЯ**

докторка філологічних наук, професорка, провідна наукова співробітниця відділу «Український етнологічний центр» Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5846-505X>

MEKH NATALIYA

a Doctor of Philology, a professor, a chief research fellow at the *Ukrainian Ethnological Centre* Department of the NASU M. Rylskyi Institute for Art Studies, Folkloristics and Ethnology. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5846-505X>

Бібліографічний опис:

Мех, Н. (2021) Дмитро Туптало – видатний український агеограф, церковний та культурний діяч. *Народна творчість та етнологія*, 3 (391), 58–64.

Mekh, N. (2021) Dmytro Tuptalo as an Outstanding Ukrainian Hagiographer, Church and Cultural Figure. *Folk Art and Ethnology*, 3 (391), 58–64.

ДМИТРО ТУПТАЛО – ВИДАТНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ АГЕОГРАФ, ЦЕРКОВНИЙ ТА КУЛЬТУРНИЙ ДІЯЧ

Анотація / Abstract

Цьогоріч виповнюється 370 років з часу народження Данила Савича Туптала – видатного українського агеографа, церковного та культурного діяча. 11 грудня 1651 року в невеликому місті Макарові, що на Київщині, у побожній родині козацького сотника Сави Григоровича та Марії Михайлівни народився майбутній святий Димитрій.

Важливими для нас були й залишаються історичні та догматико-полемічні твори, тексти проповідей, повчань, які ілюструють світогляд, погляди, систему цінностей, високий інтелектуальний і моральний рівень Дмитра Туптала.

Проте найбільш знаковою працею святого є його фундаментальна агіографічна енциклопедія – «Життя святих», відома як «Четья-Мінея». Це зведене зібрання житій святих за днями та місяцями року від вересня до серпня, роботу над яким Дмитро Туптало розпочав у 1684 році, коли прийняв пропозицію Печерського архімандрита Варлаама Ясинського й поселився в Києво-Печерській лаврі.

Цілих 20 років (з перервами) тривала робота над «Життями святих» у чотирьох томах. Кожен том охоплював три місяці року.

Переконані, що внесок Дмитра Туптала в українську писемну культуру в цілому та в українську агеографію зокрема, є надзвичайно вагомим. Адже життєписи знаменитих єпископів, патріархів, монахів, світських осіб, канонізованих Православною Церквою, без сумніву, важливі для нашої духовної культури. Житійна література завжди збагачувала віруючу людину, була певним зразком благочестя. Ці твори відкривають нові смисли, живлять допитливу думку, подають приклади втілення найвищих чеснот у житті святих, спонукають до самозаглиблення та самовдосконалення.

Ключові слова: українська писемна культура, українська агеографія, житійна література, Четья-Мінея, духовні цінності, православний світогляд.

This year it is the 370th anniversary of birthday of Danylo Savych Tuptalo – a prominent Ukrainian hagiographer, church and cultural figure. Future hierarch Dimitry was born on December 11, 1651, in the small town of Makariv, that is in the Kyiv region, in the pious family of the Cossack sotnyk Sava Hryhorovych and Mariya Mykhailivna.

Historical and dogmatic-polemical works, texts of sermons, precepts have been and still remain important for us. They illustrate the world outlook, views, value system, high intellectual and moral level of Dimitri Tuptalo.

However, his fundamental hagiographic encyclopaedia – *Lives of Saints*, known as *Chetya-Mineya*, is the most significant work of the Saint. This is a combined collection of the lives of saints by days and months of the year from September to August. Demetrius Tuptalo has started work in 1684, when he accepts the proposal of Pechersk Archimandrite Varlaam Yasynskyi and settles in the Kyiv-Pechersk Lavra.

Work on *Lives of Saints* in 4 volumes has lasted for the whole 20 years (with intermissions). Each volume covers three months of the year.

We are convinced that the contribution of Dimitri Tuptalo to the Ukrainian written culture in general and to the Ukrainian hagiography, in particular, is extremely significant. As the biographies of famous bishops, patriarchs, monks, and secular persons, canonized by the Orthodox Church, are undoubtedly important for our spiritual culture. Hagiographic literature has always enriched the believer, is a certain example of piety. These works open new meanings, nurture curious thought, give examples of the embodiment of the highest virtues in the lives of saints, incite to self-centration and self-completion.

Keywords: Ukrainian written culture, Ukrainian hagiography, biographical literature, Chetya-Mineya, spiritual values, Orthodox world-view.

Цьогоріч виповнюється 370 років з часу народження Данила Савича Туптала – видатного українського агеографа, церковного та культурного діяча. 11 грудня 1651 року в невеликому місті Макарові, що на Київщині, у побожній родині козацького сотника Сави Григоровича та Марії Михайлівни народився майбутній святий Димитрій.

У 1660 році родина переїхала до Києва й оселилися в будинку на Подолі, поряд із церквою Миколи Притиска. Батько Данила в 1682–1686 роках був київським сотником, а згодом став ктитором Кирилівського монастиря.

Після здобутої початкової освіти обдарований юнак «вступив до Київської Академії. 1668 року в 17-річному віці прийняв чернечий постриг у Києво-Кирилівському монастирі, а наступного року митрополитом Київським, Галицьким і всієї Малої Росії Іосифом Нелюбовичем-Тукальським рукопокладений на ієродиякона.

Невдовзі Туптало стає відомим своїм благочестям і ученістю. 1675 року єпископ Чернігівський і Новгород-Сіверський Лазар Баранович висвятив його на ієромонаха і запропонував йому проповідництво в Чернігівському кафедральному соборі, а 1681 року поставив ігуменом Максаківського Спасо-Преображенського монастиря...

Досконале володіння даром слова принесло Димитрію Тупталі славу видатного про-

повідника, його запрошували православні монастирі не лише України, а й Литви та Білорусі» [2, с. 594–595].

Знаний у православному світі проповідник у 1679 році (на запрошення гетьмана Івана Самойловича) повертається в Україну та оселяється поблизу Батурина у Свято-Микільському монастирі, де розгортає бурхливу творчу діяльність. Згодом о. Димитрій стає ігуменом різних українських православних монастирів. Він служив у Глухові, Києві. У Чернігові був ігуменом у Єлецькому Успенському монастирі (1697–1699), де його було висвячено на архімандрита Новгород-Сіверського Спасо-Преображенського (1699–1701). Проте, як відомо з різних джерел, у Туптала були й перерви в служінні, періоди усамітнення для молитви та творчої богословської діяльності. Він є автором значної кількості проповідей, повчань, богословських досліджень, церковно-історичних розвідок, драматичних творів та ін. Згадаймо лише деякі з них, що вийшли друком ще в ХІХ та на початку ХХ ст.: «Зібрання творів у 5 т.» (т. 1, 1839; т. 2, 1840; т. 3, 1840; т. 4, 1849; т. 5, 1835), «Канон преподобним Антонію і Феодосію Печерським» (1859), «Рождественська драма» (1874), «Бесіди та повчання на славу Пресвятої Владичиці нашої Богородиці» (1879), «Псалми та духовні канти» (1889), «Успенська драма» (1907) та ін.

Важливими для нас були й залишаються історичні та догматико-полемічні твори, тексти проповідей, повчань, які ілюструють світогляд, погляди, систему цінностей, високий інтелектуальний та моральний рівень Дмитра Туптала. Український православний ієрарх, як нам відомо з енциклопедичних джерел, був «канонізований у 1757 році. Як мислитель розвивав традиційне для української філософської культури вчення про двонатурність людини, намагався в межах теології розв'язати проблему структури діяльності людини в єдності її пізнавальних та поведінкових функцій. Преображення має в Туптала не гностичний, а етичний характер і здійснюється як наслідування Христу в земному житті, у тому числі через активну діяльність людини в суспільстві.

Головною чеснотою християнина святий уважав любов, яка, на відміну від інших традиційних чеснот християнства – віри та надії, є не пізнавальною орієнтацією чи станом душі людини, а її діяльним виразом. Любов як принцип діяльності є, за Тупталом, головним способом ставлення людини до Бога та інших людей; спасіння є результатом любові, що свідомо здійснюється людиною в земному житті. Пропонував зробити християнську етику основою суспільної моральності, переосмислити значення Церкви в житті людини та суспільства, переорієнтувати діяльність священнослужителя з переважно літургійної на служіння людині, опікування її станом та проблемами. Церкву розумів не тільки як форму містичного єднання людей, а і як суспільну інституцію, однією з функцій якої є соціальне служіння та відповідальність за моральний стан суспільства [8, с. 651].

Перший друкований твір Дмитрія Туптала «Руно орошенное» (1680) був написаний за дорученням Чернігівського архієпископа Лазаря Барановича. Це зібрання сказань про чуда ікони Богородиці Троїцько-Іллінського монастиря. Праця І. Галятовського «Небо новое» послужила взірцем для автора, завдяки чому книга

о. Дмитрія мала значний успіх серед читачів і шість разів перевидавалася в Києві та Чернігові.

Проте найбільш знаковою працею святого є його фундаментальна агіографічна енциклопедія – «Життя святих», відома як «Четья-Мінея». Це зведене зібрання житій святих за днями та місяцями року від вересня до серпня, роботу над яким Дмитрій Туптало розпочав у 1684 році, коли прийняв пропозицію Печерського архімандрита Варлаама Ясинського та поселився в Києво-Печерській лаврі.

Цілих 20 років (з перервами) тривала робота над «Життями святих» у чотирьох томах. Кожен том охоплював три місяці року. «Користуючись фондами бібліотеки Києво-Печерської лаври, де знаходилися книги та рукописи, переклади з грецької житій святих мучеників за Христову віру, оригінальні твори часів Київської Русі, твори Нестора, Д. Туптало вивчав життя Феодосія Печерського, Бориса та Гліба... У другій половині XVII – на початку XVIII ст. активно діяла друкарня Києво-Печерської лаври, де, в основному, друкувалися богослужбові книги, а також твори тогочасних українських письменників, зокрема фундаментальне видання книг житія святих – “Четїї-Мінеї” Д. Туптала.

Перший том “Четьх-Міней” вийшов у лаврській друкарні 1689 року. 1695 року у Києві вийшов другий том, 1700 року – третій, 1705 року – четвертий» [6, с. 149].

Видатна праця містить різні житійні історії, які «починаються вереснем і закінчуються серпнем за старим літочисленням. Кожен християнський день розповідає в хронології про того чи іншого святого, роблячи його канонічним і ставлячи за приклад для наслідування. Джерелом для української редакції житій святих, – відзначає Л. Г. Рева, – послужили “Великі Четї-Мінеї” московського митрополита Макарія (XVI), один із рукописних списків яких спеціально був доставлений з Москви, а також перекладні й оригінальні твори грецьких та латинських церков-

ників, різні біблійні книги, окремі писання польських авторів тощо.

Д. Туптало щедро використав “Повість минулих літ” та “Киево-Печерський Патерик” – абсолютно оригінальні твори, а на писання Макарія зробив посилання чи доповнення, додавав історичні довідки, які вважав необхідними» [6, с. 149].

Закінчував о. Димитрій свою працю вже в митрополитому сані, адже в січні 1702 року він «отримав призначення на Ростовську митрополію. Того ж року започаткував у Ростові архієрейську школу (діяла до 1706 р.), у якій викладалися, крім грамоти та співу, основи латинської та грецької мов. В архієрейському театрі митрополита ставилися написані ним декламації – “На Воскресіння Христове” і “На погребіння Хрестове плач”, які виконували учні заснованої ним Ростовської школи. Окрім своїх архіпастирських обов’язків, Туптало продовжував працювати над “Книгою житій святих”, до якої включив ще 38 міней, присвячених печерським святим» [2, с. 595].

Коли Димитрій Туптало був ще ігуменом різних українських монастирів, зокрема, ніс послух у Батурині, то вже тоді отримав прихильність гетьманів І. Самойловича та І. Мазепи. З останнім святителя пов’язували давні дружні стосунки. Про це свідчать різні історичні джерела, серед них – ґрунтовне дослідження Т. Таїрової-Яковлевої «Іван Мазепа і Російська імперія. Історія “зради”», що вийшло українською мовою в Києві у 2013 році. У монографії, зокрема, зазначається, що «сім’я Мазепи була тісно пов’язана з українським православ’ям. Сам він мав дружні контакти з українськими ієрархами, наприклад з Дмитром Тупталом (майбутнім святителем Дмитром Ростовським), який із 1679 року служив у гетьманській церкві в Батурині. Його батько Сава Туптало був київським сотником. Цікаво, що в дуже непростий момент свого життя, влітку 1689 року, Мазепа візьме Туптала з собою в Москву. Під час гетьманства Мазепи за його безпосередньої підтримки та участі

Д. Туптало почне видавати свої знамениті “Житія святих”. У кінці 60-х років мати Мазепи приймає в Києві іночество, і її відданий син, поза сумнівом стає частим гостем у київських монастирях. Звідси витікає дружба Мазепи з архімандритом Києво-Печерської лаври Варлаамом Ясинським. Згодом, ставши гетьманом, Мазепа безпосередньо впливатиме на обрання Ясинського київським митрополитом» [7, с. 25–26]. Він отримав від московського царя дозвіл на обрання нового митрополита Київського після упокоєння митрополита Гедеона, котрий не здобув поваги в духовенства як ставленик Москви. Отже, гетьманові Івану Мазепі дозволялося «митрополита нового вибрати по древньому чину і звичаю та по Гетьманських статтях вільною елекцією при зібранні київських й інших українських духовних і мирських знаних осіб мужа в Божественному Писанні досконалого... і хто вибраний буде, того прислати в Москву для посвящення». У 1690 році після обрання в Софійському соборі «Киево-Печерської Лаври архімандрита Варлаама Ясинського, мужа в Божественному Писанні досконалого й у всіх у любові перебуваю чого на митрополита Київського, він відправляється у Москву для висвяти» [3, с. 121–122].

Беззаперечним фактом є те, що за «гетьманування Мазепи з’являється ціла плеяда видатних українських публіцистів і письменників... Усі вони були випускниками Києво-Могилянської академії і досягли видатних успіхів у кар’єрі завдяки безпосередній допомозі й підтримці гетьмана. Наприклад, для написання другої книги “Житіє Святих”, над якою працював Дмитро Ростовський, Мазепа замовив і купив у Гданську голландське видання Іоанна Болланда (за 100 талярів і 40 золотих). Цей подарунок був безцінним для Туптала» [7, с. 178].

Крім того, що гетьман Мазепа особисто добився підтвердження права Києво-Печерської лаври на ставропігію і власну друкарню, його стараннями було здійснено публікації «Житій святих» Туптала саме в

цій друкарні, він ще й захищав о. Димитрія та архімандрита Варлаама від гніву московського патріарха Йоакима, який на початку був невдоволений публікаціями цих творів про святих.

Проте, на думку митрополита Іларіона (І. Огієнка), «Мазепа назверх 20 літ вірно служив Москві й силою тягнув до того ж і церкву, і всю Україну. Мазепа реально творив в Україні традицію вірного служіння Москві, а про його глибші мрії самостійної України ніхто ніколи не чув. У всякому разі, Мазепа нічого не зробив <...> для творення своєї Церкви, – навпаки: він реально допомагав, щоб наша церква перейшла під Патріарха Московського, поклавши року 1685-го й свій підпис під обранням митрополита Гедеона Четвертинського, хоч добре знав, нащо його вибирали» [4, с. 176–177].

Отже, як це не прикро усвідомлювати, попри протести українського духовенства, професор Віталій Клос у своєму надзвичайно важливому й актуальному дослідженні «Автокефалія Української Церкви: огляд від Хрещення до Синодального Томосу», яке присвячене непересічним подіям в житті Українського Православ'я, наголошує: «Кремль домагається поставлення лояльного або краще сказати послухного ієрарха, й щоб його посвята відбулася тільки в Москві. Завдяки сприянню гетьмана Івана Самойловича такий кандидат знайшовся. Ним виявився втікач з польського Правобережжя єпископ Луцький Гедеон, князь Святополк-Четвертинський.

Не отримавши благословення Церкви-Матері, а лише з наказу царя та гетьмана, тобто світської влади, у Києві в святій Софії відбувається зібрання (оскільки не було нікого з архіпастирів, ігуменів Київських монастирів та дуже мало пастирів), або ж так званий “Елекційний Собор” (8 липня 1685 р.), на якому генеральний осавул Іван Мазепа, чотири полковники та інші мирські чини обрали “митрополитом” Гедеона. Такий склад Собору без благословення, без присутності вищих ієрархів та ігуменів

робив його неканонічним, тому всі його ухвали та обрання теж, відповідно, були такими ж незаконними. Разом з тим, – наголошує дослідник, – значна частина духовенства виступила проти єпископа Гедеона, як майбутнього митрополита» [3, с. 117–118].

Утім, попри серйозні аргументи та невдоволення, навіть попри протести й інший Собор, який було проведено незгодними українськими ієрархами, «8 листопада 1685 р. в Успенському соборі Кремля відбулося поставлення Гедеона патріархом Йоакимом на Київську кафедру. Тут він приніс клятву вірності патріарху. Тобто, в неканонічний спосіб через підступи та обман, через втручання в чужу канонічну територію Москвою було здійснене захоплення Київської митрополії» [3, с. 119].

Проте, як стверджує у знаковій для нашого народу, для його історії праці «Українська культура» митрополит Іларіон, «церква наша своїми вільностями тоді дуже одрізнялась од церкви московської. І всі ті жорстокі закони про монахів, що їх видавав цар Петро I і дальші царі, не мали сили у нас на Україні. Теж саме було і в XVIII віці – церква наша тоді ще мала багато своїх старожитніх прав» [5, с. 192].

Загалом, московська релігійна культура того часового зрізу була сповнена неуктства та потребувала поширення просвіти. Українські ієрархи розглядали її як таку, що потрібно було піднімати, підтягувати до відповідного духовного, освітнього, етичного та морального рівня.

Іван Огієнко в дослідженні «Історія української літературної мови» відзначає, що «українські книжки сунули на Москву ще з XVI віку і там викликали захоплення серед читачів. Але московська духовна влада здавна неприхильно поставилася супроти них. Бо українська церковна ідеологія була протилежна московській. І московська церковна влада стала забороняти українські книжки. Патріарх московський Іоаким, коли нарешті дооформив справу передачі йому Української церкви (бо й самі українці не раз проси-

ли забрати її), року 1690-го на Церковному Соборі в Москві кинув прокляття майже на всі видатніші українські богословські твори. З наказу цього ж Патріярха Іоакима спалено навіть 1-й том “Четьїх Миней” Дмитрія Ростовського (пізніше прирахованого до лику Святих). Передруковуючи українські видання, в Московії виправляли не тільки їхній зміст, але насамперед їхню мову; наприклад, так виправляли “по великоросійской грамматиць” Мінеї Дмитрія Ростовського» [4, с. 175–176].

Самійло Величко у своєму «Літописі» 1689 року сповіщає про знаменну подію, про вихід фундаментального, корисного для людських душ зібрання «Житій святих» Дмитрія Туптала: «Того ж року за архимандритства отця Варлаама Ясинського надруковано вперше в Печерській друкарні і у світ випущено з великою користю для людей першу книгу “Житій святих”, складену працею превелебного в Бозі отця Дмитра Савича-Туптала, київського сотниченка, мужа премудрого і повного дару Святого Духа. Починається вона з вересня місяця». На думку І. Жиленко, цей запис свідчить про надзвичайну всенаціональну роль «Житій святих», яка відводилася твору на час підготовки його до видання [див.: 2, с. 407].

Архимандрит Києво-Печерської лаври Варлаам Ясинський у передмові до видання «Житія святих» свт. Дмитрія Ростовського, звертаючись до читача, закликав: «Ти ж бо, благочестивий читачу, подякуй

Богові в Трійці Святій єдиному, хваленому в святих Своїх, і тому, що уже зумів здійснити і друком видати книгу цю добро-потрібну житій, і описані в них праці та подвиги святих приймай люб'язно й користуйся, намагаючись і собі наслідувати житія святих, і хай сподобишся за життя своє богоугодне до вписання у книгу життя вічного та ликостояння зі святими на небесах» [1, с. 14].

Не дивно, що праця «Житія святих» знаного ієрарха здобула широку популярність. На «українських землях, уривки з неї використовували навіть представники інших віросповідань. Так, Львівська католицька друкарня братства св. Трійці 1757 року надрукувала твір Клементя Ходкевича “Gloria martyris”, яка містила в латинському перекладі текст Житія Кирила і Мефодія з “Книги житій” Дмитрія Туптала київського видання 1700 р.» [2, с. 409].

Внесок Дмитра Туптала в українську писемну культуру в цілому та в українську агеографію зокрема, є надзвичайно вагомим. Адже життєписи знаменитих єпископів, патріархів, монахів, світських осіб, канонізованих Православною Церквою, без сумніву, важливі для нашої духовної культури. Житійна література завжди збагачувала віруючу людину, була певним зразком благочестя. Ці твори відкривають нові смисли, живлять допитливу думку, подають приклади втілення найвищих чеснот у житті святих, спонукають до самозаглиблення та самовдосконалення.

Джерела та література

1. Ієромонах Макарій Симонопетрський. Житія святих, укладені на Святій Горі Афон. Синаксар. Т. 2. Лютий. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2016. 664 с.
2. Кагамлик С. Українська православна ієрархія XVII–XVIII ст.: інтелектуальний та духовний вимір. Київ : Корвус-Прінт, 2018. 776 с.
3. Клос В. Автокефалія Української Церкви: огляд від Хрещення до Синодального Томосу. Київ, 2019. 189 с.
4. Огієнко І. Історія української літературної мови / упоряд., авт. передмови і коментарів М. С. Тимошик. 2-ге вид., випр. Київ : Наша культура і наука, 2004, 436 с.
5. Огієнко І. Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народу. Київ : Абрис, 1991. 272 с.
6. Рева Л. Г. Дмитро Туптало у світлі українського літературного бароко. *Сіверщина в історії України : зб. наук. праць*. Київ ; Глухів, 2010. Вип. 3. С. 148–151.
7. Таїрова-Яковлева Т. Г. Іван Мазепа і Російська імперія. Історія «зради». Київ : КЛІО, 2013. 403 с.
8. Філософський енциклопедичний словник / НАН України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди. Київ : Абрис, 2002. 742 с.

References

1. Hieromonk Makariy SYMONOPETRSKYI. *Lives of the Saints, Compiled on the Holy Mountain of Athos. Synaxarion*. Vol. 2. February. Kyiv: SPIRIT AND LETTER, 2016, 664 pp. [in Ukrainian].
2. KAHAMLYK, Svitlana. *Ukrainian Orthodox Hierarchy of the 17th – 18th Centuries: Intellectual and Spiritual Dimensions*. Kyiv: Korvus-Print, 2018, 776 pp. [in Ukrainian].
3. KLOS, Vitaliy. *Autocephaly of Ukrainian Church: Review from the Christianization to Synodal Tomos*. Kyiv, 2019, 189 pp. [in Ukrainian].
4. OHIYENKO, Ivan. *The History of Ukrainian Literary Language*. Compiled, prefaced and commented by Mykola TYMOSHYK. The 2nd ed., improved. Kyiv: Our culture and science, 2004, 436 pp. [in Ukrainian].
5. OHIYENKO, Ivan. *Ukrainian Culture. A Brief History of Ukrainian People Cultural Life*. Kyiv: Abrys, 1991, 272 pp. [in Ukrainian].
6. REVA, Larysa. *Dmytro Tuptalo in the Light of Ukrainian Literary Baroque*. In: Oleksiy SAVYTSKYI, ed.-in-chief, *Sivershchyna in the History of Ukraine: Collection of Scientific Papers*. Kyiv; Hlukhiv, 2010, 3, 148–151 [in Ukrainian].
7. TAYIROVA-YAKOVLEVA, Tetiana. *Ivan Mazepa and the Russian Empire. History of the "Treachery"*. Kyiv: KLIO, 2013, 403 pp. [in Ukrainian].
8. SHYNKARUK, Volodymyr, editorial board chairperson, *Philosophical Encyclopaedic Dictionary*. NAS of Ukraine, Hryhoriy Skovoroda Institute of Philosophy. Kyiv: Abrys, 2002, 742 pp. [in Ukrainian].

УДК 82-293:81'25Тен

СТРІХА МАКСИМ

доктор фізико-математичних наук, професор кафедри фізичної електроніки Київського національного університету імені Тараса Шевченка

STRIKHA MAKSYM

a Doctor of Physics and Mathematics, a professor at the Physical Electronics Department of Taras Shevchenko Kyiv National University

Бібліографічний опис:

Стріха, М. (2021) Борис Тен – перекладач для оперного театру (на прикладі перекладу лібрето «Балу-маскараду» Джузеппе Верді). *Народна творчість та етнологія*, 3 (391), 65–71.

Strikha, M. (2021) Boris Ten, A Translator for Opera Performances (Exemplified by His Rendering into Ukrainian the Libretto for Giuseppe Verdi's *Un ballo in maschera*). *Folk Art and Ethnology*, 3 (391), 65–71.

БОРИС ТЕН – ПЕРЕКЛАДАЧ ДЛЯ ОПЕРНОГО ТЕАТРУ (на прикладі перекладу лібрето «Балу-маскараду» Джузеппе Верді)

Анотація / Abstract

У статті розглянуто доробок визначного українського перекладача Бориса Тена (М. В. Хомичевського, 1897–1983) у царині еквіритмічного відтворення лібрето класичних і сучасних опер для виконання зі сцени. Здійснено докладний аналіз перекладу лібрето опери «Бал-маскарад» Верді, виконаноного 1947 року і поставленого 1956 року на сцені Київського театру опери та балету визначним українським диригентом Веніаміном Тольбою. Показано, що виконання в цьому перекладі упродовж багатьох десятиліть забезпечувало незмінний інтерес публіки до цієї вистави як до яскравої музичної драми, де забезпечено органічний синтез музики і слова.

Ключові слова: опера, музична драма, лібрето, переклад, мова виконання.

The article considers the works of the outstanding Ukrainian translator Mykola Khomychevskiyi (known by his pen name Borys Ten (1897–1983)) in the field of equirhythmic reproduction of librettos of classical and modern operas for performance from the stage. Carried out is a detailed analysis of Ten's translation of Antonio Somma's libretto for Giuseppe Verdi's opera *Un ballo in maschera* (*A Masquerade Ball*) performed in 1947 and staged in 1956 at the Kyiv Opera and Ballet Theatre by the prominent Ukrainian conductor Veniamin Tolba. It is shown that performing the opera rendered in this translation for many decades has ensured the audience's constant interest in this spectacle as a bright musical drama, which provides an organic synthesis of music and words.

Keywords: opera, musical drama, libretto, translation, language of performance.

Борис Тен (1897–1983) назавжди увійшов до історії української літератури класичними перекладами гомерових поем, які

з'явилися друком уже на схилку його життя. Проте розпочав свою літературну діяльність Микола Хомичевський (таке справ-

жне ім'я перекладача) ще в 1920-ті і тоді ж обрав для себе амбітний літературний псевдонім, що відтворював грецьку назву Дніпра – Бористен. Використовував він і кілька інших псевдо, серед яких – Вернигора і Томашівський (полонізована версія прізвища). А псевдонім був конче потрібен, бо саме тоді літератор служив ще й священником УАПЦ (спершу в Софійському соборі, потім у церкві Петра й Павла на київському Подолі, зруйнованій у 1930-ті).

На відміну від більшості кліру УАПЦ, у 1930-ті письменник вижив, і навіть відносно «дешевою» ціною. Він «усього-навсього» мусив упродовж 1930–1936 років поневірятися на засланні на Далекому Сході – але зате не потрапив під криваві жорна, які саме тоді змолоти в Україні майже всіх священників і весь єпископат автокефальної церкви. Відбувши заслання, М. Хомичевський повернувся в Україну, – але відразу знову виїхав в Росію, де перебув репресії 1937–1938 років на скромній посаді методиста обласного будинку народної творчості в Калініні. Коли почалася війна, уже 44-річного культпрацівника забрали на фронт, де він потрапив у німецький полон. У моторошному Новгород-Сіверському таборі військовополонених колишній письменник і священник мав бути розстріляний (належав до підпільної групи працівників місцевого театру, який дозволили відкрити окупанти), але випадково вцілів.

А по війні Борис Тен (після ретельної перевірки – адже над ним тяжіли полон і перебування під окупацією!) дістав від партії й уряду можливість жити в провінційному Житомирі, – у столиці людям з такою біографією було не місце, – мирно працювати на благо української радянської літератури.

Дебютував Борис Тен ще в 1920-ті роки, починав перекладати з різних мов, був представлений у третьому (єдиному, який побачив світ!) томі «Хрестоматії з історії західних літератур» за редакцією Олександра Білецького та Миколи Плевака (1931), брав участь у підготовці антології французької

поезії Миколи Зерова та Стефана Савченка, яка світу так і не побачила через настання періоду тотальних репресій. У Бориса Тена є переклади і з німецької (драми Шіллера), і з польської (поезії Міцкевича і драми Словацького), і з англійської (драми Шекспіра), і з російської («Домик у Коломні» Пушкіна та лібрето «Бориса Годунова» Мусоргського), і з італійської (кілька оперних лібрето, про які йтиметься далі). Усі ці переклади фахові та якісні.

Але справою життя Бориса Тена стала класична давньогрецька література – трагедії Есхіла і Софокла, комедії Арістофана, і, звісно, «канонічні» на сьогодні переклади «Іліади» й «Одісеї» Гомера. Повномасштабний перекладач дебют – повний текст «Прометея закутого» Есхіла з великою передмовою О. Білецького – відбувся 1949 року, коли Борисові Тену (на той час завідувачу літературної частини Житомирського обласного театру) виповнилося вже 52. Цей вельми запізнилий (з волі лихих обставин) дебют мав плідне й тривале продовження. Уже 1956 року в перекладах Бориса Тена виходить том комедій Арістофана («Хмари», «Лісістрата», «Жаби»).

Далі прийшов час Гомера. Спершу в перекладі Бориса Тена вийшла «Одісея» (1963), а через 15 років також «Іліада» (1978). Літній перекладач дуже боявся не дожити до завершення своєї праці – але йому судилося отримати за неї ще за життя навіть належне вшанування: літературну премію ім. М. Рильського за досягнення в галузі художнього перекладу (1979). За гнучкістю українського гекзаметра, за його ритмікою переклади Бориса Тена можна вважати взірцевими.

Цей короткий вступ напевно потрібен сучасному читачеві, щоб відчутти й масштаб постаті перекладача, і атмосферу тієї трагічної доби. А докладніші відомості про письменника цей читач може знайти у з любов'ю впорядкованому збірнику «Жадань і задумів неспокій» [6], автори якого викорис-

тали можливості, що їх відкрила 1988 року «перебудова» (в бібліографічному покажчику було, зокрема, уперше легально згадано про епізод служіння перекладача в УАПЦ). У цій таки книжці розкидано й різні (хоч, на жаль, несистематизовані) відомості про роботу Бориса Тена як перекладача спершу окремих арій та романсів, а потім цілих оперних лібрето.

Свої перші переклади текстів вокальної класики Борис Тен зробив ще у 1920-ті для редакційної Дмитром Ревуцьким серії «Вокальна бібліотека» видавництва «Книгоспілка». У цій серії у 1928–1929 роках у перекладах поета вийшли, зокрема, аріозо Ланчотто з «Франчески да Ріміні» Рахманінова (згадки про цю працю в бібліографії збірника «Жадань і задумів неспокій» немає), «Менует» французького композитора XVIII ст. Ексоде, «Дівочий жаль» та «Група з Тартару» Шуберта, написані на слова відомих поезій Шіллера, його ж «Верстовий стовп» на слова Мюллера, «Гретхен за прядкою» (на слова Гете), «Горіло море віддаля» (на слова Гейне), «Молода черниця» (на слова Крегера), «Серенада» (на слова Рельштаба), «Баркарола» (на слова Штольберга), «Ти – спокій мій» (на слова Рюккерта).

Натхненник «Вокальної бібліотеки» Дмитро Ревуцький та захочений ним до цієї ж роботи Максим Рильський відразу ж після зміни мови виконання в державних оперних театрах УСРР 1926 року з російської на українську взяли разом з Миколою Вороним, Людмилою Старицькою-Черняхівською та Олексою Вараввою активну участь у створенні корпусу перекладів найголовніших поетичних текстів світової оперної класики [8, 9]. Борис Тен тоді до цієї роботи не долучився – можливо, на заваді став його загрожений статус священника дедалі активніше переслідуваної УАПЦ. А з 1930 року заслання відібрало в письменника можливість будь-якої роботи «на замовлення».

Уже по війні, перебуваючи в скромному статусі завліта Житомирського обласного

театру й не маючи змоги повернутися до Києва, Микола Хомичевський намагався відновити давні літературні контакти. Максим Рильський, який до 1950 року офіційно виконував обов'язки завліта Київської опери, ще з 1946 року намагався контракувати опального перекладача в «Держлітвидав» на переклад «Іліади» Гомера, а трохи згодом – і на переклад лібрето «Балу-маскараду» Верді. Цей переклад було ухвалено реперткомом театру ще наприкінці 1947 року, але київська прем'єра відбулася тільки в сезоні 1955/56 років (ще перед тим оперу в перекладі Бориса Тена було поставлено і в Харкові – це була одна з останніх тамтешніх прем'єр українською мовою перед тим, як театр було русифіковано).

У 1956 році в київській виставі під батuitoю Веніаміна Тольби взяв участь славетний гастролер, тенор Жан Пірс – виконавець партії Рікардо в знаменитому спектаклі «Метрополітен-опера», поставленому Артуро Тосканіні. Пірс надзвичайно високо оцінив україномовну постановку, яка не сходила зі сцени впродовж кількох десятиліть (у «Ютубі» можна знайти два її повні трансляційні записи – 1956 і 1962 року; другий – на каналі відомого аматора української музики Віктора Остафійчука [2] з Василем Третяком, Сергієм Козаком, Вірою Любимовою, Галиною Туфтіною та Єлизаветою Чавдар у головних партіях).

Пізніше Борис Тен переклав для київського театру також «Орфея і Еврідіку» Глюка, «Таємний шлюб» Чимарози, «Бориса Годунова» Мусоргського і «Норму» Белліні. На жаль, цю виставу було поставлено на київській сцені значно пізніше, коли українська мова зі сцени Національної опери вже зникла.

Для Львівського театру на початку 1976 року було перекладено й лібрето «Тангейзера» Вагнера. Дату закінчення цього перекладу знаємо з листа письменника до донецького літературознавця Тимофія Духовного (викладача Василя Стуса під час його навчання в Сталінському педінституті)

від 18.02.1976 р. [6, с. 339–340]. Пізніше ця вистава майже два десятиліття прикрашала львівську сцену.

Не міг оминати Борис Тен і роботи над «радянським репертуаром». До XXV з'їзду КПРС (1976) на київській сцені було поставлено в його перекладі «Тихий Дон» Івана Дзержинського (цікаво, що до війни опера йшла в Києві в перекладі Максима Рильського і загибло під час репресій Бориса Петрушевського). Дещо раніше, 1971-го, переклав письменник і лібрето опери класика грузинської музики Захарія Паліашвілі «Абесалом і Етері», щоправда, театр попросив зробити цей переклад з російськомовної версії, яку тоді ставили в театрах СРСР поза межами Грузії [6, с. 338]. Ця вистава теж довгі роки йшла на київській сцені.

Невістка письменника Катерина Ленець згадувала, що Борис Тен разом із сином Васильком перекладав 1969 року і лібрето «Викрадення з сералю» Моцарта [6, с. 316]. Однак чи було завершено цю роботу, чи використано її було якимось із театрів і чи зберігся її текст, авторів цієї розвідки невідомо. У своєму інтерв'ю житомирським журналістам Олексію Опанасюку та Якову Зайку (пізніше – народному депутату I скликання, який загинув 18 лютого 2014 року під час боїв на вулиці Інститутській) незадовго до смерті, перераховуючи власний оперний доробок, Борис Тен про неї не згадував [6, с. 483]. Отже, скоріш за все, робота над цим перекладом урвалася разом із передчасною смертю Василька Хомичевського. Хоч, з огляду на те, що архів письменника досі до кінця не описано, а частини його перебувають у різних приватних осіб, тут можливі ще несподівані відкриття.

На схилку літ переклав Борис Тен і низку номерів із ораторії Йозефа Гайдна «Пори року» – наче змагаючись із надрукованим 1977 року (хоч виконаним, очевидно, на півстоліття раніше) перекладом Максима Рильського [4]. Надруковано ці переклади Бориса Тена було лише 2017 року у фахо-

вому науковому збірнику музею Бориса Лятошинського в Житомирі [7].

Уже в 1950–1970 роках письменник переклав і тексти великої кількості романсів, пісень та арій – чи то для нотних видань «Музичної України», чи то для вистав рідного Житомирського муздрамтеатру. Перелік цих перекладів міститься на кількох надрукованих дрібним кеглем сторінках уже згаданого збірника пам'яті письменника [6, с. 497–505]. Він містить тексти різної вартості – від радянських агіток до високопоетичних україномовних версій арій з опер Дмитра Бортнянського.

Сам письменник з належною повагою ставився до своїх вокальних перекладів. Накреслюючи план для дипломної роботи майбутнього журналіста і громадського діяча Анатолія Журавського (1952–2001) «Театральне поле Бориса Тена», він сам визначив схему її початку:

1. *Поезія і музика.*

а) *Ритм – місток між поезією і музикою.*

б) *Еквіритмічні переклади для музики – кузня поетичної майстерності Бориса Тена»* [6, с. 339–340]. Цікаво, що цю дипломну роботу захисти А. Журавському в Київському театральному інституті середини 1970-х не дали.

А проте вершинний переклад Бориса Тена – лібрето «Балу-маскараду» Верді – донедавна був фактично недоступний для загалу. І лише нещодавно його було розміщено на електронному ресурсі волонтерського проєкту Андрія Бондаренка «Світова музична класика – українською» [1].

Для публікації автор цього дослідження реконструював текст перекладу «Балу-маскараду» (ніколи не друкований в автентичному вигляді раніше), спираючись на вже згадані вище трансляційні записи знаменитої київської постановки 1956 року, спотворене невмотивованим редагуванням (особливо прикрим – бо автори публікації безсумнівно мали доступ до автентичного рукопису чи машинопису перекладу) видання в програмці НОУ 2008 року [3], і знов-таки, власну пам'ять про різні вистави цієї

опери, – насамперед із Василем Третьяком, Сергієм Козаком, Євдокією Колесник, Галиною Туфтіною та Клавдією Радченко в головних партіях (виступом у першій картині третьої дії 14 березня 1981 року в день власного 60-річчя Сергій Козак – незрівняний Ріголетто, Ренато та Скарпіа – і завершив свою оперну кар'єру).

Переклад «Балу-маскараду», виконаний Борисом Теном – фаховим поетом, концертмейстером і хормейстером, напевно, що й з допомогою дружини Аполлінарії, фахової оперної співачки, є в певному сенсі взірцевим (так само, як взірцевими є переклади Максима Рильського і Миколи Лукаша). У ньому поетично й зворушливо перекладено численні романтичні уривки. В автора дослідження досі в пам'яті звучать слова Амелії з відомого терцету в сцені на кладовищі:

Чуєш, в пітьмі там голос лунає?
В чорних скелях то зрадників згряя
На життя твоє вже зазіхає,
І вони всі розлючені вкрай.
Дишать груди їх помстою злою...
Під полою у кожного зброя...
Всюди стежать вони за тобою...
О, тікай, я благаю, тікай!

Чи слова арії-прощання Рікардо на початку останньої картини опери:

Від мене йдеш ти назавжди,
Ясна моя любове;
Твої омріяні сліди
Я цілувать готовий!
Про тебе спогад дорогий
Світитиме в душі,
Світитиме в душі моїй.

Тільки дуже добрий поет, і водночас – музикант, міг відтворити ці рядки настільки виразно й пружно, в ідеальній єдності з музикою Верді. Знайшли адекватне відображення в перекладі й численні складні хорові партії (з якими людині без хормейстерської підготовки впоратися було б дуже непросто).

Важливо відзначити ще одну обставину. У своїй роботі український перекладач відтворив (за першою версією лібрето, базованою на драмі Ежена Скріба) атмосферу пишного й блискучого двору свавільного, але любленого простолюдом шведського короля Густава III, справді вбитого внаслідок змови позбавлених влади аристократів під час балу-маскараду 1792 року. Як відомо, через причіпки римської цензури, яка не хотіла допускати вбивства на сцені коронованої особи, Верді та його лібретист Сомма мусили перенести для прем'єри 1859 року дію опери в Америку доби ще до проголошення незалежності США, а короля Густава III перетворити на губернатора англійської колонії Массачусетс графа Річарда (в італійській версії – Рікардо) Воріка.

При цьому і композитор, і лібретист діяли не надто послідовно, наче й не намагаючись змусити слухача до кінця повірити в нав'язану зміну декорацій і персонажів. Так, у першій картині третьої дії один зі змовників заявляє Ренато, що мусить сам убити Рікардо, бо той відібрав його замок. Зрозуміло, що цей замок примандрував у Массачусетс прямісінько зі Швеції – в тодішній Америці ніяких замків не було й близько. Ці деталі оригінального лібрето український перекладач старанно відтворив – і водночас (напевно, свідомо) послідовно вилучив із тексту кілька таких наявних там епізодичних згадувань про Америку й Англію. І мав рацію: адже дія опери Верді потребує масштабів саме європейського королівського палацу, а не скромного губернаторського дому в Бостоні середини XVIII ст.

Варто відзначити ще одну цікаву для нас сьогодня обставину. Арія Ренато, репліки Оскара та Сільвано, хор «народу» з фіналу другої картини першої дії і в оригіналі звучать дуже по-вірнопідданському. Але в українському перекладі тут легко почути нотки, притаманні для поезії «доби культу особи». Можливо, що наведені нижче слова Ренато в 1946 році мали для перекладача й виразно інший, сучасний політичний підтекст:

Гордий світлою судьбою,
 Ти живеш в ясній надії,
 І одним чуттям з тобою
 Незліченний люд радіє!
 Ти загинеш, ти загинеш, а вітчизну
 Ти загинеш, а вітчизну хто до щастя поведе?
 Всенародної любові
 Щит тебе охороняє,
 Але знай: ворожі змови
 Навіть він не зупиняє!

Адже оперний Густав III – Рікардо безсумнівно набуває в них рис «вождя народів», а його відданий секретар (і майбутній вбивця) говорить фактично словами поета-лауреата сталінської доби. Тими самими словами промовляє трохи раніше за дією і паж Оскар:

В задумі величавій
 Поринув він у справи,
 Турбується ласкаво
 Про кожного із нас!

Чи насправді намагався дивом зацілілий перекладач відплатити хоч на такий спосіб системі, чи просто доба наклала на нього надто глибокий відбиток – назавжди залишиться в царині здогадів і припущень.

Безсумнівне одне: засобами української поезії Борис Тен блискуче відтворив пристрасті, сумніви й страждання героїв Верді. Навіть для вбивчого сарказму він знайшов бездоганні відповідні барви. Слова змовників на кладовищі, які опівночі застали там Ренато із власною дружиною (щойно залишеною графом), що в оригіналі констатують: трагедія перетворилася на комедію, перекладено: «*Ось так пригода! Ну й сміх, та й годі*». Хочеться вірити, що цей переклад ще

знадобиться нашим співакам, режисерам і диригентам, і ним ще насолоджуватиметься колись знову наша публіка.

Адже відомий харківський мистецтвознавець Григорій Ганзбург, основоположник нової наукової дисципліни – лібретології, висловив нещодавно еретичну для багатьох його колег, але очевидну для автора цієї статті тезу: оперне мистецтво перебуває сьогодні в найглибшій упродовж своєї історії кризі, гіршій від тих, із яких вивели свого часу жанр своїми реформаторськими зусиллями спершу Глюк, а згодом – Вагнер.

Музикознавець слушно стверджує: «Фатальна жанровбивча практика виконання опер без еквіритмічного вокального перекладу, що набула розповсюдження, шкодить синтезу мистецтв і блокує можливість сприйняття опери як синтетичного твору. Навіть дуже добрий оперний спів не дійде: не торкнеться “струн душі”, бо туди, де містяться струни душі, не може проникнути жодна мова, окрім рідної. Тому нинішня криза – тяжча від попередніх. Щоб вивести жанр із чергового глухого кута, потрібен новий реформатор, який перш за все усвідомить проблему, який зазирне в корінь і побачить, що цей корінь гниє» [5].

І коли цей реформатор таки з'явиться, нікому вже не треба буде пояснювати значення оперного доробку Бориса Тена (та інших видатних майстрів українського слова) для всієї системи національної культури.

На завершення автор висловлює подяку кандидату мистецтвознавства Ірині Копоть (Житомир), що звернула його увагу на кілька важливих обставин і фактів, пов'язаних із життям і творчістю Бориса Тена.

Джерела та література

1. «Бал-маскарад» Д. Верді. Лібрето опери. Переклад Бориса Тена. Літературна редакція Максима Стріхи. URL : <https://musicinukrainian.wordpress.com/2021/06/12/un-ballo-in-maschera/>.

2. «Бал-маскарад» Д. Верді. Трансляційний запис 1962 року. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=h3e1heyhHaQ&list=PL6vbUg9NjrQbJqr8Qf0WzbRWq04zg7hFC&index=23>.

3. Верді Д. Бал-маскарад. Опера на 3 дії. Київ : видання НОУ, 2008. 40 с.

4. Гайдн Й. Пори року: ноти. Ораторія для трьох солістів, хору і оркестру. Клавір / заг. ред. В. Іконника. Київ : Музична Україна, 1977. 426 с.

5. Ганзбург Г. Кризис оперы как результат нарушения синтеза искусств. *Поллиго и синтез искусств: История и современность, теория и практика. Материалы III Международной научной конференции / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Голландский институт в Санкт-Петербурге* / под ред. Н. А. Николаевой, С. В. Конанчук. Санкт-Петербург : Изд-во РХГА, 2020. С. 35–36.

6. Жадань і задумів неспокій. З творчої спадщини Бориса Тена. Вірші, переклади, статті, листи, спогади /

упоряд. А. В. Журавського, К. В. Ленець. Київ : Радянський письменник, 1988. 551 с.

7. «Пори року». Ораторія. Музика Йозефа Гайдна. Переклад лібрето українською Бориса Тена. Підготував до друку доктор філологічних наук, професор Петро Білоус. *Митець – культура – виміри часу. Міжнародні наукові читання 2017 в Музеї Бориса Лятошинського в Житомирі : зб. статей* / ред.-упор. І. Є. Копоть. Житомир : Вид. О. О. Євенок, 2017. С. 517–529.

8. Стриха Максим. Український переклад і перекладачі: між літературою і націєтворенням. Київ : Дух і Літера, 2020. 520 с.

9. Стриха М. Максим Рильський та «українізація» опери. *Народна творчість та етнологія*. 2020. № 2. С. 5–20.

References

1. STRIKHA, Maksym. *Borys Ten and His Translation of «A Masquerade Ball»*. Complemented by the text of the translated libretto, literarily edited of Maksym STRIKHA [online]. Available from: <https://musicinukrainian.wordpress.com/2021/06/12/un-ballo-in-maschera/> (June, 12 2021) [in Ukrainian].

2. Giuseppe Verdi's Opera A Masquerade Ball, Act 1: A Live Recording of a Performance by the Kyiv Opera House Opera House in 1962 [online]. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=h3e1heyhHaQ&list=PL6vbUg9NjrQbJqr8Qf0WzbRWq04zg7hFC&index=23> [in Ukrainian].

3. VERDI, Giuseppe. *A Masquerade Ball: An Opera in 3 Acts*. Kyiv: National Opera of Ukraine, 2008, 40 pp. [in Ukrainian].

4. HAYDN, Joseph. *The Seasons: Sheet Music: An Oratorio for Three Soloists, Choir, and Orchestra. A Reduction*. Edited by Viktor IKONNYK. Kyiv: Musical Ukraine, 1977, 426 pp. [in Ukrainian].

5. GAINSBURG, Hryhoriy. The Crisis of Opera as a Result of Disruption of the Art Synthesis. In: Nina NIKOLAIEVA, Svetlana KONANCHUK, eds., *Polylogue and Synthesis of Arts: History and Modernity, Theory and Practice. Materials of the IIIrd International Academic Conference Held in March, 5–6 2020*. Nikolai

Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory, Netherlands Institute in Saint Petersburg, Union of Composers of St. Petersburg. Saint Petersburg: Russian Christian Academy for the Humanities Publishing House, 2020, pp. 35–36 [in Russian].

6. ZHURAVSKYI, Anatoliy, Kateryna LENETS (compilers). *The Disquiet of Desires and Ideas. From the Creative Heritage of Borys Ten: Poems, Translations, Articles, Letters, and Reminiscence*. Kyiv: Soviet Writer, 1988, 551 pp. [in Ukrainian].

7. *The Seasons: An Oratorio*, Composed by Joseph Haydn. The Libretto was translated into Ukrainian by Borys Ten. The text was prepared for publication by Petro Bilous, a Doctor of Philology, professor. In: Iryna KOPOT (editor-compier). *Artist – Culture – Dimensions of Time: International Scientific Readings of 2017 at the Borys Liatoshytskyi Museum in Zhytomyr: Collected Papers*. Zhytomyr: Oleksiy Yevenok Publishing House, 2017, pp. 517–529 [in Ukrainian].

8. STRIKHA, Maksym. *The Ukrainian Translation and Translators: Between Literature and Nation-Building*. Kyiv: Spirit and Letter, 2020, 520 pp. [in Ukrainian].

9. STRIKHA, Maksym. Maksym Rylskyi and the Opera Ukrainization. In: Hanna SKRYPNYK, ed.-in-chief, *Folk Art and Ethnology*, 2020, 2, pp. 5–20 [in Ukrainian].

УДК 392.8(477)“19/20”

БОРИСЕНКО ВАЛЕНТИНА

докторка історичних наук, професорка, завідувачка відділу «Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів» Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

BORYSENKO VALENTYNA

a Doctor of History, a professor, a head of the Archival Scientific Funds of Manuscripts and Audio-Recordings of the National Academy of Sciences of Ukraine M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology

Бібліографічний опис:

Борисенко, В. (2021) Процеси трансформації в національній кухні українців на зламі ХХ–ХХІ століть. *Народна творчість та етнологія*, 3 (391), 72–81.

Borysenko, V. (2021) The Processes of Transformation in the Ukrainians' National Cuisine at the Turn of the 20th – 21st Centuries. *Folk Art and Ethnology*, 3 (391), 72–81.

ПРОЦЕСИ ТРАНСФОРМАЦІЇ В НАЦІОНАЛЬНІЙ КУХНІ УКРАЇНЦІВ НА ЗЛАМІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

Анотація / Abstract

У статті досліджуються процеси змін у національній кухні українців на зламі ХХ–ХХІ ст. Показано залежність трансформації від різних соціальних, міграційних та економічних чинників. Звернуто увагу на позитивний момент кулінарних запозичень, а також на необхідність збереження національних надбань у розвитку гастрономії. Аналізуються умови розвитку змін залежно від розташування сільських поселень, вплив міста на систему харчування в приміській зоні. Підкреслюється важливість збереження специфіки національної української кухні як нематеріальної спадщини народу для пропаганди культурних цінностей у світі. Розкриваються можливості народної кулінарної творчості в період суцільних дефіцитів, коли виготовляли «ананасовий» компот із кабачків з аличею. Акцентується увага на збереженні традицій готувати їжу в домашніх умовах, змінивши деякі особливості в режимі харчування, коли сімейний обід переноситься на спільну вечерю й родинне спілкування. Зауважено, що переважають страви традиційних смаків при чималій кількості нових продуктів і страв. Незважаючи на процеси трансформації, запозичення страв із кухні різних народів, насамперед італійської, японської, турецької, українці в повсякденні надають перевагу національним стравам, особливо незамінними залишаються борщі, супи, вареники, голубці тощо. Збереження традиційної кухні з її збалансованим вмістом вуглеводів, білків, жирів сприятиме здоровому способу життя.

Ключові слова: українці, кухня, традиції, специфіка, запозичення, міграція, трансформація.

Processes of changes in the Ukrainian national cuisine at the turn of the 20th – 21st centuries are investigated in the article. The dependence of transformation on various social, migration and economic factors is shown. Attention is paid to the positive feature of cookery borrowings, and also the necessity of preservation of national acquirments in the develop-

ment of gastronomy. The conditions of changes evolution dependently on the location of rural settlements, the cities influence on the consuming system in the suburban area are analyzed. Importance of preservation of the specific character of the national Ukrainian cuisine as the immaterial heritage of the people for the advocacy of cultural values in the world is emphasized. The possibilities of folk cookery creative work during the period of continuous deficiencies, when the *pineapple* compote has been cooked out of vegetable marrows with cherry plums, are revealed. Attention is paid to the preservation of traditions to cook food in the home conditions, changing some peculiarities in the order of eating, when family dinner is postponed till common supper and family intercourse. It is remarked, that the dishes of traditional tastes predominate at a considerable number of new products and dishes. Despite of the processes of transformation, adoption of dishes from the cuisine of various nations, first of all Italian, Japanese, Turkish, the Ukrainians prefer national dishes in everyday life, especially borscht, soups, varenyky, cabbage rolls (holubtsi), etc. are kept irreplaceable. Preservation of traditional cuisine with its balanced contents of carbohydrates, proteins, fats will favour a healthy way of life.

Keywords: the Ukrainians, cuisine, traditions, peculiarity, borrowing, migration, transformation.

Вступ. Визнання культури головним чинником у збереженні національної ідентичності визнають більшість учених зі світовим іменем. Проблема втрати національних компонентів культури турбує багато народів, у тому числі європейських, які вживають цілу низку запобіжних заходів для збереження культур в умовах прискореної глобалізації. Зокрема, у провідних країнах Заходу створюють Інститути нематеріальної спадщини. Цими питаннями займається також Міжнародна організація ЮНЕСКО, яка надає важливого значення збереженню традиційних культур усіх народів світу. Стало зрозуміло, що денационалізація призведе до високого ступеня деморалізації в суспільстві. Своєю діяльністю у другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. відомий французький філософ, історик, богослов, антрополог Поль Рікер найбільше прислужився проблемі збереження культур народів світу. Він зазначив, що людство в умовах глобалізації опиняється під тиском двох необхідностей, різноспрямованих, але однаково владних і неминучих. «Людство, взяте як одна сукупність, входить в еру унікальної планетарної цивілізації, що водночас дає змогу всім досягти гігантського поступу і ставить перед усіма неймовірно складне завдання – як зберегти свою культурну спадщину і пристосувати її до нової реальності. Ми всі відчуваємо, різною мірою і в неоднаковий спосіб, яка напруга виникає, між – з одного боку – необхідністю цього поступу й цього прогресу і – з другого – потребою не втратити

цінності, успадковані нами від наших предків» [14, с. 292]. Учений застерігає людство, що триумф споживацької культури, універсально ідентичної й інтегрально анонімної, репрезентуватиме нульовий ступінь культури творчої, що небезпека скептицизму в планетарному масштабі досить велика. Про актуальність збереження національної ідентичності писали також такі відомі вчені, як Ентоні Д. Сміт, Сторі Джон та ін.

У традиційних культурах світу вагоме місце належить харчуванню і творенню особливостей національної кухні. У цій ділянці культури найбільш стійким є етнічний компонент, попри всі зміни в суспільстві. Землеробсько-тваринницький господарсько-культурний тип має суттєвий вплив на формування традиційної української кухні. У Карпатах і на Поліссі допоміжними заняттями досі залишаються мисливство, рибальство, збиральництво. На основі землеробсько-тваринницького комплексу розвинені допоміжні промисли та ремесла. Кліматичні умови в Україні, плодоносні землі дають змогу вирощувати багато різноманітних культур. У різних етнографічних зонах України є свої особливості в приготуванні повсякденних і обрядових страв. На Поліссі, зокрема, у раціоні харчування селян і жителів міст переважають картопляні, рибні, ягідні, грибні страви. Це різноманітні картопляні млинці – деруни, які випікають як із самої картоплі з додаванням яєць та незначної кількості борошна, так і деруни із сирною, м'ясною і грибною начинкою. У Карпатах переважають м'ясо-молочні

та ягідні страви, грибні супи, киселі. Тут, як і на Буковині, вживають чимало страв із кукурудзяного борошна. Різноманітні борошняні та круп'яні страви характерні для більшості регіонів лісостепового комплексу Наддніпрянщини, Слобожанщини. Степове населення Півдня України до звичних борошняних та круп'яних страв додає чимало овочевих. У лісостеповій родючій зоні Поділля мешканці до м'ясо-молочних і борошняних страв додають чимало продуктів садівництва, яке тут особливо розвинене.

Джерела, які фіксували розвиток національних традицій, найрізноманітніші. Хоча до XIV ст. про селянську їжу існує не так уже й багато відомостей, але про трапези вищих верств населення згадується, що вони вживали багато страв як із м'яса домашніх тварин, так і продуктів мисливства. На столах багатих «при обіді стояло багато посуду золотой й срібної, великі срібні позолочені чаші, кубки, чарки; було багато ріжних страв: тетеревів, гусей, лебедів, журавлів, рябців, голубів, курей, зайців, оленина, вепровина, телятина, воловина, всякі напитки – вино, мед чистий і варений з корінням...» [6, с. 396]. Про харчування українців пізніших часів відомо вже значно більше. Про це свідчать насамперед козацькі літописи, зокрема Літопис Григорія Грабянки 1710 року, у якому він, описуючи побут козаків, згадує повсякденну їжу; серед страв називає варену із житнього борошна соломаху, рибу. [11, с. 883–884]. Достовірні дані знаходимо і в літературі XVII ст. Про гостинність українців і частування переказав українсько-польський письменник першої половини XVII ст. Я. Гаватович (1598–1679). Він писав, що його частували за столом такими яствами:

Било м'ясо, поросята,
 Били печоні курчата,
 Било там і вароноє,
 Та било і смажоноє...
 Із юшкою білою та і жовтою,
 І тісто било варене:
 Смажене і печене;

І пироги тамо били,
 Та і борщика зварили [19, с. 387].

Як бачимо, «дискусійний» борщ згадується в наших джерелах уже давно. Ще більше відомостей про харчування українців дають письменники-етнографи І. Котляревський та Г. Квітка-Основ'яненко. Якщо знову згадати борщ, то Іван Котляревський писав: «Як три деньки не поборщуєш, на серці замотрошнить...». Згадує він і про «бабу-шарпанину» – рибу, запечену в тісті.

Про народну їжу українців XVIII ст. відомо також з топографічних описів намісництва Харківської, Полтавської та інших губерній.

Вивченню національної кухні українців дослідники приділяли чимало уваги, а ранні джерела XVII–XVIII ст. фіксують різні способи приготування їжі. Однією з перших узагальнюючих праць з української кулінарії можна вважати працю М. Маркевича [12]. Автор дав класифікацію їжі, указав на буденну і святкову їжу селян. М. Сумцов у своїй праці [17] дає короткі пояснення приготування борщу та інших страв, таких як вареники, галушки, голубці, гречані пампушки, драглі, гарбузова каша, затірка, зубці, кендюх, кишки, куліш, кисіль, коржі, капуста кваша, лемішка, сластьони путря, шпундра та ін. Багатий матеріал з культури харчування міститься в працях П. Чубинського.

До вивчення народної поживи долучився і знаний антрополог Ф. Вовк. Він описує зміни, які відбувалися тривалий період та аналізує перехід від м'ясної їжі до рослинної. Щодо харчування в XIX – на початку XX ст., то автор не обходить і соціального аспекту, який дещо нагадає сучасні часи. Він зазначає, що, крім зменшення вживання м'яса, «так само дійшло до крайнього мінімуму й споживання молочної страви через постійні неврожаї, зменшення кількості худоби, наїзди дачників, збільшення виробу масла та сиру на продаж...» [4, с. 83] Чи не вперше дослідник застосував порівняльний матеріал, акцентував на запозиченні окре-

мих страв і показав традиції харчування українців як у селі, так і місті. Відомі дослідження про поживу гірського населення України В. Гнатюка, І. Франка, В. Шухевича, А. Онищука, М. Зубрицького та ін.

У ХХ ст. (в роки Голодомору 1932–1933 років та репресій) досліджувати систему харчування не було змоги, бо не було продуктів харчування, і люди змушені були вживати неістівні сурогати.

З певних ідеологічних позицій та з класовим підходом починають з'являтися праці в 1970-х роках. До узагальнюючих можна віднести праці Л. Артюх [1], Т. Гонтар [5]. На початку ХХІ ст. зацікавленню національними стравами сприяли вітчизняні кулінари, позаяк з появою суши-барів, фаст-фудів ресторанів з національною кухнею було мало. Певним поштовхом до розвитку своєї кухні було також проведення спортивних змагань Євро-2012. Було проведено конкурси на визнання кращої української страви. Протягом двох місяців напередодні спортивних змагань до боротьби за кращу національну страву долучилися сотні кухарів ресторанів, діячів культури, вчені-етнологи. Бачимо поживавлення не етнографічного аспекту вивчення, а суто гастрономічного. Ця тенденція певною мірою триває донині. З'являються й етнологічні дослідження народного харчування окремих регіонів. Досить ґрунтовна праця про побут хліборобського населення Південно-Західного історико-етнографічного регіону України вийшла зусиллями львівських народознавців [10]. У ній здійснено семантико-структурний аналіз, показано зміни у веденні сучасного господарства та звернено увагу на традиції в культурі сільського господарства. Традиційній кухні волинян також присвячена окрема розвідка [7]. Шкода, що розгляд матеріалу обмежений хронологічно межами ХІХ ст., адже й нині відбуваються зміни. Помітним явищем стала праця про обрядовий хліб на Поділлі [18]; не менш цікавою є книжка Л. Безусенко [2]. Тема викликає інтерес і в письменницьких колах, свідчен-

ням чого є праця О. Карі [9]. Авторка згадує, як у нелегких 1990-х роках набула розвитку «кулінарна творчість» у приготуванні різноманітних овочевих салатів, зросла цінність консервації і так званих закруток, коли консервовані кабачки з аличею сприймалися як ананаси, популярним став салат із плавлених сирків із часником і майонезом, млинці з кабачків, буряк із чорносливом та ін. Гастрономічний аспект вивчення та популяризація національних страв виявилися досить значними. Було видано чимало книг з переліком кулінарних рецептів, у тому числі національної кухні. До цього спонукала світова тенденція з необхідності збереження розмаїття національних культур, бо саме в харчуванні побачили добре збережений національний компонент, певну візитівку культури кожного народу. Останнім часом видання з регіональної специфіки їжі фінансуються Європейським Союзом у межах транскордонного співробітництва. Мета таких досліджень полягає в необхідності відтворення та збереження кулінарних традицій для промоції туристичного потенціалу гірських транскордонних регіонів. У рамках українсько-польського проекту підготовлена праця про бойківську традиційну кухню [3]. Автори віднаходять часом уже призабуті рецепти приготування рибних та овочевих страв. Економічна потреба сприяла появі навчальних посібників, у яких характеризуються національні кухні різних народів світу [13]. Нещодавно вийшла нова й цікава робота колективу авторів про українську їжу з рецептами та історією походження окремих страв, у якій також акцентовано увагу на використанні національних страв в дипломатії тощо [20]. Ці важливі видання з історії національної кухні сприяють збереженню традицій, розвитку та збільшенню асортименту страв як національних, так і запозичених. Цікавим виявився епізод з привласненням чужих страв. Так потрапив до дискусій і український борщ, який наші сусіди почали видавати за свій національний бренд. Першими проти такого визна-

чення виступили представники української діаспори. Доказів етнічного походження українського борщу більш ніж достатньо. Це фіксація страви у фольклорі, різноманітних літературних джерелах, прислів'ях, географічних назвах (с. Борщівка, Борщівка, Борщів та ін.), прізвищах (Борщівський, Борщевський, Борщ та ін.). Однак найбільшим аргументом, який замовчується диспутантами, є той факт, що в 1960–1970-х роках у Москві й тодішньому Ленінграді (нині – Санкт-Петербург) у меню їдалень і ресторанів скрізь зазначалася страву – «український борщ». Оскільки я очевидець цього факту, то мушу зазначити, що та заправлена томатною пастою вода з кількома картоплинами дуже мало нагадувала наш борщ, бо його не вміли там готувати. Але ж ніхто нікого не змушував писати в меню, що борщ – таки українська страву.

Окремі національні страви, зокрема, на відкритому вогні, стали інтернаціональними в повному розумінні цього слова. Славнозвісні кавказькі шашлики є невід'ємною складовою проведення дозвілля, особливо на природі. Їх готують на пікніках і в далекій Японії, де національні традиції збережені досить добре. В Україні, як і в інших державах світу, поширилися італійська піца, японські суши, шашлики та низка інших екзотичних страв. І власне сьогодні потрібні етнологічні дослідження, які б показали ступінь збереження національних традицій і запозичень. Цей напрям досліджень лише починається. За розробленим запитальником була проведена етнографічна практика у студентів Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Студенти в різних областях зробили записи (переважно від селян) про спосіб харчування в теперішній час. За зібраним польовим матеріалом можна простежити цікаві тенденції як щодо сталості звичок і норм харчування, так і нових запозичень з різних країн світу.

Багатий узагальнюючий матеріал з народної кулінарії подається в багатотомному

виданні «Етнографічний образ сучасної України» [8]. На основі здійснених ученими експедицій зафіксовано розвиток сучасної кулінарної традиції, простежуються такі моменти, як стійкість етнічних уподобань і новації окремих елементів у повсякденному харчуванні та святково-обрядовій їжі. В останній ще досить сильні позиції щодо збереження національних рис.

Варто зауважити, що, незважаючи на активізацію зовнішніх впливів, у системі харчування українців домінують компоненти національної кухні. Аграрний сектор із розвиненим землеробством та скотарством займає помітну частку в економіці країни. Хлібні вироби посідають досить вагоме місце, і не випадково зерновим культурам в Україні належить 45–50% від загальної посівної площі. Суттєвою проблемою є зниження якості хлібних виробів у приватних та державних хлібопекарнях. У домашніх умовах випічка борошняних виробів ще готується за традиційними рецептами й має попит. І хоч українці виявляють інтерес до страв італійської, японської кухні, проте дослідження показують, що головне місце в них займають улюблені національні харчі. Основною рідкою стравою залишається все-таки борщ. Хоча, звісно, готують ще безліч супів – грибних, овочевих, м'ясних, круп'яних тощо.

В Україні, крім зернових культур (традиційних пшениці, жита, ячменю, вівса, проса, кукурудзи), додалися такі культури, як рис, сорго та ін. Серед рослинництва помітне місце посідають овочеві, баштанні культури, розвинуте також садівництво та виноградарство. Харчі виготовляють із технічних культур – цукрових буряків, льону, соняшнику. Треба відзначити, що льонарство, порівняно з минулими роками, занепало. Утім, старожили й досі згадують і вихваляють смакові властивості лляної олії.

На процеси трансформації в приготуванні та споживанні їжі вплинула насамперед зміна традиційних умов приготування. Вариста піч – уже рідкість у сучасних селах. Вона є в тих господарствах, де живуть пред-

ставники старшого покоління й використовують її для приготування переважно обрядової чи святкової їжі, випікання калачів, короваю тощо. Завжди при цьому кажуть, що добрий борщ чи капуста може бути лише з печі. Досі ностальгують за їжею, приготовленою в печі. Нині страви готують на газових чи електричних плитах, розігрівають у мікрохвильових печах, користуються мультиварками. Існує різноманітний інвентар для приготування їжі на відкритому вогні. Треба зауважити, що ми розглядаємо систему харчування на матеріалі сільського середовища, бо вивчати їжу в місті складно через ряд соціальних моментів, різноманітність буття міського мешканця. Тут доречно прислів'я: «Ніхто не відає, як хто обідає». У великих містах багато студентів, які мають свої звички в харчуванні, чимало малозабезпечених пенсіонерів, заможних людей. Тут розвинена система громадського харчування. Для розуміння процесів у місті необхідні спеціальні методи дослідження. Хоча варто зазначити, що традиція приготування їжі в домашніх умовах як у селі, так і в місті є домінуючою. Проте сімейні урочистості, помпальні обіди й у селах тепер організовують у закладах громадського харчування.

Для приготування їжі в сільській місцевості (хоча й меншою мірою, ніж у містах) користуються різноманітними електричними приладами для подрібнення, збивання, змішування, що впливає на якість і швидкість приготування. Це також впливає на повсякденну культуру харчування. І хоча народна формула: «Борщ такаша – їжанаша» частково зберігається, проте смаки й можливості людей дуже змінилися. Багато колишніх дефіцитів стали доступними, і населення сільського й міського середовища почало значно більше вживати яєць, риби та м'яса. Відомо, що ще в 1960–1970 роках яйця необхідно було здавати в державу по 300 й більше штук. На здані яйця можна було придбати необхідні товари (наприклад, тканину, олію, оселедці). Пізніше (у наступні десятиріччя) через нестачу грошей і дефіцит продуктів

селяни також не вживали яєць, бо намагалися продати і вторгувати за них копійки на хліб. Лише у XXI ст. почали вживати більше яєць у вигляді яєчні (локальна назва на Поділлі – «смаження»), омлетів, у складі млинців, у салатах «Міміза», «Олів'є», фарширували яйця грибами, паштетом, готували яйця під майонезом тощо. Варто зазначити, що такий не вельми дієтичний інгредієнт, як майонез, часто вживає не лише міське, а й сільське населення. Ним не тільки заправляють різноманітні салати, а й просто намащують на хліб і їдять. Сюди можна додати популярні крабові палички, які, очевидно, до крабів не дуже й відносяться.

Порівняно з нелегкими роками останньої чверті XX ст., у XXI ст. почали більше вживати м'яса, особливо курячого. У середньому українці споживають приблизно 45 кг м'яса на рік, що становить 50 % від потрібної кількості білка (за міжнародними медичними рекомендаціями). Понад половину від цієї кількості припадає на курятину, друге місце посідає свинина і третє – яловичина. Зовсім незначний відсоток припадає на продукти мисливського промислу, кролятину, конину, баранину. Зростає попит на свинину, виробництво якої зазнало певних коливань у кризові роки. Так, дослідники підраховали, що виробництво свинини знизилося за 1990–2005 роки від 30,4 до 10,5 кг на особу. Проте протягом 2006–2018 років повільно збільшилося до 16,6 кг [15, с. 38].

Щодо кількарізкового харчування, то тут зберігається традиція чотириразового вживання їжі. Це – сніданок, обід, полудень та вечеря. Проте асортимент страв дещо змінився. На сніданок почали більше вживати овочевих страв, салатів, сирів, картоплі, чаю та кави. Обід у традиційній культурі був місцем збору всієї родини. Утім, в умовах, коли члени родини працюють, часом віддалено, обідають порізно й не завжди «повноцінним» обідом. Частково харчуються в закладах громадського харчування, але здебільшого беруть їжу з дому (зберігається назва його – «тормозок»).

Удома традиційно вживають рідкі страви, серед яких першість займають різні види борщів (класичний з м'ясом, пісний з грибами та квасолею, зелений, холодний борщ-сирівець та ін.). Готують також супи, рибні юшки, супи-пюре, капустаки, суп-харчо. Другою стравою в повсякденні можуть бути переважно борошняно-картопляні, овочеві страви, рідше – м'ясо та риба. Як другу страву споживають різноманітні млинці, налисники, макаронні або сирні запіканки, деруни, вареники з різною начинкою, картоплю (смажену, варену, тушковану, печену тощо).

Тепер вся сім'я найчастіше разом вечеряє. Під час вечері відбувається духовне спілкування дітей і батьків. На вечерю подають інколи залишки страв від обіду, а також готують молочні каші, галушки. У вихідні дні готують голубці, фарширують перець, а також рибу та м'ясні вироби. Майже обов'язково є домашня випічка (один-два рази на тиждень). Незважаючи на те, що в магазинах є вдосталь здобної випічки, перевагу все ж таки віддають домашній. Раніше в сільській місцевості найчастіше випікали пиріжки з начинкою, коржі з маком, рогаики, струдлі з вишнями, яблуками тощо. Але з кінця ХХ – початку ХХІ ст. активно випікають торти. Купляли вафельні коржі й перемашували їх згущеним молоком, а згодом почали випікати торти з додаванням вершкового крему, різних фруктових джемів, шоколаду та ін. Тортами смакували сім'єю у вихідні дні та свята, що стало звичним явищем.

Оскільки комунікація між регіонами значно посилилася через заробітчанство, зелений туризм, змішані шлюби, відбулася міграція традиційних страв і населення пограниччя. Популярнішими стають страви угорської кухні, зокрема улюблений ними бограч (м'ясна гостра страв), страви із солодким і гірким перцем, мадярські гуляші та десерти. Готують угорці й голубці, але цікавим є зауваження українців Закарпаття, що на фестивалі не замовляють голубців, бо самі їх часто готують дома. Тобто це спільний елемент кухні. Голубці – справді дуже поширена страв на

всій території України. Стала звичною страв жителів Карпат – бануш (з кукурудзяного борошна, заправлений сметаною), поширюється мамалига, яка була більше характерна для південного заходу України. Загалом страви з кукурудзяного борошна стають популярними в повсякденному харчуванні українців. Цьому сприяє не лише міграція населення, але й наявність різноманітних круп у торгових закладах. За останні десятиріччя звичним явищем стали фестивалі національної кухні. Так, у лютому на Закарпатті відзначають Тиждень угорських страв, який у них ще називається «Жирний» четвер, що відповідає приблизно українським М'ясицям перед Великим постом. У всіх закладах громадського харчування діють суттєві (до 50 %) знижки на страви угорської кухні, що приваблюють місцеве населення й туристів. Організатором фестивалю є туристична рада, керівництво якої слушно вважає, що це сприяє розвитку туристичного бізнесу, що так важливо для краю. Так само в м. Болграді Одеської області, де з ХVІІІ ст. проживають болгары, упродовж десяти років проводять міжнародний фестиваль вина та бессарабської кухні. Готують одну з улюблених болгарських страв – курбан (із м'яса баранини), випікають «міліну» – печені вертути з борошна з додаванням сиру, яєць та топленого масла. Серед українського населення поширені страви кримськотатарської кухні [16].

Було б доцільно ширше практикувати фестивалі, гостини з демонстрацією багаті української кухні, адже це сприяло б інтеграції культур етнічних груп в українське суспільство й було запорукою миру та злагоди.

Ще досить добре зберігаються локальні особливості в приготуванні повсякденних страв. Так, на Поліссі і в Карпатах готують багато страв з грибів, ягід, картоплі; на Полтавщині, Слобожанщині та Півдні України перевага залишається за борошняними стравами. Це не лише улюблені вареники, але й макаронні запіканки, млинці, галушки, пиріжки, пончики тощо.

Якщо ми говоримо про зміни в системі харчування сільського населення, то варто мати на увазі таку важливу обставину, як розташування населених пунктів. У передмісті, а воно тепер значно розширилося у зв'язку з поліпшенням транспортного сполучення, відбувається активний обмін продуктами. Селяни продають у містах продукти городництва та тваринництва. Зокрема, торгують м'ясо-молочними продуктами, а взамін купують у супермаркетах не лише хліб, але й різні консерви, ковбасні вироби, паштети, майонез та ін. Виявилася навіть така цікава деталь, що присадибні ділянки землі ділять на дві частини. На одній із них вирощують овочі та ягоди лише для споживання в сім'ї, а на іншій, удобреній різними хімічними добривами, – на продаж. Ситуація у віддалених від міст селах дещо інша. У місцевих магазинах торгують хлібом, крупами, кондитерськими виробами, консервами тощо. Тут селяни споживають у їжу екологічно чисті продукти з власного господарства. Вирощують, окрім городини, чимало домашньої птиці, кролів, свиней. Зменшилося поголів'я корів, зате більше стали розводити кіз. У таких селах переважає борошняно-картопляна їжа і, звісно, що м'ясо й рибу вживають традиційно на сімейні та календарні свята.

У всіх регіонах досить активно займаються консервуванням овочево-ягідної продукції, так званими закрутками, яких вистачає на цілий рік до нового врожаю. Консервують огірки, помідори, овочеві салати, кабачки, гриби, баклажани, квасять капусту, сушать яблука, груші, сливи, вишні. «Закручують» у банки багато компотів, яким у повсякденному споживанні сільських мешканців поступаються чай та кава, що більш поширені в центральних та західних регіонах України, а також у приміській зоні під впливом міста.

Коли йдеться про процеси трансформації в національній кухні, то не можна оминати увагою не традиційних раніше для української кухні страв – бутербродів, канапок, сандвічів, гамбургерів, паніно та ін. Слово

«бутерброд» походить з німецької, що буквально означає «хліб з маслом». В українській кухні був колись лише один вид «бутерброда» – хліб із салом без цієї, звісно, запозиченої назви. Але з часом, особливо за радянського «розвинутого» соціалізму, у часи дефіцитів, спочатку в містах стали готувати до святкового столу бутерброди зі шпротами, які ще потрібно було «дістати». У ХХІ ст. бутерброд, або на західних теренах – канапки (запозичення з польської), готують у будні та свята з різноманітним поєднанням продуктів. Хліб не просто мастять маслом, а зверху ще кладуть сир, шинку, ковбасу, ікру (не всі), овочі, кріп, солодкий перець. Вони можуть бути як холодними, так і гарячими. Замість порізаного батона часто використовують кошики з тіста (так звані тарталетки). Цю бутербродну традицію під впливом міста перейняло й село, очевидно, через доступність і різноманітність та легкість приготування.

Коли говоримо про специфіку української національної кухні, то вона, безумовно, найкраще збережена у святковій та обрядовій їжі, хоча в ній відбулися помітні зміни в умовах глобалізації та при прискорених міграційних процесах. І в місті, і в селі найбільш дотримуються свят Новорічно-різдвяного циклу. Важливим у цьому циклі є Святвечір з його обов'язковими 9–12 стравами. Це мало бути переважно дванадцять страв, але подекуди й дев'яти було достатньо. Вечеря була пісною, тому готували на олії млинці, капустак або борщ, тушковану капусту, горох, квасолю, рибу, гриби, пампушки, обов'язково кутю та узвар. Колись не готували картоплі цього дня, бо вона не входила до ритуальних страв через відносно пізню появу на території України. Утім, тепер цей «другий хліб» готують у багатьох областях і на Святвечір. Уже на Різдво готували скоромні традиційні страви: ковбаси, холодець, голубці, начинені гречаною кашею кишки, пекли пиріжки та калачі.

За тиждень до Великого посту (на Масницю) готували вареники з присоленим

сиром і заправляли салом та пригощалися родинами. Тепер свято з родинного перейшло до публічних розваг і на ньому споживають переважно млинці. На Великдень досі зберігається традиція випікати паски й баби та запікати шинку й фарбувати яйця. На період літніх свят (Купала, Маковія, Спаса) уже частково готують такі страви, як вареники з вишнями, коржі з маком та струдли чи пиріжки з яблуками. Ще дотримуються певних звичаїв, готуючи поминальні страви. Там обов'язково буде борщ чи капуста, коливо, горох, випічка.

Загалом, українська кухня добре збалансована за кількістю жирів, вуглеводів, білків і славиться своїми високими смаковими властивостями. Позитивним фактом є поширення в нас закладів харчування з турецькою, грузинською, японською кухнями, але замало ресторанів, які б популяризували українські традиційні страви. Відбуваються активні процеси трансформації в культурних звичках людей під впливом знайомства з іншими культурами, але щоб бути цікавими для світу, варто зберігати й національні надбання нематеріальної спадщини.

Джерела та література

1. Артюх Л. Українська народна кулінарія. Київ, 1997. 153 с.
2. Безусенко Л. М. Українська національна кухня. Донецьк, 2002. 288 с.
3. Бойківська кухня / укладач Л. Горбацьо. Львів, 2020.
4. Вовк Хв. Студії української етнографії та антропології. Київ : Мистецтво, 1995.
5. Гонтар Т. Народне харчування українців Карпат. Київ, 1979. 138 с.
6. Грушевський М. Історія України-Руси до 1340 року. Київ, 1993.
7. Давидюк М. Традиційне харчування волинян. *Народна творчість та етнографія*. 2006. № 1. С. 38–50.
8. Етнографічний образ сучасної України. Корпус експедиційних фольклорно-етнографічних матеріалів. Т. 8. Культура народного харчування / голов. ред. Г. А. Скрипник, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2018. 496 с. : іл.
9. Карі О. Компот із патисонів. Київ, 2020.
10. Конопко В., Зюбровський А. «Від зернини до хлібини». Семантико-структурний аналіз хліборобського побуту українців (на матеріалах Південно-Західного історико-етнографічного регіону України). Львів, 2018. 600 с.
11. Літопис Грабянки. Київ, 2006.
12. Маркевич Н. Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссіян. Киев, 1860.
13. Неіленко С., Русавська В. Кулінарна етнологія. Київ, 2020.
14. Рікер П. Історія та істина. Київ, 2001.
15. Сегеда С. А. Статистичний аналіз споживання м'яса та м'ясопродуктів в Україні. *Економіка АПК*. 2020. № 3.
16. Соболева О. Кримськотатарська кухня. Київ, 2019. 126 с.
17. Сумцов М. Слобожани. Історико-етнографічна розвідка. Харків, 2002. С. 135–137.
18. Творун С. О., Цвігун Т. О. Хліби до свят і на пошану. Вінниця, 2019. 298 с.
19. Українська література XVII ст. Київ, 1987.
20. Україна. Їжа та історія. Київ: ФОП Брайченко О. Ю, 2021. 288 с.

References

1. ARTIUKH, Lidiya. *Ukrainian Folk Cookery: Historical-Ethnographic Research*. Volodymyr HORLENKO, ed. AS of Ukrainian SSR, M. Ryl'skyi Institute of Art Studies, Folklore and Ethnography. Kyiv: Scientific thought, 1977, 152, [1] pp. [in Ukrainian].
2. BEZUSENKO, L., ed.-compiler. *Ukrainian National Cuisine*. Donetsk: Stalker, 2002, 288 pp. [in Ukrainian].
3. HORBATSIU, Liubov, compiler. *Boikos' Cuisine*. Lviv, 2020 [in Ukrainian].
4. VOVK, Khv. *Studies in Ukrainian Ethnography and Anthropology*. Kyiv: Art, 1995, 335 p., [8] folios of photos: ill. [in Ukrainian].
5. HONTAR, Taisiya. *Folk Eating of the Ukrainians of the Carpathians*. Kyiv: Scientific thought, 1979, 116 pp. [in Ukrainian].
6. SOKHAN, Pavlo, editorial board's chairperson. HRUSHEVSKYI M. *History of Ukraine-Rus: In Eleven Volumes, Twelve Books*. Vol. 3: Till the year of 1340. Archeo-

graphic Commission of the AS of Ukrainian SSR, Institute of History of Ukraine of the AS of Ukrainian SSR; Ukrainian Scientific Institute of Harvard University; Canadian Institute of Ukrainian Studies of Alberta University; Petro Yatsyk Centre of Studies of the History of Ukraine. – Kyiv: Scientific thought, 1993, 592 pp. (Monuments of Historical Thought of Ukraine) [in Ukrainian].

7. DAVYDIUK, Mykola. *Traditional Consuming of Volhynia Population*. In: Hanna SKRYPNYK, ed-in-chief. *Folk Art and Ethnography*, 2006, 1, 38–50 [in Ukrainian].

8. SKRYPNYK, Hanna, ed-in-chief. *Ethnographic Image of Modern Ukraine. The Corpus of Expeditionary Folklore-Ethnographic Materials*. Vol. 8. Culture of Folk Eating. Kyiv: M. Rylskyi IASFE, 2018, 496 pp.: ill. [in Ukrainian].

9. KARI, Olha. *Compote of Bush Pumpkin*. Kyiv: Komora, 2020, 384 pp. [in Ukrainian].

10. KONOPKO, Volodymyr, Andriy ZIUBROVSKYI. *“From a Small Grain to Bread”. Semantic-Structural Analysis of Grain Production Life of Ukrainians (After the Materials of South-Western Historical-Ethnographic Region of Ukraine)*. Lviv, 2018, 600 pp. [in Ukrainian].

11. KREKOTEN, Volodymyr, compiler and preface author. *Collection of Cossack Chronicles: Hustyn, By Samiylo Velychko, Hrabianka*. Kyiv: Dnipro, 2006, 967, [7] pp.: ill. [in Ukrainian].

12. MARKEVICH, Nikolai, compiler. *Customs, Beliefs, Cuisine and Drinks of Ukrainians: Taken from the Present Folk Life*. Kiev: In the Printing-House of I. and A. Davidenko, 1860, 171, [2] pp. [in Russian].

13. NEILENKO, Serhiy, Valentyna RUSAVSKA. *Cookery Ethnology [Text]: a Teaching Aid*. Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv: Lira-K, 2020, 610 pp.: ill. [in Ukrainian].

14. RICOEUR, Paul. *History and Truth*. Translated from French by Viktor SHOVKUN; HOLICHENKO, Tetiana, scientific editor. Kyiv: KM Academia: Pulsary, 2001, 393 pp. (Christian Philosophers) [in Ukrainian].

15. SEHEDA, Serhiy Andriyovych. *Statistical Analysis of the Consumption of Meat and Meat Products in Ukraine*. In: Yuriy LUPENKO, ed.-in-chief. *Economy of the Industrial Agriculture: International Scientific-Production Journal*, 2020, 3, 36–46 [in Ukrainian].

16. SOBOLIEVA, Olena. *The Crimean Tatars Cuisine*. Olena BRAICHENKO, compiler. Kyiv: Braichenko O. Yu., 2019, 126 pp.: coloured ill. [in Ukrainian].

17. SUMTSOV, Mykola. *Slobozhany. Historical-Ethnographic Study*. Kharkiv, 2002, pp. 135–137 [in Ukrainian].

18. TVORUN, Svitlana, Tetiana TSVIHUN. *Breads for Holidays and to Honour*. Vinnytsia, 2019, 298 pp. [in Ukrainian].

19. MYSHANYCH, Oleksa, ed. *Ukrainian Literature of the 17th Century*. Compiled, prefaced and annotated by Volodymyr KREKOTEN. Kyiv: Scientific thought, 1987, 608 pp. [in Ukrainian].

20. BRAICHENKO, Olena, Maryna HRYMYCH and Vitaliy REZNICHENKO, et. al. *Ukraine. Food and History*. Kyiv, 2021, 288 pp. [in Ukrainian].

УДК 391“20”

ПОНОМАР ЛЮДМИЛА

кандидатка історичних наук, старша наукова співробітниця відділу «Український етнологічний центр» Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

PONOMAR LIUDMYLA

a Ph.D. in History, a senior research fellow at the *Ukrainian Ethnological Centre* Department of the NASU M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology

Бібліографічний опис:

Пономар, Л. (2021) Напрями дослідження народного вбрання у світі сучасної інтерпретації. *Народна творчість та етнологія*, 3 (391), 82–93.

Ponomar, L. (2021) Trends of Researching Folk Attire in the Light of Modern Interpretation. *Folk Art and Ethnology*, 3 (391), 82–93.

НАПРЯМИ ДОСЛІДЖЕННЯ НАРОДНОГО ВБРАННЯ У СВІТІ СУЧАСНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Анотація / Abstract

Статтю присвячено актуальним завданням дослідження народного вбрання. Це проблеми, пов'язані з вивченням історії традиційного одягу, особливостей регіонального вбрання, нових функцій народного костюма в умовах урбанізації та національного піднесення українців. У статті розглянуто полеміку на шпальтах Інтернет-видань про час появи вишивки українських сорочок, про козацьке вбрання, розвиток етностилу тощо.

Підкреслено роль народного одягу як культурного феномену в національному згуртуванні. Відродження народного вбрання, національного стилю в моді актуалізує нову дослідницьку проблематику для етнологів, мистецтвознавців, дизайнерів одягу.

Розглянуто дискусійні питання причин відродження народного вбрання. Заперечено думку про те, що функція народного одягу як маркера самоідентифікації визначається війною, а також спростовано міркування про запозичення з Литви моди на вишиванки. Наголошено на тому, що відродження народного костюма, поширення етностилу пов'язані, насамперед, із національним піднесенням, що традиційне вбрання є для сучасників ефективним інформативним джерелом та джерелом фешн-інновацій XXI ст. У цьому контексті підкреслено непересічне значення резонансних проєктів «Щирі. Спадщина», «Щирі. Свята», «Баба Єлька» та ін. Велика зацікавленість традиційним одягом потребує створення широкої інформативної бази знань про народний костюм. У статті наголошено, що актуальне завдання для дослідників народного вбрання (етнологів, мистецтвознавців, фольклористів) – створення інформативного каталогу народного одягу українців.

Дискусійні питання окреслили потребу у фундаментальних дослідженнях одягу періоду Київської Русі, XVI–XVIII ст., осмислення функцій народного вбрання як культурного феномену на сучасному етапі.

Ключові слова: народне вбрання, проблематика сучасних досліджень, походження вишивки сорочок, міфи про козацький одяг, Полуботчишина сорочка, етностиль.

The article is dedicated to urgent tasks of national attire research. These are the problems related to the study of the history of traditional clothing, peculiarities of regional dress, new functions of folk clothes in the conditions of urbanization and national elation of Ukrainians. The controversy on the columns of online publications about the time of emergence of embroidery of Ukrainian shirts, Cossack clothing, the development of ethnic style, etc. is considered in the paper.

The importance of folk attire as a cultural phenomenon in national unification is emphasized. The revival of folk clothing, national style in fashion raises new research issues for ethnologists, art critics, fashion designers.

The thought, that the function of folk clothing as a marker of self-identification has been determined by the war is denied, and also the opinion about borrowing of fashion on vyshyvanka from Lithuania is disproved.

It is emphasized, that the revival of folk costume, extension of ethnic style are connected first and foremost with national elation, that traditional clothing is an effective source of information and a source of fashion innovations of the 21st century for contemporaries.

The outstanding importance of the resonance projects *Sincere. Heritage, Sincere. Holidays, Baba Yelka* and others is accentuated in this context. Great interest in traditional clothing requires the creation of a wide information base of knowledge about folk costume. It is emphasized in the article, that the most important task for the researchers of clothing – ethnologists, art studiers, folklorists – consists in the creation of informative catalogue of the Ukrainian folk attire.

Debatable issues have distinguished the necessity of fundamental research of the clothing of the Kyivan Rus period and the 16th – 18th centuries, understanding of the functions of folk attire as a cultural phenomenon at the present stage.

Keywords: folk attire, modern research problems, origin of shirts embroidery, myths about Cossack clothes, “Polubotchyshyna” shirt, ethnic style.

Початок ХХІ ст. увійшов в історію України як період національного піднесення. Події Помаранчевої революції, революції Гідності актуалізували соціальну функцію традиційного вбрання. У всі часи народний одяг був важливим маркером національної ідентифікації, однак у період революцій та війни, розпочатої Росією, йому належить важливе місце у вияві активної позиції щодо захисту національного суверенітету. Ці події спричинили відновлення народного костюма у повсякденні. Перед сучасними дослідниками постає широке коло проблем з інтерпретації народного вбрання у контексті його функціонування – традиції та новації. У цій статті – міркування про актуальні завдання вивчення народного вбрання з огляду на сучасні запити. Зокрема, йдеться про проблематику, яку дослідники осмислювали впродовж ХХ–ХХІ ст., однак нині вона потребує цілісного ґрунтового вивчення. Цю проблематику можна розділити на два напрями: класичний напрям досліджень, що стосуються історії костюма, типології, географії, регіональних досліджень; і напрям, присвячений вивченню нових функцій народного вбрання в умовах урбанізації та політичної активності українців, зокре-

ма інформативної: етнічної, регіональної тощо. Нові реалії потребують нового прочитання традиційного костюма у просторі міста і села (естетичний, філософський, символічний коди, реконструкція, стилізація тощо). Велика зацікавленість широкого кола населення, входження традиційного вбрання у святкове та буденне життя вимагає від дослідників одягу створення широкої інформативної бази знань про традиційний одяг. Чи сформована така база відомостей про вбрання? Публікації дослідників традиційного костюма, а також полеміка на шпальтах Інтернет-видань про час появи вишивки українських сорочок, козацького вбрання, етностилю виявляють прогалини у дослідженнях етнологів і, як наслідок, – міфи про традиційний одяг, що спрощують соціокультурну значущість народного одягу.

Хрестоматійними стали праці про традиційне вбрання українців К. Матейко, Т. Ніколаєвої, Г. Стельмашук, О. Косміної, Я. Кожолянка. Безперечно, до когорти видатних дослідників одягу належать В. Білецька, К. Стамеров, Я. Прилипко, що розробляли питання типології, методики дослідження, історії костюма. Однак до цього часу не розкрито проблематику регіо-

нальних досліджень. Варто згадати внесок у вивчення вбрання Середньої Наддніпряни, Поділля, Полісся Т. Ніколаєвої, Л. Булгакової, А. Українець, Л. Іваневич, О. Воробей. Та все ж важливі проблеми вивчення одягу різних регіонів України ще потребують спеціальних досліджень: визначення локальних типів вбрання та зон їх поширення. Ця проблематика особливо актуальна для Слобожанщини, Півдня України, Східного Полісся, попри окремі дослідження, – Поділля. Цінний досвід польських етнологів, що вміло вибудовують дослідницьку стратегію. Вони розробляють сучасну тематику – місце народного костюма в урбанізованому суспільстві, однак у рамках основних завдань продовжують роботу над створенням регіональних атласів одягу [21]. Вивчення регіональних праць у ХХІ ст. (в ідеалі – ареалогічних): виокремлення локальних типів, меж їхнього поширення – досить складна проблема. Залишилася мала кількість респондентів, які могли б докладно описати місцевий одяг, тобто дати повну інформацію за питальником, що забезпечило б створення карти за густою мережею населених пунктів. Однак можна поєднати базу музеїв та експедиційні записи, і за одиницю брати не населений пункт, а район, показавши знаками найбільше чи менше поширені явища. На синхронному рівні такі праці дадуть можливість систематизувати матеріал, простежити просторову варіативність, і, головне, – якнайточніше представити типологію явищ, зрозуміти вплив історичних чинників, що в результаті зумовляють специфіку одягу певної території. На часі – розробка іншої проблематики: дослідження вбрання не тільки ХІХ–ХХ ст., але й інших історичних періодів. На потребу ґрунтового вивчення одягу давнього історичного періоду звертали увагу і, зокрема, робили власні спроби інтерпретації трипільського, скіфського вбрання українські дослідники, зокрема Я. Прилипко [23, с. 18–33], Л. Клочко [9, с. 19–27] та ін. Чи має цей одяг стосунок до українського вбрання?

Безперечно, як одяг давнього населення на теренах України. Зокрема, із метою вивчення деяких спільних форм вбрання в пізніші часи. Матеріали про одяг та вишивку на українських землях доби Київської Русі, пізнього середньовіччя представлено у виданні «Історія декоративного мистецтва України» за дослідженнями Г. Стельмашук [8, с. 249–266, 377–387]. Однак складні питання інтерпретації давнього вбрання можуть бути розв'язані у спеціальних роботах. Актуальність цих завдань засвідчила полеміка на шпальтах Українського національного інформаційного агентства «Укрінформ» [16], українського онлайн-ового суспільно-історичного, науково-популярного видання «Історична Правда» [17], у наукових публікаціях [10]. Зокрема, дискусія з приводу вбрання фігурки та його декорування зі скарбу, знайденого в с. Мартинівка Канівського району Черкаської області [10, с. 370; 16]. Відома дослідниця Оксана Косміна припускає, що це може бути верхній одяг – каптан, на якому спереду простежуються дрібні риси. Однак заперечує думку Г. Стельмашук, що це вишивка. Можна погодитися, що вид вбрання на фігурці важко визначити. Це, зокрема, може бути і верхня сорочка. Про верхню чоловічу і жіночу сорочку свідчать літописні матеріали. Причому дослідники давньоруського костюма зазначали, що розріз коміра міг бути як посередині, так і зліва чи справа на грудях [26, с. 43]. Можливе також припущення, що композиція з рисок – це умовна передача орнаменту. Варто згадати думку відомого вченого В. Сєдова, який визначав матеріали археології як основне джерело для вивчення одягу східних слов'ян VI–IX ст. [28, с. 30]. Він вважав слушним міркування дослідника слов'янської культури та історії Київської Русі Б. Рибаківа про те, що на фігурках Мартинівського скарбу зображена саме сорочка – тунікоподібна, з прямими рукавами, вишитою вставкою. Широка вишивка, як зазначив автор, також «є на одязі чоловічих зображень на срібних браслетах домонгольської Русі» [28, с. 33]. Зразки

верхнього одягу типу свити, каптана мали іншу довжину: вони були довгі, і саме таке вбрання дослідники бачать на чоловічих фігурках Збруцького ідола [28, с. 33]. Ця дискусія окреслила дуже значущу проблему, що насамперед стосується питання тягlosti вишивки на теренах України. Тільки ґрунтовне вивчення нових археологічних, писемних пам'яток дасть змогу висунути переконливі версії, підкріплені фактажем. Очевидно, на часі окреме дослідження одягу за пам'ятками часів Київської Русі. У цьому контексті важливі напрацювання дослідників Г. Миронової [15], Г. Войтів [4], Л. Батюк [3], Г. Гримашевич [6], В. Горобця [5], продовження вивчення матеріалів судових справ, сотенних канцелярій і ратушних книг, Литовських статутів, а також портретного живопису, музейних матеріалів тощо. Необґрунтованими видаються твердження про те, що вишивка українських сорочок прийшла в кінці XVIII ст. з міської культури, потім (на початку XX ст.) зникла на селі і знову повернулася в місто. [16; 10, с. 371–373]. Навіть важко уявити, як за такий короткий час могло виникнути багатюще регіональне розмаїття декорування сорочок вишивкою чи тканням. Та ще й так різко перекочувати у місто. Як пояснюють таку концепцію? «Связь между “панской” и сельской одеждой собенно заметна в вышивке белым по белому левобережных (черниговских, полтавских, слобожанских) сорочек. Это и не удивительно, поскольку на данных территориях сохранилась приемственность бытового уклада казацкой старшины. Здесь в кон. XVIII – нач. XIX вв. работали многочисленные помещицы мастерские, в которых крепостные крестьянки вышивали бытовые вещи для господ. Сельские вышивальницы перенимали из господских вышитых вещей орнаментальные сюжеты, технику шитья, месторасположение декора» [10, с. 372]. Одним з аргументів цієї теорії слугує той факт, що про вишивку в давніші періоди згадано тільки на одязі багатих [16]. Ці міркування О. Косміної, що увійшла в

історію етнології як автор фундаментальної багатотомної праці, не є достатньо обґрунтовані. Однак дослідниця окреслила актуальну для української етнології проблему, що спонукає до нових пошуків. Слід зазначити, що в цей історичний період Україна, на відміну від Росії, не була суцільно покріпачена. Козацтво боролось за свої права, і відомо, що значна частина козацтва на Лівобережній Україні відстояла їх, як і «околична шляхта» на Правобережній Україні. Суперечливу тезу доповнює ще одна – про походження сільської вишивки з міста. Так само, як і міркування про чорний колір вишивок на Поділлі – причиною нібито стало розведення тут «чорних овець» [12]. Заперечення пізньої появи вишивки на селі (тут не йдеться про впливи міського одягу) – це не замилювання власною культурою, а цілком об'єктивна оцінка того, що українці створили багатющу унікальну спадщину вишитих та тканих сорочок із розмаїттям орнаментального та колористичного вирішення в межах регіональних та локальних традицій Карпат, Полісся, Поділля, Буковини, Середньої Наддніпрянщини, Слобожанщини, Півдня України. Ці етнокультурні риси, як і комплекси вбрання, не могли скластися за короткий проміжок часу і зникнути раптово. Карту, підготовлену до атласу українського народного одягу в 70-х роках XX ст., що відображає колір і розташування орнаменталії жіночих сорочок кінця XIX – початку XX ст., проаналізував Я. Прилипко [24, с. 18]. Зокрема, він дійшов висновку, що ареали колористики вишивок на жіночій народній сорочці збігаються із загальноетнографічним зонуванням України. При цьому зазначив, що для Чернігівщини і Полтавщини характерна одноколірність вишивки, для Київщини, Черкащини, частково Поділля – «майже суцільна двоколірність», на Волині – переважає одноколірність, причому на півдні – південному заході Поділля починається ареал поліхромії. Дослідник звернув увагу і на те, що «одноколірність Лівобережжя утворена вишивкою білими

нитками (“біллю”), ареал якої тяжіє до сіверської землі; червона одноколірність (волинське занизування), змінюючись у напрямку до Поділля, Галичини – до літописних волинян. Етнокультурні зв’язки та впливи спричинили переважання чорного кольору у певних районах Покуття, Західного Поділля, що, цілком ймовірно, пов’язане з романською традицією. Однотипна червона вишивка виявляє спільність з білоруською традицією, південними слов’янами, має давні слов’янські, східно-південнослов’янські риси. Багатоколірна гуцульська вишивка, на думку дослідників, має паралелі з північно- та південноросійським і волго-фінським населенням, що пояснюється її поширенням у найбільш давній період» [24, с. 17]. Отже, учений за матеріалами дослідження декорування одягу вказав на його зв’язок із культурою племінних утворень. Однак позитивним фактом полеміки навколо часу формування української вишивки є те, що було окреслено питання, які не достатньо розроблені та представлені загалом українськими науковцями. Декоруванню вбрання, мабуть, найбільше приділено уваги у працях Т. Ніколаєвої, безпосередньо українській вишивці, зокрема сорочок – у дослідженнях Т. Кара-Васильєвої, подільській вишивці сорочок – Л. Булгакової, хоч й інші дослідники не оминали цього питання. У фундаментальному виданні «Історія декоративного мистецтва України» на основі аналізу пам’яток археології прослідковано перші прояви мистецтва, започаткування орнаментики [8]. Об’єктом аналізу стало мистецтво кочових племен Північного Причорномор’я – кіммерійців, скіфів, сарматів, а також античних міст, оскільки традиції цього часу, на думку науковців, знайшли свою інтерпретацію в подальшому поступі історії і, зокрема, відіграли помітну роль у розвитку мистецтва Київської Русі.

Однак на часі продовження дослідження цієї проблеми із залученням нових джерел. Варто знову звернутися до літописів, археологічних праць. Згадки про вишивку

селянського одягу давньоруського періоду є, зокрема, у праці М. Рабіновича з посиланням на М. Фехнер [26, с. 42], у Литовському статуті, однак це питання потребує окремого комплексного дослідження. Водночас важливо приділити увагу питанням визначення термінів, наведених у давніх пам’ятках. Думки про появу вишивки тільки у кінці XVIII ст. не є обґрунтованими, оскільки вишивка – одна з типових рис регіональних комплексів, що складались упродовж тривалого часу. Хоч, безперечно, питання виникнення, поширення, формування специфічних рис вишивки потребує так само спеціальних праць. У багатьох роботах дослідників вишивки проаналізовано різноманіття технік, колористики, орнаментики, однак на часі ґрунтовне дослідження з постановкою проблеми: як і чому відбулося формування специфічних рис вишивки. І, безперечно, вона не зникла безслідно на початку XX ст., а й далі жила на селі, хоч відбувалися зміни техніки, колористики та крою сорочок. На жаль, втрачалися давні риси, однак цей процес також потребує ґрунтового осмислення. На часі також написання фундаментальної праці про вбрання козаків, оскільки є історичні джерела: українські, польські та ін. описи, малюнки одягу козаків, досі ще не оприлюднені. Це дуже важливо, на нашу думку, для спростування заперечень достовірності описів, поданих у праці Д. Яворницького «Запорожжя в остатках старини і преданнях народу», оскільки, як зазначила О. Косміна, він «викладає факти, збудовані за спогадами літніх людей, яких він опитував під час подорожей Катеринославщиною та Херсонщиною, де свого часу існувала Запорозька Січ. Проте науково доведено, що спогади – сумнівне джерело інформації. Однак романтизований і такий милий серцю народників образ запорозького козака підхопили та розтиражували мандрівні театральні трупи, що закріпили в масовій свідомості українця уявлення про запорозця, як про людину в широких червоних шароварах, вишиванці та з оселедцем на

голові» [17]. Досвід діалектологів, етнолінгвістів, етнологів, етномузикологів показав, що записи від респондентів (інформантів) є надійним джерелом, і цей факт – неспростовний, тобто наукою доведено протилежне (один з прикладів – «Атлас української мови»). Найправдивіші події після аварії на Чорнобильській АЕС: виселення людей з рідних місць, трагедія пережитого, втраченого, нові місця – постають саме в записах від респондентів-переселенців. У цьому контексті важлива також праця українських етнологів «Етнографічний образ сучасної України. Корпус експедиційних фольклорно-етнографічних матеріалів» [7], у якій великий пласт польового матеріалу, записаного в усіх областях України, репрезентує регіональні традиції одягової культури впродовж ХХ–ХХІ ст. З написанням фундаментального дослідження про козацьке вбрання не виникло б також питання про шаровари – чи справді козаки носили їх [17]. Цей тип крою штанів як давній був відомий до кінця ХІХ ст. на Поділлі, Поліссі (Житомирщина) і, особливо, на Полтавщині, Слобожанщині. Власне на Полтавщині, Слобожанщині за матеріалами карт, підготовлених до «Атласу народного одягу» українців етнологами ІМФЕ ім. М. Рильського, локалізується ареал назви «шаровари». У кінці ХІХ – на початку ХХ ст. назва «шаровари» вже була малопоширена. Так само дослідження про одяг козаків та їхні зв'язки допомогло б розв'язати інші дискусійні питання, що постають сьогодні довкола «Полуботчишиної сорочки» – її походження, використання вишитої орнаментики. Це сорочка з колекції графині В. Капніст, яка успадкувала її як одна із нащадків роду Полуботків. Сорочку демонстрували на виставці ХІІ Харківського археологічного з'їзду 1902 року. С. Таранушенко дав високу оцінку їй як твору мистецтва. За твердженнями науковця, вона унаочнює запозичення територіально віддалених орнаментальних мотивів. Сорочка з домотканого полотна вражає багатим декоруванням: вишиті композиції на рукавах, подо-

лі, грудях та спині доповнюються нашивками з кольорових тканин по всіх швах. С. Таранушенко дав характеристику головної орнаментальній композиції на грудях та спині, відзначивши просте і конструктивне рішення. В українській вишивці також є такі орнаменти: «павук», «баранячі ріжки», квіти в обрамленні композиції з трикутників, ромбів з «вусиками» та ін. Незвичним для українських сорочок є широке розташування на грудях та спині, що має форму п'ятикутника, звернутого додолу гострим кутом. С. Таранушенко на основі порівняння українських зразків сорочок та зразків сорочок угро-фінських народів – чувашів, мордві, марійців, показав велику схожість не тільки в орнаментіці, але й у розташуванні та вирішенні орнаментальної композиції [30]. У своїй науковій розвідці дослідник зазначив, що «гетьманська» сорочка була взірцем для кустарів при Полтавському губернському земстві як один із важливих зразків характерних українських «національних мотивів» [30]. Осмислення цього процесу є, на думку С. Таранушенка, дуже цікавим, оскільки дає змогу простежити процес засвоєння чужих орнаментальних мотивів. Дослідник чернігівської вишивки А. Адруг висловив думку, що схожість може бути зумовлена не лише певними мистецькими контактами, а й паралельністю культурно-історичного розвитку. Він зазначив, що це не дивно, оскільки чернігівські майстри працювали на високому технічному і художньому рівні, творили за зразками і вносили у новий витвір своє розуміння функціонування декоративних елементів у загальній композиції та формі одягу [1, с. 39]. Очевидно, сорочка, яка пов'язана з ім'ям гетьмана і викликає дискусію щодо наслідування декорування, потребує й сьогодні пошуків її зв'язку з родиною Полуботка, її походження. Якщо це сорочка марійців (чемерисів), то варто присвятити окрему розвідку і з'ясувати її появу у контексті зв'язків українців і чемерисів, використовуючи архівні матеріали. Марійці, відомі під етнонімом

«чемериси», переселялися з Поволжя на Україну, починаючи з початку XVI ст. Їх міграції XVI ст. пов'язані з повстанням чемерисів проти московської влади. Вони брали активну участь у визвольній боротьбі під проводом Богдана Хмельницького, воювали у складі війська гетьмана Петра Дорошенка з гетьманами Михайлом Ханенком та Іваном Самойловичем, з російськими військами, які стояли облогою довкола Чигирин у 1672–1673 роках. Тривале проживання позначилося на їхніх тісних контактах з українцями, як зазначають дослідники, лишили слід в матеріальній культурі [11, с. 164–165]. Отже, можливо, пошуки контактів в різних архівних документах могли б прояснити появу сорочки у спадщині Павла Полуботка.

Сучасний період – це час великого інтересу широкого загалу до народного вбрання, це розквіт етностилю, що став частиною одягової культури населення України, незалежно від національності. У цьому контексті варто зупинитися на одній тезі, оприлюдненій на сторінках Інтернет-видань щодо причин відродження народного вбрання: «Допоки у нас точитиметься війна на сході, доти навколо вишитої сорочки виникатимуть, розвиватимуться та множитимуться різні міфи, доти значення цього елемента одягу залишатиметься актуальним і значимим... Модні ті країни, й у тренді – одяг з тих країн, де тривають військові конфлікти» [16]. Тобто функцію народного одягу як маркера самоідентифікації визначає війна. Але не можна робити акценту на війні. Суть процесу відродження народного костюма, поширення етностилю пов'язані, насамперед, із національним піднесенням, і війни при цьому може не бути. І зовсім абсурдне твердження про запозичення вишиванки з Литви: «Ідея одягнути народне вбрання і вийти на люди й справді походить від литовців. Хоча подібні свята є й у Латвії, й в Естонії» [16]. Ці твердження так само не витримують критики. Відродження традиційного вбрання та поширення народного стилю в повсякденні безпосередньо пов'язане із періодом наці-

онального піднесення. У ґрунтовній статті «Національний стиль в одязі як вираз національної самосвідомості» О. Матюхіна переконливо показала роль народного вбрання, національного стилю як вираження національної самосвідомості, національної ідентичності в Україні та інших державах [14]. Авторка навела приклади цього процесу в різних країнах; зокрема довела, що залучення городянами елементів народного одягу в міський одяг було ознакою демократичних переконань. Відмова від одягу привілейованих станів виражала ототожнення з інтересами народу, визнання рівності всіх у державі. Зокрема, таким було використання елементів народного одягу якобінцями за часів Великої французької революції: у чоловіків – санкюлоти (довгі брюки, характерні для народного костюма), куртка-карманьйола, червоний ковпак; у жінок – двобортна куртка без корсета, спідниця з синього сукна, триколірний пояс-шарф. О. Матюхіна зазначила, що це не було пряме повторення народного костюма, але його стилізація як символ інтересів нації загалом. У період, пов'язаний з Чотирилітнім сеймом у Польщі, молодь одяглась у жупани, кунтуші, конфедератка стала патріотичним символом. Такий одяг поєднували із дотриманням польських національних традицій, знанням своєї історії – одяг був складовою частиною культури патріотів. Використання елементів народного одягу в міському костюмі мало патріотичне значення і в інших країнах: в Угорщині, Шотландії, Чехії. Думка ж, що «війна породжує моду», видається спрощеним припущенням. Якщо взяти як приклад литовців, то народні традиції, народне вбрання, мова були виявом спротиву радянській системі. Литовці проявляли єдність – розмовляли литовською і дуже часто не відповідали російською – такий собі мирний мовчазний бунт. Їхній костюм, народні пісні і танці були виявом єдності. Але ні в якому разі литовці не вплинули на входження вишиванки у життя українців. На початку ХХІ ст. вишиту сорочку почали активно

одягати у період Помаранчевої революції, революції Гідності. Це був символ спротиву старій системі, що не забезпечувала справжню незалежність України, це був виступ за мову, культуру українців, за вільний правовий розвиток, це був вияв своєї належності до патріотичного руху. Цей рух був і в 60-х роках ХХ ст., однак він не мав масового характеру. У ґрунтовній праці «Український одяг у системі міської культури Києва (друга половина ХІХ – початок ХХІ століття)» М. Олійник показала зв'язок відродження народного костюма в Україні наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. з демократичними ідеями інтелігенції [18]. Це дослідження має велике значення як ґрунтовний аналіз подій, з якими пов'язане відродження інтересу до народного вбрання, його ролі як маркера ідентичності у період національного піднесення на початку ХХІ ст. Праця написана на основі інтерв'ю з учасниками Параду вишиванок, Дня Києва тощо. Матеріали Інтернет-ресурсів 2012–2019 років показують значення народного вбрання як культурного феномену у національному згуртуванні [22]. Відродження народного одягу, національного стилю в моді набуло загальнонародного характеру. Ці процеси актуалізують нову дослідницьку проблематику. У другій половині ХХ ст. традиційне вбрання виходить з ужитку (хоч у різних регіонах це відбувається нерівномірно), головною стає проблема трансформації одягу та тягlosti традицій його використання. На виході традиційного вбрання з ужитку, послаблені функції одягу позначилися руйнування культури села, переїзд з села до міста, формування нового світогляду за радянських часів. Однак народний одяг не зник зовсім на початку ХХ ст. і не «перейшов у місто». Слід зазначити, що у 50–70-х роках ХХ ст. у більшості регіонів України народний одяг використовувало старше покоління, у зміненіх формах крою, вишивки – молодь, і водночас широко – у весільній обрядовості [20]. Вивчення традиційного одягу в ритуальній культурі населення різних регіонів

України засвідчило зникнення одних традицій, зміну та стійкість інших у середині ХХ – на початку ХХІ ст. Зокрема, знакову роль на весіллі виконували як окремі види вбрання – сорочка, головні убори, так і весь стрій [19]. У різних етнографічних регіонах на весіллі зберігаються традиційні комплекси вбрання, хоч зазнає змін матеріал або декорування костюма. Що стосується етностилу, то його розвиток тривав упродовж ХХ ст. Здебільшого йдеться про промислове виробництво, моделювання з використанням народних традицій, творчість окремих майстрів. Однак більшість населення такий одяг у народному стилі сприймала як національне розмаїття радянського суспільства. Сценічні костюми, які шили для самодіяльних колективів, як правило, не мали зв'язку з місцевими традиціями.

Усе наповнюється новим змістом на початку ХХІ ст. Для дослідників актуальною стає нова тематика: реконструкція традиційного вбрання, створення авторського сучасного вбрання за народними мотивами, орнаментация, сценічний костюм тощо. Відродження традиційного вбрання засвідчило неперервність етнічних традицій в Україні. Ще раз варто підкреслити роль організаторів сайту «Рідна мода», що реалізував низку проєктів, пов'язаних з етнічною модою. Тут наголошували, що народне вбрання є складовою частиною відродження українського етносу, зосереджували увагу на його сучасному звучанні – поєднанні сучасних модних тенденцій, передових матеріалів і технологій з українськими традиціями [25]. Поширення набувають різні стилі сучасного вбрання з використанням народних традицій. Молоде покоління виявляє власні уподобання, вивчаючи цінності народного одягу. Набуло розвитку нове явище «масової» (у позитивному розумінні) культури у ХХІ ст., яке дослідники інтерпретують як «біографічний» фактор [32, с. 15–24]. Актуальне завдання для етнологів, мистецтвознавців, дизайнерів одягу – виявити принципи та мотиви перетворення певних ознак одягу в

культурно значущі. Приміром, цій темі присвячені статті І. Сиваш «Національний одяг як чинник етнокультури в контексті українського етнодизайну», зокрема використанню мотивів народного костюма України як чинника етнокультури у практиці професійних художників та дизайнерів ХХ – початку ХХІ ст. [29]. Авторка слушно зазначила, що результати, продемонстровані у колекціях одягу, переконливо фіксують особливості самоідентифікації дизайну з візуальними формами української етнографічної специфіки і, як закономірний наслідок, – традиційну культуру осмислено як ефективне джерело фешн-інновацій ХХ ст. Резонансними стали проекти, під час яких залучили відомих представників українського шоу-бізнесу та показали їх вбраннями у національній стрій. Це, зокрема, фотороботи у проектах «Щирі. Спадщина», «Щирі. Свята» [31]. Українські зірки – співачки, телеведучі, артисти вбралися в національні костюми, щоб показати красу національного вбрання, й взяли участь у зйомках для календаря, презентуючи Західне Поділля, Покуття, Середню Наддніпрянщину, Гуцульщину та Галичину.

В останні роки значно зріс рівень знань широких кіл населення про народний одяг. Молодь активно вивчає різні джерела, літературу про народне вбрання. Знайомство з традиційним одягом різних регіонів надихнуло значну частину молодого покоління відтворювати зразки народного вбрання, зокрема народні вінки різних регіонів, наміста. Причому реконструкція автентичних комплексів на основі вивчення музейних колекцій, акцент на певних елементах створює образ сучасної людини. Наприклад, роботи арт-майстерні «Треті півні» [13], де за давніми світлинами відтворюють весільні вінки, представляючи їх разом з комплексами вбрання. Зокрема, це двадцять чудових жіночих фотопортретів. На чолі з дизайнер-

кою Домінікою Дикою майстерня створює дивовижні ансамблі етновбрання на основі вивчення традиційного одягу та архівних фотографій.

Інтерес до народної культури, бажання відкривати загалу захоплення народною піснею і вбранням згуртувало трьох учасників у проєкт «Баба Єлька». На основі вивчення та дослідження автентичного народного строю вони розпочали проєкт з метою відтворення регіонального та локального багатства строїв Кіровоградщини. Вбрання Кіровоградщини на сьогодні маловивчене, адже воно не було об'єктом спеціальних наукових досліджень, а музейні збірки репрезентують переважно колекції окремих видів одягу – здебільшого сорочок. Тому відтворення локальних традиційних комплексів вбрання із залученням до співпраці майстрів народної творчості, дизайнерів має непересічне значення. Учасники проєкту постійно здійснюють експедиції, записують матеріали про народну культуру, звичаї, пісні, оприлюднюють їх через Інтернет-сайти, тісно співпрацюють з обласним відділом народної творчості, фольклорними колективами Кіровоградщини. Проєкт відображає багатство народного одягу населення різних районів Кіровоградщини та є основою для створення ексклюзивних сценічних костюмів [2].

Народне традиційне вбрання є невичерпним інформативним джерелом для сучасників, джерелом творчості дизайнерів і одним із найважливіших чинників формування національної свідомості. Очевидно, найважливіше завдання для дослідників одягу – етнологів, мистецтвознавців, фольклористів – створення інформаційного каталогу народного одягу українців з репрезентацією напрацювань – польового, музейного, архівного матеріалу та робіт дизайнерів, майстрів традиційного одягу, для яких народне вбрання – основа творчості.

Джерела та література

1. Адруг А. Вишивка та гаптування Чернігова другої половини XVII – початку XVIII століть. *Сіверянський літопис*. 2020. № 1. С. 36–52.
2. Баба Єлька. URL : <https://www.facebook.com > Pages > Media > Art>.
3. Батюк Л. І. Назви одягу в «Актовій книзі Житомирського міського уряду кінця XVI ст.». *Питання історії української мови*. Київ, 1970. С. 19–26.
4. Войтів Г. В. Назви одягу в пам'ятках української мови XIV–XVIII ст. Автореф. дис. ... канд. філолог. наук. Спеціальність 10.02.01 – українська мова. Львів, 1995. 24 с.
5. Горобець В. Й. Лексика історично-мемуарної прози першої половини XVIII ст.: на матеріалі українських діаріушів. Київ: Наукова думка, 1979. 126 с.
6. Гримашевич Г. Одяг поліщука-шляхтича в XVI–XVII ст. (за матеріалами актових книг Житомирського гродського уряду). *Волинь – Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем*. 2007. Вип. 17. С. 149–158. URL : <http://eprints.zu.edu.ua>.
7. Етнографічний образ сучасної України. Корпус експедиційних фольклорно-етнографічних матеріалів. Т. 10. Традиційне повсякденне та обрядове вбрання / [голов. ред. Г. Скрипник]; НАН України; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2018. Т. 10. 640 с.
8. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / голов. редкол.: Г. Скрипник (голов. ред.) [та ін.]; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – Київ : [ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України], 2007 –. Т. 1 : Від найдавніших часів до пізнього середньовіччя / [Архипова Є., Боньковська С., Бурдо Н. та ін.]; редкол. тому: Г. Скрипник (голов. ред.) [та ін.]. 2010. 476 с., [98] арк. іл.
9. Ключко Л. Вивчення історії костюма давнього населення на території сучасної України. Використання в сучасному моделюванні. *Народний костюм як виразник національної ідентичності. Наук. збірник за матеріалами Всеукр. наук.-практ. конференції*. Київ, 2008. С. 19–27.
10. Косміна О. Вышитая украинская рубашка: от белья к этническому символу. *Мода и дизайн: исторический опыт и новые технологии. Материалы XIV-й междунар. конференции*. СПб, 27–30 июня 2011 г. С. 370–374.
11. Етнічний довідник. – Ч. 2: Етнічні меншини в Україні / Ред. кол.: В. Євтух (гол. ред.), Л. Аза, Я. Дашкевич, О. Клевцова (відп. секр.) та ін. Центр етносоціологічних та етнополітичних досліджень Інституту соціології НАН України; Міністерство України у справах національностей та міграції; Інститут етнічних, регіональних та діаспорознавчих студій. Київ, 1996. С. 164–165.
12. Лекція Оксани Косміної «Міфи і факти про вишиванку...». URL : <http://uamoderna.com lecture-kosmina-vyshyvanka>.
13. Майстерня Треті Півні – Home | Facebook. URL : <https://www.facebook.com > TretiPivni>.
14. Матюхіна О. А. Національний стиль в одязі як вираз національної самосвідомості. URL : www.ridnamoda.com.ua. Січень 2009 р.
15. Миронова Г. М. Назви одягу від давнини до сучасності. *Культура слова*. 1978. Вип. 14. С. 54–60.
16. Оксана Косміна, етнологія. URL: <https://www.ukrinform.ua/gubric-culture/2872015-oksana-kosmina-etnologina.html>.
17. Оксана Косміна: запорозькі козаки носили не шаровари, а вузькі полотняні штани. URL : <https://www.istpravda.com.ua/articles/2020/03/2/157122/>.
18. Олійник М. Український одяг у системі міської культури Києва (друга половина XIX – початок XXI століття): монографія / Марина Олійник; [голов. ред. Г. Скрипник]; НАН України, ІМФЕ. Київ, 2017. 312 с.
19. Пилипак М. Українське весілля Східного Поділля середини XX – початку XXI століття: монографія. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України; Уфа : Уфимська філія МДГУ ім. М. О. Шолохова, 2015. 210 с.
20. Пономар Л. Знакова функція одягу в обрядовій культурі українців середини XX – початку XXI століття: прояви локальних традицій (за матеріалами експедицій). *Народна творчість та етнологія*. 2015. № 1. С. 32–38.
21. Пономар Л. Г. Народне вбрання як феномен культури у польських дослідженнях. Рецензія на наукове видання «Atlas polskich strojów ludowych. Stroje ludowe jako fenomen kulturowy». *Народна творчість та етнологія*. 2019. № 1. С. 96–100.
22. Пономар Л. Г. Сучасний контекст функціонування народного вбрання: традиції, новації та перспективи. *Традиційна культура України XXI ст. як складова культурної політики: сучасний стан, загрози, перспективи. Зб. наук. праць (у двох томах) за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної конференції 21 жовтня 2016 р.* / Український центр культурних досліджень. Київ, 2016. Т. 1. С. 22–27.
23. Прилипко Я. П. Опыт реконструкции скифского костюма на материалах погребения скифянки из Вишневой могилы. *Курганы Степной Скифии: Сборник научных трудов*. Киев, 1991. С. 18–33.
24. Прилипко Я. П. Український народний одяг як джерело вивчення етнічної історії. *Народна творчість та етнографія*. 1971. № 5. С. 10–19.
25. Про нас. URL : www.ridnamoda.com.ua/18 січ. 2009 р.
26. Рабинович М. Г. Древнерусская одежда IX–XIII вв. *Древняя одежда народов Восточной Европы*. Москва, 1986. С. 40–62.
27. Реконструйована та осучаснена автентика. URL : <http://ridnamoda.com.ua/gms/6> травня 2011 р.
28. Седов В. В. Одежда восточных славян VI–IX вв. н. э. *Древняя одежда народов Восточной Европы*. Москва, 1986. 272 с. С. 30–39.

29. Сиваш І. Національний одяг як чинник етнокультури в контексті українського етнодизайну. *Мистецтвознавчі записки*. 2017. Вип. 31. С. 228–236.

30. Таранушенко С. А. «Полуботчишина» сорочка. *Наукові записки науково-дослідчої кафедри історії української культури*. Харків : ДБУ, 1925. Том 6. С. 365–369.

31. Щирі. URL : <http://theukrainians.org> > shhyri.

32. Brzezińska Anna Weronika. Strój ludowy – od biografii przedmiotu do tożsamości podmiotu. *Stroje ludowe jako fenomen kulturowy*, red. nauk. zesz. Mariola Tymochowicz, Anna Weronika Brzezińska, seria: „Atlas Polskich Strojów Ludowych”, t. 39, z. specjalny. Wrocław 2013. Wydawca : Polskie Towarzystwo Ludoznawcze. 268 s. S. 15–24.

References

1. ADRUH, Anatoliy. Embroidery and Goldwork of Chernihiv in the Second Half of the 17th – Early 18th Centuries. In: Volodymyr DIATLOV, ed.-in-chief. *Severyansky Chronicle*. 2020, no. 1, pp. 36–52 [in Ukrainian].

2. Baba Yelka [online] Available from: <https://www.facebook.com/Pages/Media/Art> [in Ukrainian].

3. BATIUK, L. Names of Clothes in the "Act Book of the Zhytomyr City Government of the Late 16th Century". *Issues of the Ukrainian Language History*. Kyiv, 1970, pp. 19–26 [in Ukrainian].

4. VOITIV, Hanna. *Names of Clothes in the Monuments of Ukrainian Language of the 14th – 18th Centuries*. Extended Abstract of a Ph.D. Thesis in Philology. Specialty 10.02.01. Lviv, 1995, 24 pp. [in Ukrainian].

5. GOROBETS, Vasyl. *Vocabulary of Historical and Memoir Prose of the First Half of the 18th Century: After the Material of Ukrainian Dairies*. Kyiv: Scientific thought, 1979, 126 pp. [in Ukrainian].

6. HRYMASHEVYCH, Halyna. Clothes of a Polishchuk-Nobleman in the 16th – 17th Centuries (After the Materials of the Act Books of Zhytomyr City Government). *Volhynia – Zhytomyrshchyna. Historical-Philological Collection in Regional Problems*. 2007, iss. 17, pp. 149–158 [online] Available from: <http://eprints.zu.edu.ua>. [in Ukrainian].

7. SKRYPNYK, Hanna, ed.-in-chief. *Ethnographic Image of Modern Ukraine. Corpus of Expeditionary Folklore-Ethnographic Materials*. Vol 10. Traditional Everyday and Ritual Attire. NAS of Ukraine; M. Rylskiy IASFE. Kyiv, 2018, 640 pp., ill. [in Ukrainian].

8. SKRYPNYK, Hanna, ed.-in-chief. *History of Decorative Art of Ukraine: in Five Volumes*. Vol. 1: *From the Most Ancient Times to Late Middle Ages / Yelyzaveta ARKHYPOVA, Sofiya BONKOVSKA, Nataliya BURDO*, et al. NAS of Ukraine, M. Rylskiy Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology. Kyiv: [NAS of Ukraine M. Rylskiy IASFE], 2010, 476 pp., [98] folios of ills. [in Ukrainian].

9. KLOCHKO, Liubov. Study of the History of the Costume of Ancient Population on the Territory of Modern Ukraine. Use in Modern Modelling. In: Mykhailo SELIVACHOV, ed. *Folk Costume as an Expression of National Identity. Collected Scientific Papers after the Materials of All-*

Ukrainian Theoretical and Practical Conference. Kyiv, 2008, pp. 19–27 [in Ukrainian].

10. KOSMINA, Oksana. Embroidered Ukrainian Shirt: from Underwear to the Ethnic Symbol. *Fashion and Design: Historical Experience and New Technologies. Materials of the 14th International Conference*. St. Petersburg, June 27–30, 2011, pp. 370–374 [in Russian].

11. YEVTUKH, Volodymyr, ed.-in-chief. *Ethnic Reference Book*. – Part 2: Ethnic Minorities in Ukraine. Centre of Ethno-sociological and Ethno-political Researches of the NASU Institute of Sociology; Ministry of Ukraine in the Affairs of Nationalities and Migration; Institute of Ethnic, Regional and Diaspora Studies. Kyiv, 1996, pp. 164–165 [in Ukrainian].

12. Lecture by Oksana Kosmina *Myths and Facts about Vyshyvanka...* [online] Available from: <http://uamoderna.com/lecture-kosmina-vyshyvanka> [in Ukrainian].

13. Workshop *Third Roosters – Home* | Facebook [online] Available from: <https://www.facebook.com/TretiPivni> [in Ukrainian].

14. MATIUKHINA, Oleksandra. *National Style in Clothing as an Expression of National Self-consciousness* [online]. Available from: www.ridnamoda.com.ua. [in Ukrainian].

15. MYRONOVA, H. Names of Clothes from the Ancient Times to the Present. *Culture of the Word*, 1978, iss. 14, pp. 54–60 [in Ukrainian].

16. KOSMINA, Oksana, ethnologist – Ukrinform [online]. Available from:

www.ukrinform.ua > 8 Feb. 2020 [in Ukrainian].

17. KOSMINA, Oksana: *Zaporozhian Cossacks have Worn not Sirwal, but Tight Linen Trousers* [online] Available from: [www.istpravda.com.ua > articles > 2020/03](http://www.istpravda.com.ua/articles/2020/03) [in Ukrainian].

18. OLIYNYK, Maryna. *Ukrainian Clothing in the System of Urban Culture of Kyiv (Mid to Late 19th – Early 21st Century): a Monograph*. Hanna SKRYPNYK, ed.-in-chief; NAS of Ukraine, IASFE. Kyiv, 2017, 312 pp. [in Ukrainian].

19. PYLYPAK, Maksym. *Ukrainian Wedding of Eastern Podilia in the Mid-20th – Early 21st Century: a Monograph*. Kyiv: NAS of Ukraine M. Rylskiy IASFE; Ufa: Ufa Branch of Mykhailo Sholokhov MSHU. 2015, 210 pp. [in Ukrainian].

20. PONOMAR, Liudmyla. Sign Function of Clothes in the Mid-XXth – Early XXIst-Century Ukrainian Ritual Culture: Manifestations of Local Traditions (After the Expeditionary Materials). In: Hanna SKRYPNYK, ed.-in-chief, *Folk Art and Ethnology*. Kyiv, 2015, no. 1, pp. 32–38 [in Ukrainian].
21. PONOMAR, Liudmyla. Folk Attire as a Cultural Phenomenon in Polish Studies. A Review of the Scientific Publication *ATLAS POLSKICH STROJÓW LUDOWYCH. Stroje ludowe jako fenomen kulturowy*. In: Hanna SKRYPNYK, ed.-in-chief, *Folk Art and Ethnology*. Kyiv, 2019, no. 1, pp. 96–100 [in Ukrainian].
22. PONOMAR, Liudmyla. Modern Context of the Functioning of Folk Costumes: Traditions, Innovations, and Prospects. In: Zoya BOSYK (compiler), Valentyna TELEUTSIA (ed.-in-chief). *Traditional Culture of Ukraine in the XXIst Century as a Component of Cultural Policy: Its Current Status, Threats, and Prospects: Collected Scientific Papers Based on the Proceedings of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference of October 21, 2016: in Two Volumes*. Ukrainian Centre for Cultural Research. Kyiv: NAGMSCA, 2016, vol. 1, pp. 22–27 [in Ukrainian].
23. PRYLYPKO, Yakiv. The Experience of Reconstructing a Scythian Costume Based on Materials from the Burial of a Scythian Woman from the Cherry Mound (Vyshneva Mohyla). In: Yuriy BOLTRYK, Kateryna BUNIATIAN, eds.-in-chief, *Mounds of Steppe Scythia: Collected Scientific Papers*. UkrSSR Academy of Sciences' Institute of Archeology. Kyiv: Scientific Thought, 1991, pp. 18–33 [in Russian].
24. PRYLYPKO, Yakiv. Ukrainian Folk Clothing as a Source of Studying Ethnic History. In: Oleksiy DEY, ed.-in-chief, *Folk Art and Ethnography*. Kyiv, 1971, no. 5, pp. 10–19 [in Ukrainian].
25. *About us* [online] Available from: www.ridnamoda.com.ua/18 Jan. 2009 p. [in Ukrainian].
26. RABINOVICH, Mikhail. Old-Russian Clothing of the 9th – 13th Centuries. *Ancient Clothing of the People of Eastern Europe*. Moscow, 1986, pp. 40–62 [in Russian].
27. *Reconstructed and Modernized Authenticity* [online] Available from: <http://ridnamoda.com.ua/rms/6> May 2011 [in Ukrainian].
28. SEDOV, Valentin. Clothes of Eastern Slavs of the 6th – 9th Centuries A. D. *Ancient Clothing of the People of Eastern Europe*. Moscow, 1986, pp. 30–39 [in Russian].
29. SYVASH, Ilona. National Clothing as a Factor of Ethnoculture in the Context of Ukrainian Ethnodesign. In: Valentyna REDIA, ed.-in-chief. *Notes on Art Criticism*. 2017, iss. 31, pp. 228–236 [in Ukrainian].
30. TARANUSHENKO, Stepan. "Polubotchyshyna" Shirt. *Scientific Notes of the Research Department of the History of Ukrainian Culture*. Kharkiv: DVU, 1925, vol. 6, pp. 365–369 [in Ukrainian].
31. *Sincere* [online] Available from: <http://theukrainians.org/shhyri> [in Ukrainian].
32. BRZEZIŃSKA, Anna Weronika. Strój ludowy – od biografii przedmiotu do tożsamości podmiotu [Folk Costumes: From the History of the Object to the Identity of the Subject]. In: Anna Weronika BRZEZIŃSKA and Mariola TYMOCHOWICZ, eds.-in-chief, *Atlas Polskich Strojów Ludowych: Stroje ludowe jako fenomen kulturowy (t. 39, z. specjalny)* [The Atlas of Polish Folk Costumes: Folk Attire as a Cultural Phenomenon. Vol. 39, special issue]. Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze [Polish Ethnological Society], 2013, 268 pp., pp. 15–24 [in Polish].

УДК 76.071.1“199”Бру

ЛАМОНОВА ОКСАНА

кандидатка мистецтвознавства, наукова співробітниця відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

LAMONOVA OKSANA

a Ph.D. in Art Studies, a research fellow at the Department of Visual and Applied Arts of the NAS of Ukraine M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology

Бібліографічний опис:

Ламонова, О. (2021) Графіка Людмили Бруєвич 90-х років ХХ століття. *Народна творчість та етнологія*, 3 (391), 94–110.

Lamonova, O. (2021) Liudmyla Bruyevych's Graphic Art in the 1990s. *Folk Art and Ethnology*, 3 (391), 94–110.

ГРАФІКА ЛЮДМИЛИ БРУЄВИЧ 90-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Анотація / Abstract

Людмила Бруєвич – одна з найбільш відомих та популярних вітчизняних художниць-графіків. Утім, дослідження творчості нового покоління українських митців, яке повністю сформувалося вже після 1991 року, лише розпочинається. Розвідка є фактично першою науковою публікацією про творчість мисткині. У графіці Л. Бруєвич можна простежити вплив традицій народного та наївного мистецтва, українського бароко, хоча водночас – це органічне, природне й цілком сучасне явище. Улюбленою технікою художниці є офорт; вона також звертається до акварелі. Уже в ранніх роботах 1991–1992 років («Ніч», «Дівчинка з цуценям», «Примхлива дама» (обидві – 1991 р.), «Весела пісенька», «Вечірня пісня», «Туга» (усі – 1992 р.)) формується оригінальний авторський стиль мисткині, що поєднує в собі епічність і гротеск, поетичність і символіку. При цьому зображення майже обов'язково доповнюється каліграфічно написаним текстом, іноді досить великого обсягу. Л. Бруєвич часто звертається до біблійних образів, проте зазвичай трактує їх дуже оригінально та несподівано («Святе сімейство» (1991), «І на престолі Був Сидящий», «Сьомий Янгол», «Блудниця Вавилонська» (усі – 1992 р.), «Тварина, подібна до орла» (1993) та ін.). Найбільш довершеним серед ранніх творів художниці є офорт «Ніч» (1992). У середині 1990-х років художниця почала ілюмінувати свої офорти, використовуючи для цього лише чотири (інколи – дві) акварельні фарби (кольори: червоний краплак, смарагдовий зелений, вохра та золотий). Це додало її творам яскравості та декоративності й посилювало їхню символічну насиченість. У 1994 році були створені «Квітка кохання», а також серія «Спокій», яка складається з п'яти аркушів («Коти», «Русалка», «Три риби», «Риба», «Ваза»). Їх можна вважати найхарактернішими роботами Л. Бруєвич. Водночас у наступних офортах художниці («Нічний звір», «Танок вужів, або Нескінченність», «Доісторична тварина, або Дракон» (усі – 1997 р.)) посилювалося тяжіння до геометричності, яка остаточно запанувала в офортах мисткині 2000–2010-х років.

Ключові слова. Людмила Бруєвич, українська графіка 1990–2010 років, офорт, акварель.

Female graphic artist Liudmyla Bruyevych is one of the most famous and popular domestic graphic artists. Yet, there is actually just beginning of scientifically studying the work of the new generation of Ukrainian artists, which has been fully formed after 1991. This article is in fact the first scientific publication on the L. Bruyevych's work. In her graphic art, one can trace the influence of folk and naive art traditions, as well as the Ukrainian baroque, although at the same time, it is an organic, natural, and quite modern phenomenon. The artist's favourite technique is etching; besides that, she also draws on watercolours.

Already in her early works of 1991–1992 (*Night; A Girl with a Puppy; A Capricious Lady* (all – in 1991); *A Merry Song; An Evening Song; Anguish* (all – in 1992)), an original authorial style was formed, which combines epic and grotesque, poeticism and symbolism. Wherein an image is almost always supplemented by a calligraphic text, sometimes a quite large one. L. Bruyevych often refers to biblical images, but usually interprets them in a very original and unexpected way (*The Holy Family* (1991); *There Was a Throne in Heaven with Someone Sitting on It; The Seventh Angel; The Whore of Babylon* (all – in 1992); *The Fourth Beast Was Like a Flying Eagle* (1993) and others). The most complete of the artist's early works is the etching *Night* (1992). In the mid-1990s, the female artist began to illuminate her etchings, using for this only four (sometimes two) watercolour paints (colours: alizarin crimson, emerald green, ochre, and gold). This added brightness and decorativeness to her works and strengthened their symbolic richness. In 1994, *The Flower of Love* was created, as well as the series *Tranquility*, which consists of five sheets (*Cats; Mermaid; Three Fishes; Fish; and Vase*). They can be considered the most characteristic works of Liudmyla Bruyevych. At the same time, in the artist's subsequent etchings (*Night Beast; Round Dance of Grass Snakes, or Infinity; A Prehistoric Animal, or Dragon* (all – in 1997)), the tendency to geometrization gradually intensified, with the latter having finally prevailed in her etchings of the 2000s–2010s.

Keywords: Liudmyla Bruyevych, Ukrainian graphic art of the 1990s, etching, aquarelle.

Постановка проблеми. Дослідження творчості нового покоління українських митців, яке повністю сформувалося вже після 1991 року, лише розпочинається. Література про молодих художників зазвичай обмежується текстами в каталогах до виставок чи проектів та (у кращому разі) публікаціями в періодичній пресі. Статей про них у наукових виданнях так мало, що їх можна вважати винятком. Це стосується й Людмили Бруевич, однієї з найбільш відомих та популярних сучасних вітчизняних мисткинь-графіків.

Зв'язок із науковими чи практичними завданнями. Дослідження є частиною індивідуальної планової теми авторки («Особливості інтерпретації національної традиції в українській графіці 90-х років ХХ ст. – 10-х років ХХІ ст.») і загальної планової теми відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України («Українське мистецтво від Середньовіччя до Новітнього часу: пошук і формування національної своєрідності в контексті світового культурного простору»).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Переважна більшість публікацій

про творчість Л. Бруевич має популярний характер і належить радше до жанрів есе чи інтерв'ю [4; 5; 11; 12; 13; 14; 15; 16] або є відгуками на персональні виставки мисткині [6; 7; 8]. Серед них трапляються надзвичайно цікаві тексти високої літературної якості [1; 2; 9; 10], але назвати їх науковими дослідженнями навряд чи можливо. Наша стаття є фактично першою науковою публікацією про творчість сучасної вітчизняної художниці-графіка.

Мета статті. Проаналізувати твори (переважно офорти) Людмили Бруевич, виконані протягом 1990-х років, такі як «Ніч» (1991–1992), «Святе сімейство» (1991–1992), «Туга» (1992), «Квітка кохання», серія «Спокій» («Коти», «Русалка», «Три риби», «Риба», «Ваза» (усі – 1994 р.)), «Нічний звір», «Танок вужів, або Нескінченність», «Доісторична тварина, або Дракон» (усі – 1997 р.).

Виклад основного матеріалу. Творчість митця, особливо художника-графіка (адже графіка виникла й тривалий час існувала як «наймобільніше», а отже, – найактуальніше з мистецтв), існує в певному історичному контексті. Роботи Л. Бруевич – не виняток, але їхній контекст, якщо можна так висловитися, суто суб'єктивний. Вони – частина пев-

ного мегасвіту, який гостро відчувається глядачами як «річ у собі». Не випадково в статтях про художницю стільки місця займають розповіді про її сім'ю (не родину – батьків, дідів-прадів, а саме сім'ю, «осередок суспільства» – чоловіка, доньку й навіть собаку) [13; 15]. Одна з публікацій про художницю присвячена «особистому простору», важливого в цьому випадку не менше, аніж власне художні твори [10]. Ще одна зосереджується на людських і ділових взаєминах у цьому просторі [14]. «Художник має писати про те, що йому сниться, що нашепотів папуга». Це висловлювання Л. Бруєвич обрав для характеристики її творчості мистецтвознавець О. Титаренко [1, с. 4]. Сама художниця зазначає: «Маю розкіш робити, що хочу» [17], а в одному зі своїх текстів («Подорож простором душі» [17]) розвиває цілу філософію усамітнення, гранично необхідного, на її думку, мистцеві. Л. Таран, яка неодноразово й незмінно захоплено писала і про мисткиню, і про її творчість, зауважує: «Улюблене слово Людмили – раювання. Мабуть, вона знає, що це таке, коли сидить по-надцять годин щодоби, продряпаючи лак на мідній пластині...» [12]. Отже, «вона чітко знає свій шлях – принаймні на цей момент» [13].

Утім, «замкненість» творчості Л. Бруєвич є, звісно, відносною ¹. Насправді її графіка постійно «підживлюється» з певних, дещо загадкових, джерел. Дослідники, які писали про доробок мисткині, найчастіше говорять про міф [2; 4], народне та наївне мистецтво [5; 12], і тому той факт, що художниця народилася (і навчалася) в Києві ², сприймається як дещо несподіване відкриття. Натомість інші мистецтвознавці шукають «ключі» до графіки мисткині в іконописі [2], українському бароко [13; 11; 2] ³ та навіть в опері (причому саме «опері Великого стилю», з дещо умовними, але помпезними декораціями, зворушливими у своїй наївності «спецефектами» та обов'язковою Примадонною!) [9, с. 50] ⁴. До речі, сама Л. Бруєвич є авторкою кількох текстів, що виразно доповнюють та коментують її роботи ⁵.

«Початки мого творчого життя і пошук власної ідентифікації в мистецтві збіглися з бурхливими першими роками незалежності України. <...> На підсвідомому рівні, спрагла до всього нового та наполеглива у виявах власного самоствердження через усвідомлення національного коду свого народу, я шукала саме те коріння, що живить українське Дерево життя та дає свої щедрі плоди», – зазначає художниця [3, с. 184–185]. І продовжує: «Віднайшовши своє внутрішнє та зовнішнє покликання, відсторонившись від планетарного галасу, я заглибилася у внутрішній світ, шукаючи шлях, абстрагуючись від марнотних нашарувань та зверхнього несприйняття всього українського. Інтуїтивно, крок за кроком, через знайдені образи я виокремлювала “насіння” і селекціонувала його в нових творах, переосмислюючи загальні символи та уникаючи прямого цитування фольклорних здобутків» [3, с. 184–185]. Цікаво, що «емоційного» протиріччя між двома цими явищами («бурхливі перші роки незалежності України» і «відсторонення від планетарного галасу», «заглиблення у внутрішній світ») не помічають ані сама мисткиня, ані її глядачі (у цьому разі, звісно, радше читачі) ⁶. Творчості як медитації сприяє і графічна техніка, обрана Л. Бруєвич. Адже офорт, до того ж великого розміру, – нелегка й кропітка праця, що «очищує свідомість», така собі «роботомолитва», яка потребує усамітнення та часу! «Створення великого офорта в мене триває зазвичай кілька років, – зауважує художниця. – Офорт починається з пошуку загального образу і продовжується його ретельною деталізацією. Важливо, щоб деталі підкорялися лаконічному загальному образу. Маю кілька тек ескізів, створених мною, починаючи з 1996 року. Малюючи їх тонесеньким олівцем, щоб вони “дихали”, я цілком віддаюся інтуїції, що скеровує думку і рухи олівця та дарує небачені символи й образи. Час від часу я повертаюся до давніх ескізів та використовую їх у нових творах. З величезної їх кількості хочеться взяти якомога більше та

вмістити все на одному аркуші, але доводиться обмежувати себе, вирізняючи головне й підпорядковуючи йому всі деталі в системі великого картону» [3, с. 185]. І далі: «Вдало протравлена дошка та друкований відбиток відкривають інший етап – процес осмислення зображення в кольорі. Підсвічені акварелю твори видаються мені більш виразними та глибокими. Наполегливе розмальовування акварельними фарбами офортів великих розмірів – копітка робота, яка забирає <...> кілька місяців. Врешті настає черга шрифтового обрамлення – це етап створення своєрідної кайми заради гармонійного перетікання основного зображення за межі друкованого простору та перегукування з берегами аркуша. Щоразу змінюючи це поле, доповнюючи його шрифтовими композиціями, я надаю твору певну динаміку прочитання, використовуючи тексти Старого та Нового Заповітів» [3, с. 185]. І ще: «Обравши нелегку техніку офорта, я намагалася використати всі її чудові можливості. Найбільш цікавим здавалося те, що на невеликій площині металу можна закарбувати безліч інформації, до того ж зробити так, щоб вона була багатошаровою і дивувала не тільки глядача, а й особисто мене. А щоб ще більше поглибити цю багатошаровість і об'ємність, я відважилася на використання акварелі, збагативши офортний відбиток двома основними кольорами – червоним (карміновим) та зеленим (смагдовим). Червоний – як торжество життя, а зелений – як символ виваженості й поміркованості» [3, с. 185]. І взагалі: «Справжній митець – це своєрідна антена, що приймає енергію і зчитує інформацію з ефіру. Він помічає те, що лишається непоміченим у суєтному світі й намагається зберегти і законсервувати цю енергію у своїх творах» [16].

«Усе почалося з “Ночі” (1991) ⁷», – зауважує мисткиня [3, с. 186–186]. І додає: «Твір “Ніч” став ключовим творчим початком» [3, с. 186–186]. Про цей офорт, який є одним із найуспішніших та найпопулярніших у доробку Л. Бруевич (більше того – одним із тих, за яким її впізнають), трохі далі. А поки

зазначимо, що в «Ночі» є набагато менш відомий родич – «Святе сімейство». Це офорт того самого року, того самого розміру (64 × 49,5 см), а головне – дуже близький до «Ночі» стилістично. Правда, «композиційні» відносини двох творів залишаються (глядачеві – не художниці ⁸) незрозумілими. Це – не диптих і навіть не роботи-пандани. Повільний і тихий (зі швидкістю зірок!), але безсумнівний рух монументальної «Ночі» за межі «свого» офорта й максимально щільна зібраність, майже «переплутаність» постатей «Святого сімейства» – це різні механізми, що аж ніяк не потребують об'єднання в спільну систему, мало того – діють такому (уявному!) об'єднанню й навіть простому зіставленню активний супротив. І все ж таки схожість творів впадає у вічі, і це не випадково. Слід зауважити, що й «влаштовані» обидва графічні механізми майже однаково – максимально низька лінія горизонту, величезні постаті героїв – на першому плані та крихітні «символи пейзажу» – десь «у правому нижньому куточку». Для «Ночі» це – два дерева та дві хатки, для «Святого сімейства» – дві суто умовні пальми. Імовірно, мовиться про сюжет «Втечі до Єгипту», що, до речі, добре пояснює єдність, майже «спільність» героїв, які намагаються максимально захистити один одного: Марія – Немовля, Йосип – і Немовля, і Марію.

Герої «Святого сімейства», звичайно, є (чи здаються?) цілком зрозумілими та знайомим. Але саме це «здається» привносить у композицію несподіваний дух неспокою та невпевненості. Отже, Йосип... Але чому ж тоді фантастичний і пишний головний убір, що нагадує про корони біблійних царів на картинах старих майстрів? Чому вкритий хрестиками та прикрашений гаптуванням оморф? Складна поза Немовляти здається результатом поєднання маньєризму з кубізмом, а його величезні сумні очі викликають раптом у пам'яті ескізи Врубеля для Володимирського собору. Центральний персонаж, Марія, – рідна сестра (щоб не сказати – сестра-близнючка) Ночі – ті самі

розкішні, складні, багаточарові, вкриті гаптуванням шати, та сама корона на голові. Різниця хіба в тому, що Ніч крокує босоніж, тоді як Марія взута в дуже елегантні, хоча й непарні (по-різному декоровані) черевички з бантиками та підборами. А ось кіт, супутник Ночі, фігурує й тут, влаштувавшись на плечах одночасно й Богоматері, і Йосипа, немов жива хутряна горжетка. Темні (криваві?) краплини сліз, що їх ронить Богоматір, – немов із казкових фантазій Галини Липи-Захаріяевич (як, скажімо, її «Композиція» 1950-х рр., що зображує двобій героїнь). І, нарешті, ще одна цікава деталь – частина одягу Йосипа, «хутряна шкіра з ратичками». Утім, для художниці тут усе просто: «Деякою мірою – тут тривога за майбутнє Немовляти, передбачення випробувань у Житті».

Крім того, і «Ніч», і «Святе сімейство» «оточені» таким собі «намистом», зазвичай невеликих за розміром творів, які нібито нічим (за винятком часу створення та техніки) з ними не пов'язані, але, як здається, можуть раптом містити якісь «втрачені ключі» до композицій більш славетних. Ідеться, зокрема, про офорти «Дівчинка з цуцням», «Примхлива дама» (обидва – 1991 р.), «Весела пісенька», «Вечірня пісня», «І на престолі Був Сидящий»², а також акварель «Туга» (усі – 1992 р.).

Одразу падає у вічі те, що навіть ці, порівняно ранні, роботи Л. Бруевич не те що «розпадаються на три групи», але окреслюють три «річища», якими й почала (чи могла б почати) розвиватися її творчість. Звичайно, у подальшій реальності всі ці три «річища» неодноразово перепліталися, «змішуючи свої води», але тут, «біля самого витоку», «розділення» виглядає досить виразно.

Отже, до творів, які можна умовно визначити як «кумедні», гротескові, жартівливі, іронічні, належать «Дівчинка з цуцням», «Примхлива дама», «Весела пісенька». І хоча насправді «Дівчина з цуцням» – присвята донці і собаці Ніці, а «Примхлива дама» – натяк на Катерину II, що заборонила

Козацьку Січ, є в них щось несподівано гоголівське («дама приємна», «дама приємна з будь-якого погляду»...)! Це й «монументалізація», навіть «епізація» цілком звичайних подій, і сюрреалістичні деталі, поява яких нікого не дивує й сприймається як щось абсолютно природне (згадаймо «Ніс»!). У цього «річища» у творчості Л. Бруевич велике й блискуче майбутнє. Іронія, епічність та абсурд щедро насичують кращі, славетні її твори, починаючи із серії «Спокій» («Коти», «Русалка», «Три риби», «Риба», «Ваза» (усі – 1994 р.)). Одночасно ранній офорт «Вечірня пісня», стилістично досить близький до «гоголівської» групи, абсолютно позбавлений іронії. Утім, те, що залишається, – такий собі «епічний сюрреалізм» – у наступних роботах також неодноразово нагадає про себе, як, скажімо, у створених набагато пізніше, цілком «серйозних», навіть дещо «суворих» «Українських пірамідах» (2004, 2005) і «Геометрії кохання» (2012).

Інші ранні офорти («І на престолі Був Сидящий») презентують мисткиню як дуже уважну, вдумливу, більше того – творчу читачку Святого Писання, Старого, і Нового Заповітів. Спогади та алузії на їхні тексти, причому на найскладніші з них («Апокаліпсис», «Видіння пророка Іезекіїля»), виникатимуть у графіці Л. Бруевич постійно. І йдеться не лише про досить «традиційні», «канонічні» роботи, як «Різдво Христове», «Георгій з житієм» (обидві – 1997 р.), «В'їзд в Єрусалим», «Святий Миколай – Врятування потопуючого корабля» (обидві – 2003 р.), «Христос Виноградар» (2005), «Миколай з житієм» (2006), «Страсті Христові» (2007). У доробку художниці є ще «Сьомий Янгол», «Блудниця Вавилонська» (обидві – 1992 р.), «Тварина, подібна до орла» (1993), «Алілуя» (1995), «Ти звав мене сином, я тебе – Ісусом» (із серії «Pars pro toto», 2000) або серія з фрагментів диптиха «Геометрія кохання» («Долинна лілея», «Показалися квітки на землі», «Сад грана-

тових яблук», «Саронська троянда» (усі – 2012 р.)), побудована на образах та символах біблійної «Пісні над піснями».

Найменш «глибоким і широким» з усіх виявилось (дещо несподівано) «річище», розпочате аквареллю «Туга». Л. Бруевич говорить про «усвідомлення національного коду <...> уникаючи прямого цитування фольклорних здобутків». Подібний шлях, найлегший і, на жаль, чи не найпопулярніший, здався художниці нецікавим, а насправді був їй протипоказаний. Утім (як то кажуть, «щоб розставити всі крапки над і»), вона спробувала й цей варіант. Але продовженням «Туги» – тобто, звичайно, використаного в ній методу більш-менш «прямого цитування фольклорних здобутків» – може вважатися хіба що офорт «Козак Мамай» (2006), де аналогічні «цитати» є ще «прямішими».

І все ж таки «Туга» – акварель дуже цікава і для доробку Л. Бруевич не типова. Не випадково вона – чи не єдиний її твір «без тексту». Адже сюжет, який ілюструє «Туга», «прочитується» й без нього, хоча не так на «раціональному», «словесному», як на «чуттєвому», інтуїтивному, рівні¹⁰. Насправді досить важко зрозуміти (а тим більше – пояснити), як пов'язані між собою герой на коні, зображена в несподіваному «горизонтальному» ракурсі уквітчана героїня та ще одна, довговолоса, красуня. Художниця пояснює: «Туга» – «лише спогад про дружину та доньку, що перетворилась на русалку»; саме тому донька – у «човні русалчиному», а в руках тримає весло. Ми ж (без цих пояснень) навіть не знаємо, хто з них є реальністю, а хто – спогадом, хто є живим, а хто – мертвим. При цьому оповідь у «Тузі» зовсім не лаконічна, швидше навпаки – вона щедра, багатослівна, сповнена численних подробиць і деталей. Тут і квіти, і птахи, і тварина, що відпочиває, яка схожа на фантастичних істот Марії Приймаченко. Причин і наслідків козацької «туги» вони, однак, не прояснюють (більше того, ми й у цьому випадку знов-таки остаточно не знаємо, що

серед усіх цих птахів-квітів є «справжнім», а що – «уявним», намальованим, вишитим чи просто символічним). Так чи інакше, з усіх ранніх творів художниці «Туга» є одним із найбільш інтригуючих.

Має сенс сказати кілька слів і про досить несподіване кольорове вирішення акварелі. Адже тут немає ані червоного, ані зеленого (двохнайулюбленіших кольорів Л. Бруевич!), а замість золотавого (знов-таки – «брендового» для мисткині) – умбра. Головне ж – художниця використовує унікальний для себе фіолетовий, фіалковий, майже чорний колір! Це, імовірно, єдиний випадок у її доробку, така собі «колористична пригода» (щоб не сказати «колористична авантюра»). Але, як це не дивно, пояснення цього «інциденту» є (чи здається?) надзвичайно простим: фіолетовий – загальновідомий колір-символ суму, туги та навіть смерті (у всякому разі – жалоби).

І ще один важливий момент. «Ніч», «Святе сімейство» та інші ранні офорти, так само, як і всі твори мисткині, містять тестову складову. Адже Л. Бруевич – натхненний, захоплений «шрифтовик» і «каліграф», місце («площа») і роль тексту в її композиціях є настільки важливими, що варто згадати львівського графіка Олександра Аксініна, офорти-ілюстрації якого утворювалися безпосередньо текстом, що ілюструється. У «Ночі» та «Святому сімействі» «шрифтову частину» ще доведеться пошукати; вона «огортає» «раму» зображення тоненькою, ледь помітною «стрічечкою». А ось в офортах, про які йдеться, не побачити текстів уже неможливо. Іноді вони просто «добре помітні» («Дівчинка з цуценям»), іноді ж, як у «Вечірній пісні», «Веселій пісеньці» та «Примхливій дамі», займають чималу площину – отже, складають важливу частину авторського задуму. Звичайно, ці тексти (за бажанням!) можна й прочитати, але для глядача роль їх все ж таки насамперед декоративна. Проте варто зазначити, що «шрифтове оформлення поза дошкою на офортному папері пишеться пером, щоразу

заново (можливі імпровізації)» (коментар Л. Бруєвич).

А тепер, нарешті, – «Ніч»!

Утекстах Людмили Бруєвич, про Людмилу Бруєвич цей офорт згадується майже обов'язково, в інтонаціях незмінно шанобливих і захоплених. Ось опис-пояснення-коментар самої мисткині: «...монохромна, велична маєстатична¹¹ постать Жінки-Ночі, що неспішно крокує з улюбленим котиком на руках, наспівуючи колискову йому і всім, незалежно від статку й віку. В її казкових шатах цілий примхливий і примарний світ: тут тихий гомін саду та легкий шепіт рослин, спів птахів та дивні звуки світлої літньої ночі. Вона – одна на всіх, та всі для неї рівні» [3, с. 185–186]. Автори статей цілком згодні з художницею: «Велична жінка у сяйві фантастичних шатів. Її сукня – то сад небачених рослин, птахів і геометричних фігур» [12]; «“Ніч” – велична, маєстатична, зріла жінка у сяйві своїх фантастичних шатів. Її поділ – застиглий сад таємничих рослин. Птахів і геометричних фігур. Ірраціональний “монтаж” деталей, їх перегук – це багатомірність світу, який притягує глядача» [13]; «<...> королева “Ніч” тихо крадеться у невідомому напрямку, тримаючи у руках дивного кота. Колір вицвілих фотографій, вітер осіннього лісу, запах молока» [8]. А ось найцікавіший та одночасно найоригінальніший з відгуків: «Ночь у художницы – персонаж из мифа о хамдамовских няньках¹². По фактуре – несравненная Джесси Норман, но только выбеленная. По предполагаемому голосу – россиниевское контральто с изысканной вязью колоратуры и глубоким бархатом “низов”. Это примадонна – Ночь, вечно длящийся... Полдень, бесконечное легато Лета, в котором – совокупность всех существующих миров. Её туалет – собрание реально-диких птиц, зверей и растений. Её состояние – высокая отрешенность, принимаемая за предсценическую сосредоточенность. Её движение – из ирреальности Закулисья в реальность Сцены, где она (если воспользоваться комментарием самой

Л. Бруєвич) “одна на всех” и где всё для неё» [9, с. 50–51]. Л. Таран уважає цей офорт своєрідним автопортретом художниці¹³.

Додамо від себе: «Ніч» – це величезна удача. Удача, яка не повторилася більше навіть для самої художниці, незважаючи на ретельну й старанну працю. Тому що «Ніч» – результат не так праці, як натхнення, свого роду дива. «Пазли» склалися не просто найкращим і навіть не просто єдиним можливим способом. Вони склалися так, що тепер здається, що інакше ніколи не було й не могло бути. Насправді, звичайно, усе відбувалося не зовсім так (згадаймо «Святе сімейство», де всі «складові» – майже такі самі, а підсумок – не те щоб невдалий, але інший), але на кінцеву ситуацію це вже не впливає.

Неповторність «Ночі» посилюється ще й тим, що її, якщо можна так висловитися, емоційні складові залишилися унікальними – більше Л. Бруєвич до них чомусь не зверталася. Адже основа цього офорта – не міф, а казка, не архетипи з глибин підсвідомості, а добра фея – володарка країни снів (звісно, за бажанням її також можна вважати за архетип, але різниця все ж таки є, і різниця вельми виразна!). Крім того, незважаючи на наявність «Веселої пісеньки» та «Вечірньої пісні», «Ніч» – єдиний по-справжньому (а не лише за назвою) мелодійний твір художниці. Саме щодо нього порівняння графіки Л. Бруєвич з оперним мистецтвом – не парадокс, а чиста правда. Утім, ще правдивішим буде зіставлення «Ночі» не з арією, а з колисковою (про яку згадувала й сама мисткиня).

Мелодійність цього офорта є невід'ємною від іншої його якості (якщо порівнювати з наступними творами художниці – також неповторної) – лаконізму. «Ніч» (як і справжня колискова!) є, на диво (навіть – прикро!) небагатослівною. Монументальна «трикутна» постать вписана в прямокутний аркуш майже за законами академічної композиції і гармонії (а це, зауважмо, ще й музичні терміни!). Лінії, що її окреслюють, лише ледь-ледь «коливаються», немов два струмені гірської річки. Детальнішу «опо-

відь» Л. Бруєвич дозволяє собі лише в шатах своєї загадкової героїні – гаптований одяг, дорогоцінна корона. Крихітна пейзажна «вставка» (майже «заставка») «опускає» урочисте крокування Ночі з небес на землю, адже вона цілком здатна так само рухатися і Всесвітом, проміж планет і зірок! Але ні – це все ж таки героїня маминої колискової з дитинства, лагідна, прекрасна, сповнена таємниць і сама – таємниця. Повернення до цієї графічної «стислості» в графіці мисткині вже не буде – у всякому разі її досі не було.

Отже, епічність, повільність – характерні якості графічного простору (Всесвіту?) Л. Бруєвич, і з'явилися вони вже в «Ночі». Атмосфера, або стан сну – також звідти, і також – особливість визначальна. Більш менш вдалі спроби були й раніше (та сама «Туга»), але кристалізація методу відбулася саме в «Ночі». Особливі, дуже вільні та дуже плідні, стосунки з фольклором – також звідти, причому, на відміну від «якостей», згаданих вище, у цьому «пункті» творів попередників не існує.

Тепер кілька слів про те, чого в «Ночі» немає. Немає графічного багатослів'я (причому зовсім не в негативному значенні цього слова!), того розмаю деталей, прихованих одна в одній, що вражатиме й захоплюватиме дослідників і шанувальників у наступних роботах Л. Бруєвич. Далі. «Ніч», нагадаємо, – неілюмінований («чистий») офорт («лише травлений штрих, одне травлення»), надрукований однією фарбою («марс коричневий»); проте згадаймо зовсім не випадкове порівняння І. Островського зі старими світлинами! Тобто закинути результату звинувачення в «безбарвності» аж ніяк не вийде, радше навпаки – рішення не лише достатньо «барвисте», але й шляхетне! І, нарешті, хоча «Ніч» є твором досить великого розміру (64 × 49), вона все ж таки ще не здається «мега-офортом». Її монументальність є безсумнівною, проте вимірюється, так би мовити, не квадратними сантиметрами.

Отже, уважати «Ніч» безумовним «першопредком» наступних творів художни-

ці було б помилкою. Але «то був зримий результат перелому й творчого зростання. А відтоді – з 1991 року – багато води пролилося...» [13].

А ще, безумовно, саме із цього офорта для Л. Бруєвич розпочинається період визнання (у тому числі й офіційного¹⁴), якому І. Островський дав таке афористичне визначення: «Чергова виставка – черговий триумф» [8]¹⁵.

Успіх був остаточно закріплений серією «Спокій». Сама художниця зазначає: «Дипломна серія “Спокій” (1994) складається з п'яти робіт: “Коти”, “Русалка”, “Риба”, “Три риби”, “Ваза”. Це своєрідні палімпсести – багатшаровий світ, відтворений з любов'ю та терпінням. Через стилізовані образи мовчання та наївні “килимкові” сюжети проступає образ моєї України, замріяної та розважливої, близької до Землі та Неба. Тут є намагання сполучити серйозні речі з легкою іронією. Поєднуючи аскетизм і бароковість, я насамперед прагнула зберегти лаконічність образу» [3, с. 186–187].

П'ять аркушів «Спокою», на відміну від «Ночі», містять вже всі складові того, що можна визначити як графічний стиль Л. Бруєвич. Це, звісно, офорти. Це офорти середнього («ближче до великого») розміру (73 × 94 см)¹⁶. Вони є надзвичайно «деталізованими» й потребують не лише від художника-створювача, але й від глядача довгої та ретельної «духовної роботи». Вони є «ілюмінованими», розфарбованими аквареллю: «Майже 20 років працюю із чотирма кольорами. Відтінок червоного називається крапак, смарагдовий зелений, вохра й золотий» [5]. Усі ці «складові» – лише «зовнішні» чинники, нібито цілком доступні й іншим митцям. Але в «Спокої» всі ці складові присутні – і всі вони важливі.

Кожному з аркушів «Спокою» художниця приділила приблизно однакову увагу: «Медитативно мудрі “Коти”, зосереджені на ловах риби Щастя та риби Спокій. Вони можуть вислизнути з їхніх лап будь-якої миті. Ці коти-сфінкси – уособлення спокою

та нетривкої рівноваги світу. Символічно узагальнений образ «Русалки», що мріє про кохання. Це архаїчно некваплива істота з печальними очима, що усвідомлює самотність буття. Вона – плід українського міфологічного підсвідомого. Самодостатня, впевнена у своїй красі, вона випромінює стриманість та лаконізм. «Риба» – як символ достатку – постає у повсякденній красі натюрморту з парою голубів та гроном винограду. Голуби своїм співом радісно возвеличують цю казкову буденність. «Три риби» – як три кити, що колись тримали Землю, а тепер прикрашають її поверхню своїми декоративними жертвними тілами. «Ваза» у формі жіночого торсу – це своєрідний символ едемського блаженства з пахощами розквітлених троянд та голубом, що приніс добру звістку. Тут усе сповнено любові та спокою, якого так бракує у повсякденному житті. Час ніби сповільнюється, щоб мати змогу, насолоджуючись тишею, не прогавити головне» [3, с. 186–187]. Але для глядачів (як мистецтвознавців, так і просто відвідувачів виставок) найпривабливішими виявилися «Коти» [9, с. 51; 8; 16] і «Риби» [8].

Отже, офорти «Спокою» здалися надзвичайно зручними для будь-яких відгуків і тлумачень. Адже, з одного боку, – оманлива «сюжетність» (тобто є про що «переповідати!»), з іншого – безліч символічних деталей, що декорують, прикрашають або просто «супроводжують» кожного з персонажів.

П'ять аркушів серії датовані однаковим роком і, можливо, одночасно й задумувалися – і саме як серія. Але в завершеному вигляді «Спокій» все ж таки сприймається як дві (чи навіть три!) «підсерії». І подією цієї відбувається зовсім не за «сюжетними» ознаками, а нібито суто стилістично, хоча в результаті персонажі-родичі опиняються чомусь в одній групі. Отже, є «Коти», «Русалка» і «Ваза» – і є «Риба» і «Три риби». Або навіть так: «Коти»; «Русалка» і «Ваза»; «Риба» і «Три риби».

«Русалку» та «Вазу» об'єднує не лише відносна «антропоморфність» і наявність

«елементів ню». Ці офорти побудовані за схожою системою: велика світла пляма (те саме «ню») в оточенні пишної червоно-зеленої декоративної оправы. За бажанням можна також поміркувати над таємницями жіночої душі та мінливостями жіночої долі: самодостатність, мрія про кохання, зустріч із коханням тощо.

Аркуші «Риба» і «Три риби» побудовано інакше. Фактично в них використовується (існує) лише «декоративна» складова. Але відсутність «великої світлої плями» заважає процесу кристалізації. Офорти сприймаються як такий собі «насичений розчин» яскравих і виразних елементів, які, однак, не складаються в завершений, остаточний образ. І якщо задуму «Трьох риб» це в цілому відповідає, то «Риба» – нібито про дещо інше (див. вище коментар самої художниці). Більше того: «Риба» і «Три риби» сприймаються як частини навіть не диптиха, а незавершеного триптиха, хоча насправді подібність головних героїв тут є суто випадковою (адже перший офорт – про достаток і щедрість буття, другий – про космогонію та жертвність).

А ось у «Котах» обидва прийоми вдалося успішно об'єднати. Великі світлі постаті Кота та Кішки виявляються достатніми для органічної «кристалізації» навколо них різноманітного декоративного оточення. Стримане, можна навіть сказати – обережне прикрашання безпосередньо двох заголовних героїв (корони, «макіяж» на мордах, крихітні кольорові «пасма» (а насправді рибки! Маленькі рибки прикрашають також тло у хутрі) виявилось цілком вдалими: коти стають лише «наряднішими», але не губляться серед щедрих і нескінченних візерунків. Крім того, до Кота та Кішки приєдналися й інші персонажі серії – ті самі риби (тепер це символи Щастя і Спокою, що, здається, для Л. Бруевич майже синоніми). Саме тому офорт сприймається як квінтесенція серії – що, слід зауважити, відчули й глядачі, одразу виділивши його з п'яти аркушів «Спокою».

З дипломною серією пов'язане ще одне непросте питання – про «видовий розмаї» графічного світу Л. Бруєвич. Думки авторів (іноді одного й того самого автора!), що писали про творчість художниці, із цього погляду можуть здатися майже протилежними. Адже «Людмила Бруєвич просто-таки не встигає реалізовувати свої задуми, що живуть перед внутрішнім зором, в ескізних начерках – просяться “на волю”, вимагають утілення» [11]; «Когда-то Матисс сказал, что чем больше у художника знаков, тем он богаче. В этом отношении творческая “кладовая” Людмилы Бруевич <...> на редкость обширна и, судя по всему, неисчерпаема» [4]. Водночас «русалки, коти, риби, леви, фантастичні тварини – повторювані “герої” її насичених, щільних аркушів. Як органічно поєднується декоративність і стриманість, шляхетність і позірна “простота” зображуваного! Тут і справді кожен віднайде свій рівень сприйняття – а це є найперша ознака справжнього твору» [15]; «<...> важное свойство – архаическая неспешность, неторопливость, повторяемость <...>» [2].

Вирішення цієї проблеми виявляється дещо парадоксальним. Адже, крім «Риби» та «Трьох риб», справді є ще «Резервуар часу, або Риба, що поглинає час» (2000) та «Річка» (2005). Крім «Русалки» зі «Спокою», існують також «Русалка» (1993), «Квітка кохання» (1994), «Русалочка», «Королева-русалка» (обидві – 1995 р.). Лев з тієї самої «Квітки кохання» має цілий прайд найближчих родичів у «Трапезі» (1995). «Мрійлива тваринка» (1995) і «Нічний звір» (1997) здаються істотами відповідно жіночої та чоловічої статі єдиного «біологічного виду». А один із найвідоміших наступних офортів художниці – «Танок вужів, або Нескінченність» (1997) – уже був «передбачений» у двох маленьких акварелях (1993 і 1995) з однаковою назвою – «Кохання»... Тобто Л. Бруєвич нібито насправді має такий собі «джентльменський набір» улюблених персонажів-образів. Але при цьому «творча комора» художниці може вважати-

ся невичерпною, оскільки за допомогою цих символічних «літер» або, ще краще, «нот» Л. Бруєвич не просто передає широку палітру понять, але й створює цілий світ (щоб не сказати – Всесвіт), який повністю задовольняє всі потреби як самої художниці, так і її шанувальників-глядачів.

Утім, офорт, у якому, на думку самої мисткині, і сформувалася остаточно її «авторська манера», виник на рік раніше «Спокою». Л. Бруєвич мала нагадати про це «первородство» у своїх текстах: «“Квітка кохання” – фантасмагоричне поєднання непоєднуваного що дивним чином злилося в єдину статичну конструкцію-рослину. Це оповідь про кохання без взаємності – Лева до Русалки. У цьому творі, чи не вперше, я використала акварель» [3, с. 186]¹⁷. Але якщо використання акварелі справді мало в доробку художниці велике майбутнє, то сам прийом дещо «сюрреалістичного» поєднання персонажів залишився унікальним. І річ навіть не в тому, що «Лев не може покохати Русалку, і до того ж Русалок взагалі не існує» (чи щось подібне) – урешті-решт, це не дивніше за поглинання Часу величезною Рибою. Але всім іншим незвичайним подіям, про які розповідає художниця, притаманна своєрідна, але залізна логіка. І зовсім не випадково продовженням «Ночі» та «Котів» виявляться, врешті-решт, «Українська піраміда» (2005), «Мова землі», диптих «Геометрія кохання» та однойменна серія з його фрагментів (усі – 2012 р.). Зауважмо, що з двох існуючих у Л. Бруєвич «Квіток кохання» одна (власне з *квіткою*) також тяжіє до «геометричного» напрямку в її творчості. Але «Квітка кохання» з Левом та Русалкою побудована інакше. Зазначимо також, що більше цього методу художниця ніколи не застосовувала. Що ж це за метод? Ідеться про рекомендоване ще Леонардо да Вінчі «впізнання» у плямах і тріщинах різної форми тих чи інших реальних образів¹⁸. До речі, такий метод застосовувала й Марія Приймаченко¹⁹. Отже, закоханий Лев із «Квітки кохання» зовсім не випадково є очевидним близьким родичем її

численних «добрих левів». Не залишимо без спогаду й сюрреалістів з їхнім інтересом до підсвідомого, а також Тест Роршаха.

Крім того, «Квітка кохання» – знов-таки чи не єдина в доробку Л. Бруевич – відтворює не *стан*, але й певний *сюжет* (щоб не сказати – *драму*), а вже зовсім точно: і стан, і сюжет одночасно. Адже у стані (гармонічного, майже «герметичного» спокою) перебуває самодостатня й самозакохана Русалка, тоді як Лев (Лев! Тобто цар звірів!) кохає, до того ж – кохає без взаємності (і, ймовірно, без надії), отже, *страждає*. І разом (тільки разом – така ось обов'язкова умова!) вони створюють те, що надало назву офортіві – «Квітка кохання». Утім, заради справедливості зазначимо, що це – єдине страждання й навіть єдине кохання без взаємності у графічному просторі художниці.

«Сфера тяжіння» «Спокою» виявилася досить сильною. Так, його безсумнівний вплив відчувається в офортах «Нічний звір», «Доісторична тварина, або Дракон» і «Танок вужів, або Нескінченність» (усі – 1997 р.).

Цікаво, що «Нічний звір» (на відміну двох інших офортів!) фактично не привертав уваги дослідників, що писали про графіку Л. Бруевич. Можливо, це пояснюється його особливою моторошністю, навіть у порівнянні з «Доісторичною твариною». І річ зовсім не в тому, що «Нічний звір» якийсь там по-особливому страшний. Просто він – розумний, тобто наділений розумом.

Звичайно, розумних істот (окрім людей!) у творчості художниці чимало. Є, наприклад, ангели. Є, урешті-решт, русалки. І хто насмілиться сказати, що розуму позбавлені її короновані коти?! Але «Нічний звір» – це дещо інше. Його величезні скорботні очі, абсолютно чоловіче обличчя, лапи, що закінчуються то чотирма, то п'ятьма пальцями з червоними, немов нафарбованими, нігтями, – ознаки не просто «іншої розумної істоти». Так може виглядати (і дивитися!) лише той, хто втратив свою справжню (людську?) подобу – або, навпаки, спробував її набути, але вийшло лише наполовину. Отже,

він – жертва недочаклунства, власного або чужого, неприємне нагадування й одночасно – прохання про допомогу, а відчуття, яке він викликає, приблизно таке: допомогти нічим не можемо, краще вже йди собі кудись у темряву! Чесно кажучи, те, що він на повідку, дуже заспокоює!

Суто стилістично «Нічний звір» продовжує спроби, розпочаті у «Спокої». Є тут і «велика світла пляма» (морда чи радше – обличчя «звіра»), є і щедре декоративне «тло», у якому «розтинається» його тудуб, вкритий строкатою «попоною» (як у домашніх улюбленців елітних порід! Зауважмо, це може означати, що за розміром «звір» – маленький чи, можливо, і взагалі крихітний, як чихуахуа!). Нагадаємо також, що в цієї химерної істоти є близька родичка чи, можливо, імовірна подруга – «Мрійлива тваринка» з акварелі 1995 року.

Офорт «Доісторична тварина, або Дракон» (1997) Л. Бруевич пояснює так: «...хтонічна істота, що має радше здивувати, а не злякати. <...> Ця істота – доісторична рептилія, своєрідний відбиток археологічної закам'янілості, що ожив і, радісно вивергаючи життєствердні звуки, подібні до грому, впевнено крокує у своєму казковому просторі. Він беззахисний, але сильний, по-дитячому наївний і мудрий водночас. Тремтлива інтенсивність фактур додає надреальності й об'ємності майже пласкому зображенню» [3, с. 187]. Дуже схоже сприймає «доісторичну тварину» й І. Островський: «Рептильний “Дракон” також дуже незвичайний, бо викликає симпатію; але не інфантильне захоплення, а увагу як невинна істота, що інколи потребує захисту та співчуття. Можливо, у цьому винний хвіст бестій, який у трактуванні авторки набув схожості з равликом. Абсолютний спокій та беззахистність» [8]. Ще один дослідник творчості Л. Бруевич, В. Панасюк, аналізує «дракона» з погляду своєї парадоксальної «оперної» теорії: «Іменно для неї, во ім'я її [Ночі-примадонни. – О. Л.] как аксессуар выводится на сцену “доисторичес-

кое существо” на поводке – обов’язательний персонаж оперного театру епохи барокко. По обнаженности свого замысловатого механізму оно из разряду сценических “чудес”: бумажных птиц, фанерных волн, жестяного грома с небес или “бога из машины”. По назначению – не испугать, а удивить, поразить, вызвать зрительское “ах”» [9, с. 51]. Офорт отримав Гран-прі на Всеукраїнському трієнале «Графіка-97».

«Доісторична тварина, або Дракон» – твір, що обіцяє дещо набагато цікавіше, ніж власне пропонує. Офорт-анонс. Офорт-передмова. Якщо придивитися уважніше, то взагалі стає незрозумілим, як цей «дракон» існує і тим більше живе. Адже він – не так «прадавня істота», як істота-реконструкція, своєрідний плазун-франкенштейн, складений із примхливо переплутаних зміїних тіл та їхніх фрагментів. Нижня щелепа, «мозок» (щільна зелена спіраль у «потиличному відділі»), хвіст, візерунок луски (якщо це не нутроці під знятою шкірою!) – усе це насправді досить автономні організми. Що ж до очей Дракона, то вони розташовані на щелепах (одне – на верхній, друге – на нижній: це якщо дивитися в профіль. Чи існують (для симетрії) ще два ока з іншого боку щелеп, залишається незрозумілим). Чи (і як) бачать ці очі – також невідомо. А якщо ні? Тоді почуті в уяві творцем-автором «звуки» навряд чи будуть такими вже «життєрадісними» та означатимуть радше страх і, можливо, навіть страждання: штучно створений, невідомо заради чого оживлений, незграбний, безпорадний мешканець графічного «парку Юрського періоду». Утім, не будемо вже занадто песимістичними. Урешті-решт, сама Л. Бруєвич жодної трагедії в тому, що відбувається, не вбачає. Ніхто, вартий уваги, «драконові» не загрожує. Ну, і з голоду він точно не помре – риби навколо вдосталь! Може, ще якось призвичаїться!

Створений того самого року офорт «Танок вужів, або Нескінченність» у доробку Л. Бруєвич – один із найбільш гармоній-

них. В основі його, звичайно ж, – так званий уроборос, символ нескінченності (точніше – процесів, що не мають ані початку, ані кінця), відомий різним культурам²⁰. Правда, художниця «подвоює» своїх «уроборосів» і, головне, замінює хижі «поглинання» цілунком-поєднанням. Довершеність і «завершеність» вдалого образу пояснюється його досить довгою навіть не «кристалізацією», а «відшіфуванням»: адже він виникає уже як мінімум двічі (у маленьких акварелях «Кохання» (1993, 1995)). Зауважмо, що художниця не вважала тему Часу та Нескінченності остаточно для себе вичерпаною – і менше ніж через три роки повернулася до неї в офорті «Риба, що поглинає час, або Резервуар часу» (2000). Проте насправді щодо графіки Л. Бруєвич правильнішим здається говорити не про лінійний Час чи про нерухому Вічність, а саме про «закільцьовану» Повторюваність. Не випадково, коментуючи цей свій офорт, мисткиня цитує Екклезіаста.

«“Танок Вужів, або Нескінченність” (1997) – це моє перше звернення до великих розмірів, перша макромініатюра. Вужі злилися в поцілунку й утворили собою символ нескінченності. Вони притягають до себе Вічність і уповільнюють Час заради досягнення відчуття Міри й Числа. На структурованій поверхні офорта немає місця поспіху, кожна деталь зображення ретельно вивірена та продумана. У невеликих фрагментах нішах містяться біблійні образи, що є свідками творення світу. Вони стверджують, що одна доба мало чим відрізняється від іншої. “Що було, те й буде, що робилося, те й буде робитися, і нема нічого нового під сонцем” (Екклезіаст)» [3, с. 187]. Можливими є й інші прочитання цього твору, як, скажімо, І. Островського: «“Танок вужів” сама авторка розглядає як “певний символ часу: взаємопожираючі та взаємопороджуючі вужі – то Вічність та Нескінченність”. Два антисвіти своїм тертям символізують вічну боротьбу, в якій летять іскри, але без якої тепло життя перетворилося б на статичний холод каменю» [8].

На особливу увагу заслуговує і тло «Танку вужів». Щось подібне вже було й раніше – в офортах серії «Спокій», у «Нічному звірі» (а ось, наприклад, у «Квітці кохання» – ні!). Але досі це був просто «декоративний килим», щедро заповнений-насичений деталями, вартими, але не обов'язковими для уважного розгляду. Відтепер – інакше. Тло нібито й зберігає свій «килимковий» (хоча й у дещо іншій, «клаптиковій», техніці «печворк»!) вигляд, але замість орнаментального «акомпанементу» перетворюється на повноцінну, більше того – необхідну для розуміння задуму композиційну складову. А ще – у цього «графічного печворку» (у графіці Л. Бруєвич) велике майбутнє – на відміну від синтезу, який нібито так вдало склався в її офортах, починаючи з «Квітки кохання».

Насправді, якщо придивитися уважніше, продовження «Котів», «Риби» та «Русалки» вже не буде. Буде дещо інше. Суворіше. Геометричніше. Певною мірою навіть догматичніше. Те, початком чого якраз і стало тло «Танку вужів». Ідеться про такі твори, як «Риба, що поглинає час, або Резервуар часу» (2000)²¹, «Дерево життя»

(2002), «Плин часу, або Українські піраміди» (2004), диптих «Сонечко» і «Зірка» (2006), «Сукня» (2010), диптих «Геометрія кохання» («Літо», «Дача», 2012)²², «Мова землі» (2014), «Мальви і виноград» (2016). Але це вже новий етап, який розпочався у графіці Л. Бруєвич одночасно з новим століттям.

Висновки. У графіці Л. Бруєвич можна простежити вплив традицій народного та наївного мистецтва, українського бароко, але водночас – це органічне, природне й цілком сучасне явище. Уже в групі ранніх робіт художниці, виконаних у 1991–1992 роках («Ніч», «Святе сімейство», «Дівчинка з цуценям», «Примхлива дама», «Весела пісенька», «Туга»), формується оригінальний авторський стиль мисткині, що поєднує в собі епічність і гротеск, поетичність і символіку. Додавання кольорів (зазвичай лише трьох, а іноді – двох) у наступних роботах (серія «Спокій», «Нічний звір», «Танок вужів, або Нескінченність», «Доісторична тварина, або Дракон») додало їм декоративності та яскравої виразності. Водночас у творах Л. Бруєвич посилювалося тяжіння до геометричності, яка остаточно запанувала в її офортах 2000–2010-х років.

Примітки

¹ Надзвичайно цікавим є те, що безпосередньо мешканцям сімейного «замкненого простору» присвячено лише два, до того ж порівняно ранні, твори – офорт «Дівчинка з цуценям» (1991) і «Сумна чорна собака Ніка» (1995).

² Мисткиня закінчила Дитячу художню школу (1981), потім – Київський художньо-промисловий технікум (1985), навчалася в Українській академії мистецтв (1988–1994). Член Національної спілки художників України (1994). Утім, за словами Людмили Бруєвич, її офорти «навіяні дитячими спогадами про килимки над ліжечками, які прикрашали сільські хати» [16]. Отже, виходить, «глибинні корені» її творчості – все ж таки «не київські».

³ Сама Л. Бруєвич («Подорож простором душі») також говорить про «бароковий вир форм» у своїй творчості.

⁴ Л. Таран пропонує ще одну, не менш дивну, «музичну» версію: «<...> пісні з альбому “Птахи” або “Риби” гурту “Скрябін”: як на мене, ті мелодії дуже співзвучні “бестіарію” аркушів Людмили Бруєвич» [13].

⁵ На персональному сайті художниці наведено її есе «Подорож простором душі, або Сни з відкритими очима» та «Геометрія кохання». Текст «Про творчість» у 2019 році був надрукований у журналі «Київ» під назвою «Мої дерева з крихітних зернят надії» [3, с. 184–188].

⁶ «Емоційного протиріччя нема, бо я ж не беру аж такої участі у бурхливому політичному житті. Лише переймаюсь і спостерігаю, занурюючись у свій внутрішній світ» (коментар Л. Бруєвич).

⁷ На персональному сайті Людмили Бруєвич «Ніч» датується 1992 роком.

⁸ «Композиційні відносини двох творів відсутні. Єдине, що їх об'єднує – час створення, одномоментність,



Людмила Бруєвич.
Весела пісенька



Людмила Бруєвич.
Святе Сімейство



Людмила Бруєвич.
Дівчинка з цуценям



Людмила Бруєвич. Примхлива дама



Людмила Бруєвич. Ніч



Людмила Бруєвич.
Тура



*Людмила Бруєвич.
Спокій. Три риби*



*Людмила Бруєвич.
Спокій. Коти*



*Людмила Бруєвич.
Спокій. Риба*



*Людмила Бруєвич.
Нічний звір*



*Людмила Бруєвич.
Доісторична тварина*



*Людмила Бруєвич.
Танок вужів*

на одному папірці два маленькі ескізи. І ще – стандартні розміри пластин цинку, обрамлення. От і вся “спорідненість” двох різних, дуже ранніх студентських робіт кінця І-го курсу» (коментар Л. Бруевич).

⁹ «<...> невеликі за розміром твори оточують «Ніч» та «Святе Сімейство» лише тому, що монохромні» (коментар Л. Бруевич).

¹⁰ Про принципову «нелітературність» творів мисткині неодноразово писала, наприклад, Л. Таран: «Аркуші Людмили Бруевич природно надаються множинності різночитань, “пояснень”, тлумачень. Ми звикли до “літературності” сюжетів, надто фігуративних зображень. А тут – інше. Тут – поєднання непоєднуваного, стилізовані образи мовчання і наповненості буття» [11]; «Аркуші Людмили Бруевич просто, легко надаються різночитанню, різнотлумаченням – але не шукаймо тут очевидної “літературності”. Може, мистецтвознавці охрестили б метод художниці як компроміс нефігуративності й наративу. Як на мене, <...> офорти Л. Бруевич – поєднання непоєднуваного, втілення мовчання і наповненості буття» [13].

¹¹ Так само, як і «раювання», одне з найулюбленіших художницею слів. Походить від італійського іконографічного терміна «maestà», одного з типів зображення Богоматері у славі (картини Дуччо, фреска Сімоні Мартіні). Але буквально значення слова «maestà» – «величання, возвеличування». Отже, колоритний епітет «маєстатичний» означає «величний».

¹² Рустам Хамдамов (1944 р. н.) – сучасний російський режисер, сценарист, художник автор фільмів «Анна Карамазов» (Anna Karamazoff, 1991), «Вокальні паралелі» (2005), «Діаманти. Крадіжка» (2010), «Мішок без дна» (2017). Ідеться, імовірно, про спогади Хадамова про няню-росіянку, яка водила його до ташкентського театру, де він бачив виступи Майї Плесецької, слухав Григорія Пирогова та Валерію Барсову в опері О. Даргомижського «Русалка».

¹³ «Знайти своє обличчя – ось чого прагне кожен мистець. Людмила Бруевич утілила себе в образі “Ночі»» [12].

¹⁴ На персональному сайті Людмили Бруевич наведено такі її «титули»: Гран-прі Всеукраїнського триєнале «Графіка-97», срібна медаль Академії мистецтв України за творчі досягнення на виставці «Творчість молодих» (1998), друга премія «Видатні українські мисткині-98», дипломант ІІ Виставки-конкурсу ім. Герога Якутовича.

¹⁵ На персональному сайті художниці перераховується 64 виставки (групові та персональні), у яких вона взяла участь протягом 1992–2017 років.

¹⁶ Заради справедливості зазначимо, що художниця створює також роботи, які можна визначити лише як «мініатюри», як, скажімо, акварелі 1995 року «Вази»

(6×8 см), «Мрійлива тваринка» (6×8 см), «Кохання» (7×8 см), «Русалочка» (9×8,5 см). Що ж до авторського абсолютного рекорду, то він належить ілюмінованому офорту 1993 року «Червона Рута» розміром (увага!) 3×4 см!

¹⁷ Слід зазначити, що в Людмили Бруевич існує два твори (до того ж обидва – офорт, акварель) під назвою «Квітка кохання» – 1992 і 1993 роки. Перший із них зображує дійсно стилізовану квітку (подібну до соняха) в горщику. Саме про неї ідеться в оповіді зі статті Л. Таран: «Якщо подумати, то перше втілення ідеї було рівно десять років тому. Я про “Квітку життя” (1992). Цей мотив був характерний для давніх українських вишиваних рушників. Колись навіть печі українські жінки прикрашали стилізованим зображенням вазона: горщик, із якого росте квітка. А це ж – символ світу, Дерева Життя. <... >» [15]. Імовірно, та сама «Квітка» згадується й у статті Т. Іваночки: «1993-го спробувала підфарбувати акварелями гравюру “Квітка кохання”. Сподобалося. Почала підбирати кольори» [5]. Крім того, існує пізніша робота художниці «Дерево життя» (2002 р., офорт, акварель), де, проте, зображено саме дерево, а не квітку у вазоні.

¹⁸ Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора Флорентинского» (пер. А. Губера). (Москва : Огиз-Изогиз, 1935. С. 100). Аналогічний метод застосовував і Сальвадор Далі, відкривши його для себе ще в дитинстві (Див: Ньюридсани М. Сальвадор Дали. Москва : Молодая гвардия. 2018. С. 347–348).

¹⁹ Див.: Лобановский Б. Поэтический реализм. Декоративное искусство СССР. 1961. № 8. С. 36–37.

²⁰ Походження уробороса – історичний період і конкретна культура – не встановлене. Символ існував уже в Давньому Єгипті періоду Нового царства, звідки був запозичений Давньою Грецією. Одночасно аналогічні зображення трапляються в культурах Індії, Китаю, Скандинавії і навіть Мезоамерики.

²¹ Окремі фрагменти цього офорта утворюють серію «Pars pro toto» («Частина замість цілого») із шести аркушів: «Змій Вічності», «Ти звав мене сином, я тебе – Ісусом», «Подорож до гармонії», «Сонцестояння», «Самозакохана Русалка», «Упійманий вітер» (усі – 2000 р., офорт, акварель).

²² Окремі фрагменти цього диптиха утворюють серію з 13 аркушів «Всі потоки до моря плывуть», «Дерево світу», «Долина лілея», «І на круг свій вертається», «Ловлення вітру», «Мандрагора», «Око твоє то світільник», «Показалися квітки на землі», «Сад гранатових яблук», «Саронська троянда» (1), «Саронська троянда» (2), «Чотири вітри», «Яблуневе дерево» (усі – 2012 р., офорт, акварель).

Джерела та література

1. «10 DESYATKA»: каталог виставки. Київ, 2004.
2. Борисова Т. Я сошла в ореховый сад. URL : <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html>.
3. Бруевич Л. Мої дерева з крихітних зернят надії. Київ. 2019. № 1–2. С. 184–188.
4. Бычкова А. Свобода странствий духа. URL : <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html>.
5. Іваночко Т. Поєднання зеленого й червоного – показове для темпераменту українців. URL : <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html>.
6. Ламонова О. На грани красоти и безобразия. *День*. 2004. 16 июня.
7. Ламонова О. Подорож простором душі. *Культура і життя*. 2004. 7 липня.
8. Островський І. Теплий вітер споминів. *День*. 2002. 30 травня.
9. Панасюк В. Коты в опере. *Art Line*. 1998. № 1. С. 50–51.
10. Панасюк В. Потому что он сам – Природы узор... URL : <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html>.
11. Таран Л. Раювання. URL : <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html>. (in Ukrainian)
12. Таран Л. Праісторичні символи в офортах Людмили Бруевич. *Хрещатик*. 2000. 9 червня.
13. Таран Л. Сні про гармонію і час. *Робітничка газета*. 2001. 24 січня.
14. Таран Л. Тут не з'ясовують, хто «голова», «шия» чи «хвіст». URL : <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html>. (in Ukrainian)
15. Таран Л. «Інопланетянка» Людмила Бруевич. URL : <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html>. (in Ukrainian)
16. Шапіро О. Символи, нав'яні дитинством. *День*. 2012. 2 березня.
17. URL : <http://www.ofort.in.ua>.

References

1. TYTARENKO, O. «10 DESYATKA»: *An Exhibition Catalogue*. Kyiv, 2004 [in Ukrainian].
2. BORISOVA, Tamara. I Went Down to the Grove of Nut Trees (*Intertextual Notes about Liudmyla Bruyevych's Graphic Art*). 1998 [online]. Available from: <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html> [in Russian].
3. BRUYEVYCH, Liudmyla. My Trees Have Grown from Tiny Grains of Hope. In: Teodozia ZARIVNA, ed.-in-chief, *Kyiv*, 2019, no. 1–2, pp. 184–188 [in Ukrainian].
4. BYCHKOVA, A. Freedom of Wandering Spirit. 2000 [online]. Available from: <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html> [in Russian].
5. IVANOCHKO, Ivanna. The Combination of Green and Red is Indicative of the Temperament of Ukrainians. 2012 [online]. Available from: <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html> [in Ukrainian].
6. LAMONOVA, Oksana. On the Verge of Beauty and Ugliness. In: Larysa IVSHYNA, ed.-in-chief, *The Day*, 2004, June 16 [in Russian].
7. LAMONOVA, Oksana. Travel through the Space of Soul. In: Volodymyr BURBAN, ed.-in-chief, *Culture and Life*, 2004, July 7 [in Ukrainian].
8. OSTROVSKYI, Ihor. Warm Wind of Memories In: Larysa IVSHYNA, ed.-in-chief, *The Day*, 2002, May 30 [in Ukrainian].
9. PANASIUK, Valeriy. Cats in the Opera. In: *Art Line*, 1998, no. 1, pp. 50–51 [in Russian].
10. PANASIUK, Valeriy. Because It Itself is A Nature's Pattern... 1999 [online]. Available from: <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html> [in Russian].
11. TARAN, Liudmyla. Rejoicing. 1998 [online]. Available from: <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html> [in Ukrainian].
12. TARAN, Liudmyla. Prehistoric Symbols in Liudmyla Bruyevych's Etchings. In: *Khreshchatyk*, 2000, June 9 [in Ukrainian].
13. TARAN, Liudmyla. Dreams of Harmony and Time. In: *Worker's Newspaper*, 2001, January 24 [in Ukrainian].
14. TARAN, Liudmyla. They Don't Find Out, Who Are Head, Neck or Tail Here. 2002 [online]. Available from: <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html> [in Ukrainian].
15. TARAN, Liudmyla. The Extraterrestrial Liudmyla Bruyevych. 2002 [online]. Available from: <http://www.ofort.in.ua/LBrTexts/index.html> [in Ukrainian].
16. SHAPIRO, Olena. Childhood-Inspired Symbols. In: Larysa IVSHYNA, ed.-in-chief, *The Day*, 2012, March 2 [in Ukrainian].
17. Available from: <http://www.ofort.in.ua>.

УДК 393:398.21(477.87+437.6+497.11=161.2)

ТИХОВСЬКА ОКСАНА

докторка філологічних наук, професорка кафедри української літератури ДВНЗ «Ужгородський національний університет». ORCID: 0000-0003-4663-5960

TYKHOVSKA OKSANA

a a Doctor of Philology, professor at the Ukrainian Literature Department of the State Higher Educational Institution Uzhhorod National University. ORCID: 0000-0003-4663-5960

Бібліографічний опис:

Тиховська, О. (2021) Етнопсихологічна специфіка образу Смерті у казках українців Закарпаття, Словаччини та Сербії. *Народна творчість та етнологія*, 3 (391), 111–121.

Tykhovska, O. (2021) Ethno-psychological Specific Character of the Image of Death in the Fairy Tales of the Ukrainians of Transcarpathia, Slovakia and Serbia. *Folk Art and Ethnology*, 3 (391), 111–121.

ЕТНОПСИХОЛОГІЧНА СПЕЦИФІКА ОБРАЗУ СМЕРТІ У КАЗКАХ УКРАЇНЦІВ ЗАКАРПАТТЯ, СЛОВАЧЧИНИ ТА СЕРБІЇ

Анотація / Abstract

Статтю присвячено осмисленню семантики образу Смерті у фольклорі українців Закарпаття, Сербії і Словаччини. Проаналізовано казки про Смерть, що їх записали В. Гнатюк протягом 1896–1897 років у Земплинському (Східна Словаччина) та Бач-Бродському (Сербія) повітах, М. Гирик 1962 року на Снинщині (Східна Словаччина), М. Фінцицький у кінці XIX ст. та П. Лінтур у другій половині XX ст. на Закарпатті. У фольклорі образ Смерті тісно пов'язаний з уявленням про долю людини й найчастіше об'єктивується в образі жінки, рідше – чоловіка («Смерть кумою») чи тварини білого кольору. Образ Смерті в казках та міфологічних оповідях має архетипну семантику: на неї проєктуються архетипи Аніма («Як чоловік кумався зі смертю», «Бідний чоловік і смерть», «Як Смерть кумувала в одного чоловіка»), «Про рицаря і смерть», «Рицар і смерть», «Про Сиву Бороду», «Смерть і злодій») та Самість («Смерть кумою»), тому вона постає і як жінка, і як чоловік. Смерть в образі жінки є уособленням темної сторони давньої богині, Страшної матері, оскільки «народження» душі померлого у потойбіччі є для чоловіка травматичним досвідом та негативною подією. Часто у фольклорних оповідях слов'ян Смерть уявляють одягнутою в білий одяг, оскільки білий колір символізує перехід людини від життя до смерті. З погляду психоаналізу, в образі Смерті перед людиною, що помирає, з'являється невідомий аспект її власної душі, який виконує роль провідника у потойбіччі. У казках, де Смерть стає кумою чоловіка, вона виконує роль помічника – робить свого кума багатим, наділяє його здатністю бачити, одужає хворий чи ні, але не дарує йому безсмертя. Кума-Смерть виконує водночас функції благодійника, спокусника й судді. У цих казках народна уява метафорично змодельювала психологічний процес одержимості чоловіка архетипом негативної Аніми, оскільки всі життєві блага, які він отримав у подарунок, не сприяють його духовному розвитку. Спроба чоловіка обдурити куму-Смерть виявляється невдалою в усіх сюжетах. У казках «Про рицаря і смерть» та «Рицар і смерть» є мотив одруження зі Смертю: перед загрозою помирання лицар пропонує страшній жінці-Смерті вийти за нього заміж, однак вона не приймає його пропозиції й позбавляє героя життя. Іншу

семантику має образ Смерті в казках «Смерть і злодій» та «Про Сиву Бороду» – тут вона втрачає ознаки доленосного божества, постає демонічною істотою, і на її тлі людина видається кращою, гуманнішою.

Ключові слова: архетип, доленосне божество, казка, міфологія, український фольклор, образ Смерті.

The article is dedicated to a recomprehension of the semantics of the image of Death in the folklore of Ukrainians of Transcarpathia, Slovakia and Serbia. The tales about Death are analyzed. They have been noted by V. Hnatiuk during 1896–1897 in Zemplén (Eastern Slovakia) and Bach-Brodskiy (Serbia) counties, M. Hyriak in Sninshchyna (Eastern Slovakia, 1962), M. Fintsytskyi (at the end of the 19th century) and P. Lintur (at the mid to late 20th century) in Transcarpathia. In folklore the image of Death is closely connected with the ideas about a person's fate and it is often objectified in the image of a woman, rarely – a man (*Death by a Crony*) or an animal (of white color). In tales and mythological stories the image of Death has the archetypal semantics: the archetype of Anima (*As a Man has Become Death's Crony, A Poor Man and Death, As the Death has been a Guest of a Man, About a Knight and Death, A Knight and Death, About a Grey Beard, Death and a Theft*) and archetype of Self (*Death by a Crony*) are projected on it. That is why it appears either as a woman or a man. Death in the image of a woman is the personification of a dark side of an ancient Goddess, Horrible Mother, as *the birth* of a soul of dead in the beyond is a traumatic experience and a negative event for a man. In folklore stories of Slavs Death is often supposed to wear white clothes, because white colour symbolizes the person conversion from life to death. According to psychoanalysis, an unknown aspect of own soul in the image of Death appears before the dying person. It acts as a guide to the beyond. In the fairy tales, where Death becomes a crony of a man, she acts as an assistant – she makes her crony rich and gives him an ability to predict if a sick person recovers or not, but it doesn't give him immortality. Crony-Death functions at the same time as a benefactor, a temper and a judge. In these fairy tales folk imagination has modelled metaphorically a psychological process of a person's obsession with negative Anima, because this person gets wealth as a gift and it does not assist his spiritual development. An attempt to deceive Death-crony has failed in all the plots. The motive of marriage with a Death is in the fairy tales *About a Knight and Death* and *A Knight and Death*: before the threat of dying a knight makes a marriage proposal to an awful woman-Death, but she refuses and takes his life. Another semantics of the image of Death is submitted in the fairy tales *Death and a Theft* and *About a Grey Beard*. Here she loses the signs of a fateful deity, arises a demonic creature. The person seems to be better and more humane in comparison with her.

Keywords: archetype, fateful deity, fairy tale, mythology, Ukrainian folklore, the image of Death.

У фольклорі українців Закарпаття, Сербії і Словаччини є схожі казкові сюжети про зустріч людини зі Смертю в подібні жінки, рідше – чоловіка. Зокрема, записи таких текстів здійснив В. Гнатюк 1897 року в селах Коцур та Керестур (Бач-Бродського повіту, Сербія) та с. Збуї (Земплінського повіту, Східна Словаччина) 1896 року, М. Гиряк у с. Смулик (на Снинщині, Східна Словаччина) 1962 року, М. Фінцицький у кінці XIX ст. та П. Лінтур у другій половині XX ст. – на Закарпатті. Порівняльна характеристика сюжетів та образів казок про зустріч чоловіка зі Смертю дає змогу багатогранно осмислити семантику цього міфологічного образу, виокремити його етноархетипну специфіку.

В українському фольклорі образ Смерті тісно пов'язаний з уявленням про долю людини й найчастіше об'єктивується в образі жінки. Народна уява наділила Смерть здатністю метафоричного «народження» душі небіжчика у світі мертвих, зробила

її символічним провідником між світами, уподібнила до звичайної жінки, яка «переводить» душу дитини через межу небуття й буття у процесі пологів. За слушним спостереженням А. Голана, давня богиня «була уособленням не тільки народження, але й смерті [...] З нею пов'язаний відомий образ смерті у вигляді жінки» [5, с. 171]. В. Ятченко теж переконаний, що «в фольклорному образі Смерті предки сучасних українців зберегли пам'ять про одного або навіть кількох докладно вже нам не відомих давньослов'янських язичницьких богів чи божеств, зокрема й про бога (богиню) смерті» [16, с. 36]. Дослідник аргументує доцільність інтерпретації образу жінки-Смерті як персоніфікацію архетипу Аніми в українських казках. «В аналітичній психології К.-Г. Юнга архетипи – це компоненти “колективного несвідомого”, які сформувалися у найдавніші часи і визначають структуру моральної, естетичної і пізнавальної діяльності людини. Основу духовного життя

складає досвід, який передається від минулих поколінь наступним і є сукупністю архетипів. Архетипи, проектуючись на зовнішній світ, визначають своєрідність культури суспільства» [10, с. 19]. Одним з найважливіших архетипів колективного несвідомого є Аніма – уособлення жіночого начала у психіці чоловіка; у міфах і казках, де головним героєм є чоловік, вона проектується на жіночі образи. К.-Г. Юнг наголошував на важливості впливу архетипу Аніми на життя й розвиток чоловіка: «Спочатку Аніма намагається занурити чоловіка в колообіг життя, але в кінці його життя вона стає посередницею на шляху до Потойбіччя, тобто до змісту несвідомого» [14, с. 83]. Казки метафорично переосмислюють процес взаємодії чоловіків з їхньою внутрішньою фемінністю (Анімою).

М.-Л. фон Франц, аналізуючи сновидіння своїх пацієнтів та порівнюючи їх із сюжетами казок і міфів про зустріч зі Смертю, дійшла висновку про їхню подібність: «перед людиною, що помирає, з'являється невідомий аспект її власної душі, який супроводжує людину в інший світ. Така фігура може бути Анімою, Анімусом або Самістю. Але кожного разу вона відображає невідому сторону несвідомого. Ось чому в міфах смерть постає і як чоловік, і як жінка» [14, с. 117]. Цілком погоджуємося з міркуванням М.-Л. фон Франц про те, що персоніфіковані в міфологічних образах та віруваннях образи Смерті репрезентують темний бік божества: «Насправді саме Бог посилає людині смерть, і чим менше людина знайома з цією темною стороною Бога, тим більший негативний досвід вона при цьому переживає» [14, с. 116]. Темна сторона божества пов'язана з деструктивними рисами характеру людини, з якими їй доводиться боротися протягом усього життя (часто безуспішно). Таким чином, народна уява сконструювала метафоричний образ Смерті, яка наділена здатністю карати за моральні переступи (у такий спосіб відбувається символічна спокута за гріхи, а з іншо-

го боку – очікуване покарання за скоєне зло набуває зримих обрисів і відтак стає менш страшним). За слушним спостереженням В. Ятченка, «взятий в психоаналітичному плані образ Смерті в карпатському фольклорі є продуктом сублимації складної гами людських почуттів. Тут і почуття страху перед небіжчиками, і почуття провини вкупі з потребою спокути, і почуття невтоленого прагнення перебороти смерть» [16, с. 31].

Ф. Потушняк відніс Смерть до категорії «демонів судьби» і відзначив, що у фольклорі Закарпаття «у першу чергу її зустрічаємо в народних казках, де вона описується як висока, худа жінка, що нагадує скелет мерця в білому простирадлі, і завжди з косою. За деякими розповідями, вона живе десь серед вічних снігів, у похмурому замку, де нема живої істоти і царює цілковита тиша» [13, с. 4]. Згідно з народними віруваннями українців Східної Словаччини, «Смерть живе в печері, на великій луці або у своїй хаті, де володіє великою кількістю запалених свічок. Кожна запалена свічка – це символ людського життя» [2, с. 100]. У фольклорних оповідях народів світу Смерть часто пов'язана з білим кольором, оскільки він символізує «зміщення, перехід між двома станами або двома моментами [...]»; це перехід від життя до смерті» [1, с. 80]. За спостереженням А. Голана, з образом давньої богині асоціювалося біле полотно. «Білий колір міг співвідноситися з богинею ще й тому, що її вважали богинею неба, а небо випромінює світло. Ймовірно, що білий колір став пов'язуватися з Великою богинею з тієї причини, що це колір молока, а її вважали матір'ю і годувальницею» [5, с. 171]. Відтак поховальні ритуали в більшості народів світу пов'язані з символікою білого кольору. «У зв'язку з тим, що люди помирали, як вважалося, згідно з волею богині, білий колір асоціювався зі смертю. Білий – символ трауру на Сході. <...> У народних повір'ях персоніфікована смерть уявлялася в білому одязі. Не тільки євреї і мусульмани, але і європейці загортали покійника в білу тканину. Навіть американські індіанці хоронять

покійників у білому савані. В Україні існував звичай відвозити покійника на білих волах» [5, с. 172]. А. Голан відзначив, що в біле плаття західні слов'яни одягали ритуальну ляльку, яку називали Смертю або Мореною.

Народні уявлення про зв'язок смерті з білим кольором зафіксовані й серед українців Словаччини: «У народному повір'ї українського етносу Східної Словаччини Смерть уособлюється в образі могутньої жіночої постаті з великими білими руками й ногами, з білим лицем, на якому світяться, мов жевріючі вуглики, очі. І наперекір своїй могутності, ходить вона легко й тихо, уся в білому» [2, с. 97]. На переконання Н. Вархол, «біла демонічна істота Смерть з антропоморфною подобою вважається старшою за зображення Смерті у вигляді скелета з косою» [2, с. 97]. А за спостереженням І. Швед, Смерть в міфологічних оповідях словаків пов'язана з білим кольором і в антропоморфному, і в зооморфному образах. Часто її уявляли «як жінку немолодих років, убрану в білий (траурний) одяг або загорнуту у простирадло білого кольору. Така жінка, за міфологічними текстами, зазвичай показувалася тому, хто повинен був померти» [15, с. 57].

На Закарпатті побутують бувальщини, у яких смерть постає в образі тварини білого кольору, яку бачить родич людини, що невдовзі має померти. Наприклад, у міфологічній оповіді «Смерть у вигляді пса», зафіксованій 1993 р. в місті Перчин від Маргарити Мандзулич, Смерть в образі собаки бачить сестра хлопця, який невдовзі має покинути світ живих: «Виділа смерть, коли-м была малою. Муй молодший брат дуже хворів. [...] до хижі зайшов великий білий пес, такий бундатий. Я зачала гойкати: “Пес зайшов до хижі!”. А мамка мені кажуть: “Ниякого пса не є! Водки би взявся?”. Вни нич не виділи, а я виділа. То была смерть, і брат вмер у той час» [8, с. 103]. Схожі міфологічні оповіді існують і в словацькому фольклорі – тут смерть постає у «вигляді білих тварин (кози, гуски, кішки, собаки, зайця), часто незвичних розмірів. Ці тварини маркувалися в словаць-

кій народній культурі як провісники смерті, але, як вважалося, не спричиняли її» [15, с. 57]. Собака-привид у міфологічних оповідях не випадково символізує смерть чи є передвісником смерті. За спостереженнями А. Голана, «собака – це істота, пов'язана в міфах і казках з пеклом» [5, с. 38], а в українському (і слов'янському фольклорі) цей зв'язок у виразнюється синонімічною назвою «пес», яка має зв'язок з «іменем бога Біс (Бес) [...], тобто з образом Чорного бога (пор. з укр. «пекло»)» [5, с. 208].

Собака як передвісник смерті постає і в німецьких та швейцарських легендах: «Поява чорної собаки віщує смерть» [14, с. 113]. За спостереженням М.-А. фон Франц, «деяким примітивним азіатським народам відомим є демон Кала, котрий іноді зображувався з обличчям собаки. Він уособлює хворобу і смерть» [14, с. 113]. Образ собаки в індійській та грецькій міфології тісно пов'язаний з богами потойбічного світу. Загробне царство бога Ями «стерегли собаки (так само як Цербер стеріг царство Аїда), вони приносили йому душі померлих» [5, с. 215], тобто були містичними посередниками між двома світами. Вовк і собака символізують «смерть частіше, ніж “зловісний інший” у людській подобі, [...] в міфах собака часто символізує зцілення і супровід на шляху в потойбічний світ» [14, с. 113].

У фольклорі слов'ян побутують казкові сюжети, у яких Смерть стає кумою бідного чоловіка. У казці «Смерть кумою» [4, с. 140–142] (СУС 332), записаній В. Гнатюком у 1897 році від Марії Янкань в с. Керестурі, образ Смерті уподібнюється до образу Бога (цим ця казка відрізняється від таких сюжетів, зафіксованих на Закарпатті). Бідний чоловік іде шукати собі хрещеного для своєї дитини в сусіднє село і зустрічає незнайомця, який погоджується стати його кумом. Але коли чоловік дізнається, що незнайомець – це Бог, не хоче брати його за кума, оскільки вважає, що Бог до нього несправедливий – дітей дав багато, а годувати їх нічим. Тоді незнайомець через якийсь час

удруге постає перед чоловіком і знову пропонує себе як кума, але тепер каже, що він Смерть. Чоловік погоджується, бо вважає Смерть справедливою, оскільки для неї всі люди рівні – забирає життя і в багатого, і в бідного: «Ну кет ті шмерц, телі сцем за кума, бо ті по праудзе робиш, бо ті береш і старого, і молодого, і худобного, і багатого» [4, с. 141]. Кум-Смерть радить чоловікові видавати себе за лікаря, а він казатиме, чи варто лікувати хворого, чи ні: якщо чоловік побачить його біля голови хворого, той одужає, якщо біля ніг – вилікувати пацієнта не вдасться. Чоловік двічі прислухається до порад Смерті, отримує за «лікування» добру платню, а третього разу діє всупереч волі кума – обертає ліжко хворого, і Смерть опиняється не біля ніг, а біля голови. Таким чином чоловік продовжує життя недужому, який мав померти, й отримує щедрю винагороду від родичів пацієнта. Однак це не сподобалося куму-Смерті, й він запросив чоловіка до себе в гості, показав усі кімнати, крім однієї. Смерть «єдно место таке мала, цо му указац не сцела [...], а то место таке було, цо у нім свічкі горелі. А то свічкі такі були, же хторого кеді догорела, то тот умре» [4, с. 141–142]. Смерть більше не допомагає чоловікові, і на нього чекає розплата за непослух. Свічка кума Смерті догорає, і він, не бажаючи померати, знову йде на хитрість – замість майже догорілої свічки ставить велику нову, та це його не рятує. Смерть каже: «Льем ші ме раз превел, вецей ме не преведем» [4, с. 142]. Після повернення додому чоловік відразу помер.

Варіант цієї казки – «Як чоловік кумався зі смертю» – записав П. Лінтур від В.Короловичаус. Страбичове (Мукачівський район Закарпатської області). Тут Смерть постає у традиційному, згідно з народними уявленнями, образі: «Жінка якась дивна: висока, як трепета, худа – кістки у ній гримлять, очі запали до голови, та голова – не голова, а як черепляник [глек. – О. Т.]. На плечі в неї – коса, на косі кров присохла» [11, с. 196]. Смерть обдаровує бідного чоловіка золотом

та сріблом і теж пропонує стати лікарем, як і у варіанті, записаному В. Гнатюком. Новим у цій казці є те, що Смерть ставить своєму кумові умову: «Від злидарів за лікування нічого не бери! Багатих, панів не шкодуй – дери з цих сьому шкіру! А бідному помагай і без грошей!» [11, с. 198]. Нагадуванням чоловікові про цей заповіт Смерті мали стати його старі черевики та палка: «Сі постолі й петек повісиш на дверях. І яку б хижу ти собі не збудував, щоб вони завжди висіли тобі перед очима. Доки буде так, ми – добрі побратими. А коли се правило порушиш, то дружбі кінець!» [11, с. 198]. Однак коли чоловік розбагатів, він забув про наказ Смерті, і тоді вона перед ним з'явилася, щоб забрати його з собою. Чоловік кілька разів обдурює Смерть: просить відтермінувати його помирання на рік, пише на дверях слово «Завтра», майструє собі ліжко, яке обертається (і смерть не може опинитися біля його ніг). Однак хитрощі не допомагають, і він помирає.

У казці «Бідний чоловік і смерть» (СУС – 332, 332 F), записаній П. Лінтуром від А. Калина в с. Горінчове (Хустський р-н Закарпатської обл.), чоловік дізнається, що його кума – це Смерть аж після хрестин. Він теж за її намовою стає лікарем, потім намагається не померти, змайструвавши ліжко, яке обертається. Новим у цьому варіанті казки є те, що чоловікові вдається обдурити Смерть – він хитрістю заганяє її у люльку для куріння й закриває там. «І став жити. Живе десять років. У селі хвороти не було, і народу намножилося. А через десять років чоловік почав просити на себе смерть. Якось він здогадався, що свою куму заткав у цибух і поклав на піч. Зняв цибух, розіткав – і Смерть вихопилася й закричала: «Куме, бодай би ти жив доти, доки з тебе лиш кістки зостануться» [...] А дід ходив доти, доки з нього лиш кістки zostалися й не розсипався» [7, с. 168–169]. Казка моделює метафоричну ситуацію боротьби людини з божеством (з долею, Анімою) і утверджує думку, що людина в цій боротьбі ніколи не буде переможцем, її

перемога ілюзорна. Чоловік, приречений на старіння, не буде щасливим у глибокій старості, яка триватиме безконечно. Тому дідусь врешті випускає з люльки Смерть, прагнучи померти, бо це – спасіння від самотності й беззмістовності життя.

М. Фінцицький записав казку «Як Смерть кумувала в одного чоловіка» (СУС – 332****), котра містить продовження вище розглянутих сюжетів про куму-Смерть. Бідний чоловік, отримавши в подарунок можливість заможного життя, тричі відмовляється від пропозиції Смерті піти з нею в потойбіччя, і отримує за це покарання – потрапляє до пекла. Ця казка містить мотив випробування героя багатством: бідний чоловік, не докладаючи ніяк зусиль, раптом стає дуже багатим, а коли приходить час помирати, він замість того, щоб покірно прийняти Божу волю, прагне отримати ще більше земних насолод. Кума-Смерть умертвляє чоловіка і веде повз рай, повз чистилище і нарешті залишає його душу в пеклі, бо він «трусився за своїм багатством» [9, с. 11] і не «лишив його по своїй волі» [9, с. 11]. У казках такого типу кума-Смерть наділена функцією судді й спокусника водночас. Вона обдаровує бідного чоловіка багатством, хоча він її про це й не просить. Чоловік стає одержимим матеріальними цінностями, не зумівши протистояти спокусі багатством, метафорично продає душу дияволу – і Смерть приводить його до пекла. З позиції психоаналізу, казка моделює психологічний процес одержимості чоловіка архетипом Аніми, оскільки всі життєві блага він здобув не завдяки саморозвитку й наполегливій праці, а отримав їх у подарунок, чоловік сприймає їх як даність. Такий оманливий ракурс світобачення сприяє викривленню уявлень про моральні цінності та закони життя – чоловік вважає себе вибраним, здатним жити за іншими законами, покладаючись у своїх сподіваннях на завищену самооцінку, сформовану під впливом негативної Аніми (у казці це – подарунки Смерті). Відтак, розплатою за самовпевненість та інфантильність стає потрапляння

героя казки «Як Смерть кумувала в одного чоловіка» в пекло (метафорично – у вічне підпорядкування темній стороні несвідомого, яке нав'язуватиме йому свою волю).

У всіх вище розглянутих чотирьох казках Смерть постає помічником бідного чоловіка, робить його життя кращим, рятує від бідності, але не дарує безсмертя. Спроба людини обдурити смерть виявляється невдалою, а казка, записана від А. Калина, утверджує ідею доцільності існування смерті, оскільки життя дуже старого чоловіка вже не дарує йому щастя, а сповнене страждань. У казці «Смерть кумою» Смерть має амбівалентну семантику, містить у собі елементи образу доленосного божества (при першій зустрічі називає себе Богом) й постає в образі чоловіка, а не жінки. Водночас, за спостереженням Ф. Потушняка, у народних віруваннях Закарпаття Смерть не є суддею, метафорично вона підпорядковується Долі, котра визначає не тільки якість, але й тривалість життя людини. А Смерть «робить тільки те, що їй наказано зробити. [...] Ніколи нічого не робить на свій розсуд, тому її неможливо вблагати» [13, с. 4].

У казці «Про рицаря і смерть» (СУС 330 – частково), яку В. Гнатюк записав 1896 року від М. Пустая у с. Збуї (Пряшівщина), Смерть постає жінкою в білому одязі, яка сидить у військовому окопі й шукає, «ци є дахто такий, щоби са йуй поклоніу» [3, с. 120]. З-поміж великої кількості людей вклонився їй лише бідний, голодний вояк (лицар) – метафорично поклоном визнав її силу й значущість, символічно погодився бути її слугою. За це Смерть подарувала йому чарівний ніж і сказала: «“Йак прийдеш на войну, де са будуть бити, йак увидиш много народа, та лем вийми нуш, а укаш”. Вун так зробиу. Виньау нуш і ўказау; кулько народа відіу, ўшиток народ на землю ўпау» [3, с. 120]. Отже, подарунок Смерті у цій казці цілком інший, ніж у вище розглянутих: лицар не стає лікарем, не зцілює хворих, а навпаки – позбавляє життя ворогів одним змахом ножа. З погляду психоаналізу, такий мотив

відображає психологічний процес одержимості чоловіка негативною Анімою – під її впливом дії героя стають деструктивними, своїми словами й вчинками він символічно знищує тих, кого вважає за ворогів. Через страх перед цим ножем люди хочуть зробити лицаря царем, але він відмовляється на користь пана, який щедро винагороджує його за це.

Смерть з'являється перед очима лицаря у час, коли «ў мадьярськым краю ни знали, котрий бульший пан і богатший [...] Почали са бити панове; котрий звияжить, жеби буў царьём» [3, с. 120]. Війна завжди асоціюється зі смертю, тож мотив смертоносної зброї – ножа у руках лицаря – метафорично відображає ідею володарювання Смерті на полі бою й підпорядкування їй кожного воїна, який стає зняряддям у її руках.

Через багато років перед лицарем, уже дуже багатим, знову з'явилася Смерть, щоб забрати його зі собою, і запропонувала перед тим піти додому й підготуватися. Лицар не хотів помирати, і безрозсудно спробував використати дивовижний ніж, подарований Смертю, проти неї самої. Однак не зміг цього зробити, адже на ніж були спроектовані сили самої Смерті, ніж є символічним уособленням Смерті, є часточкою її самої. Тож керувати лицар тим ножем міг лише з дозволу Смерті, а тепер не зумів навіть руку до кишені опустити. Смерть постає невблаганною, вона відкидає пропозицію лицаря вийти за нього заміж, натомість забирає його життя без запропонованих раніше приготувань. Таким чином, у цій казці Смерть постає уособленням темної богині (негативної Аніми чоловіка), оскільки допомагаючи лицарю, вона робить його своїм зняряддям – підіймаючи ніж і позбавляючи життя багатьох людей, лицар виконує «роботу» Смерті (є трансформованим образом язичницького жерця), якому, однак, не вдається оминати долі своїх жертв.

У казці «Рицар і смерть», що її записав В. Гнатюк 1897 року від Осифа Куліча в с. Коцури, Смерть не виступає благодійни-

цею чоловіка, вона нічого йому не дарує, не сприяє його збагаченню, а навпаки – карає за самовпевненість і зневагу до неї. У цій казці чіткіше, ніж в попередніх варіантах, окреслено риси зовнішності Смерті: вона біла, велика, несе на хребті косу, граблі і мітлу. «Страшнае, уж баржей нъе мож [...] чьудовіско йедно [...], окате, і піската, і ребрата, [...] Нъе маш на себе фалатка мяса. Така ші брітка, брітшей уж нъет» [4, с. 142–143]. Самовпевненість, гордість та нездатність лицаря кохати (як з'ясовується згодом, у нього немає дружини й дітей) казка метафорично моделює в образі страшної демонічної Аніми-смерті. Такий казковий мотив відображає психологічний процес погамування чоловіком своїх почуттів. М.-Л. фон Франц, проаналізувавши сон свого пацієнта, у якому був такий мотив, зазначила: «Його аніма розсердилася на нього, тому що він не любив її, а повністю погамовував свій Ерос заради дотримання конвенціональних норм. Його природний Ерос перетворився в демона смерті у вигляді жахливої жінки, яка відносила душі померлих у царство Аїда» [14, с. 86].

Лицар у цій казці постає багатим і марнославним, каже, що не боїться Смерті, а при зустрічі зневажливо з нею розмовляє. Його не лякає її страшна зовнішність, він переконаний, що здолає Смерть, однак його рука з піднятим догори мечем німіє, тіло починає трястися – Смерть перемогла його невидимою силою, в існування якої чоловік не вірив. Закінчення казки таке, як і в попередньому варіанті, де лицар пропонує Смерті вийти за нього заміж, однак вона відмовляється: «Нъе треба мнъе ніч, мнъе мужа нъе треба, аны твоео богатство мі нъе треба [...] Терас сом прішла і по тебе за то, же ші нъе сцел веріц, же йѣст смерц» [4, с. 143].

У розглянутих казках Смерть не є привабливою, вона або стара, або потворна жінка, її зовнішній вигляд символічно відображає гріховність чоловіка, його духовну «дефективність» (метафоричне неприйняття ним внутрішньої фемінності), надмірний его-

центризм – риси, які заважають йому стати по-справжньому щасливим. З позицій психоаналізу у таких сюжетах казок Смерть є проєкцією архетипу негативної Аніми героя. Водночас у фольклорі давньої Персії Смерть поставала прекрасною жінкою, вона була уособленням позитивної Аніми чоловіка, й зустріч з нею в казках та міфах герой сприймав як радісну подію. Більше того, у казках Персії є мотив щасливого одруження чоловіка з такою персоніфікацією Смерті (а не ситуативного й лицемірного, яке пропонували Смерті герої українських казок, і яке так і не відбулося). За спостереженням М.-Л. фон Франц, чоловікам мотив весілля (одруження з власною дружиною чи з незнайомкою) сниться напередодні їхньої смерті: «Сни про весілля можуть означати смерть, оскільки і смерть, і весілля є тими поворотами людської долі, які завжди вказують на перехід в інший стан. Ерос, Гіпноз (сон) і Танатос є братами, котрі часто заміщували один одного в іконографії. Могили або гріб часто називали *thalamos* (спальнею наречених)» [14, с. 87]. Мотив радісної зустрічі зі смертю є в міфології давньої Греції, де «найглибша частина могильної камери називалася *thalamos* [...] Стіни етрусських гробниць прикрашали яскравими діонісійськими зображеннями танців, веселощів і бенкетів, які нагадували святкування весілля. Багата образами єгипетська культура використовує ті ж самі мотиви» [14, с. 89].

Міфологічні оповіді народів світу по-різному інтерпретують інтуїтивні передчуття смерті. Зокрема, «символізм шлюбу зі смертю чудово висвітлений у давній Персії і дійшов до середньовічного персидського містицизму. У традиції Персії у кожного чоловіка, що втілювався на землі, є небесний ангел-охоронець (часто невідомий йому) – його Даена, <...> небесне alter-ego чоловіка, його образ Аніми, дзеркало його земного втілення. Вона формується його добрими справами і добрими думками. Коли чоловік помирає, вона з'являється як красива молода жінка, котра повинна зустріти його на мості

до Потойбіччя і супроводжувати його на іншому боці» [14, с. 85–86]. Таким чином, у міфології Персії Даена (Аніма, Смерть) є сукупним, метафоричним образом здійсненого чоловіком добра за період його земного буття (злі вчинки нібито зникають, асимілюються добром), тому перехід у потойбіччя постає як радісна, а не трагічна подія, коли відбувається покарання за гріхи. За слушним спостереженням М.-Л. фон Франц, така персоніфікація Аніми постає перед небіжчиком як «його власна віра, надихає, скеровує, розраджує і судить його. Також вона є уособленням образу, котрим йому було суджено стати, образом слави, перемоги і долі. Вона – це вічна частина смертного чоловіка» [14, с. 86]. В українських казках фізична непривабливість Смерті відображає деструктивність внутрішнього світу чоловіка, який так і не зумів досягти внутрішньої гармонії, примиритися з кінечністю власного життя, прийняти закономірність втрати тіла задля нового, духовного буття в потойбіччі. Його лякає те, що очікує на нього за «межею» видимого світу.

Герої казок (про Смерть-куму та про зустріч лицаря зі Смертю) не проходять складних випробувань задля одруження з прекрасною принцесою, мотив здобування нареченої тут взагалі відсутній, що є метафоричним переосмисленням місця Аніми у розвитку чоловіка – фемінна частина його психіки є або інфантильною, або пригніченою. Оскільки пізнання героєм себе через гармонійний взаємозв'язок з прекрасною Анімою (принцесою) неможливе, замість принцеси з'являється Смерть, яка тепер сама диктує правила їх «взаємин». Відтак Смерть змушує героя померти, хоча сам він цього не хоче, і потрапляння до рук Смерті має виразно драматичне забарвлення, герой не відчувається щасливим, він переможений.

Демонічний образ Смерті є у казці «Про Сиву Бороду» [6, с. 186–190] (у СУС не вказана), записаній П. Лінтуром від Федора Скубенича-Костя у с. Тур'я-Ремета Перечинського району Закарпатської облас-

ті. Він проектується і на чоловічий персонаж (старого, що має білу (сиву) бороду), і на жіночий (доньку старого, зброєю якої є вогонь та надзвичайно гострі зуби). Однак у протистоянні з ними перемагають люди. За жанром «Про Сиву Бороду» – чарівна казка, яка відображає метафоричний сценарій вдалої ініціації головного героя Дюрі.

На початку казки є два головні персонажі – царевич Пішта і син кухарки Дюрі, кожен з них причетний до подолання однієї з персоніфікацій смерті. Царевичу Пішті вдається перехитрити Смерть, яка постає у вигляді старого чаклуна із сивою бородою, й знищити його. Царевич радить Сивій Бороді повісити на шию камінь, щоб плавати швидше, але після смерті демонічного старого гине й сам: «Горить хижа, а Пішта ходить по хижі. Як горіла стріха, впала на нього й забила 'го» [6, с. 189]. У такий спосіб метафорично утверджується зв'язок між двома амбівалентними персонажами, до смерті яких причетні дві протилежні стихії: Сиву Бороду поглинає вода, а царевич згорає у вогні, який спалахнув у хаті Смерті-стариганя. Відтак після загибелі Сивої Бороди демонічні функції передаються його доньці: «Вона по смерті старого сама стала Смертю» [6, с. 190]. Героїня, названа у казці головною [головешкою. – О. Т.], спляє палац царевича Пішти, оскільки смертоносна її сила – вогонь. Головню-смерть не може перемогти звичайна людина, син кухарки Дюрі перед нею безсилий, а зупинити її здатен лише інший демонічний жіночий персонаж – старезна баба – метафоричне уособлення підвладної людям смерті: вона ув'язнена в палаці царя, який оточений дванадцятьма воротами. У комині палацу «висить баба, що їй уже сімсот сімдесят сім літ. А прив'язана на ланцюгах, баба твердіша від заліза» [6, с. 189]. Комин, згідно з народними віруваннями, пов'язаний з етноархетипом горловини, його уявляли місцем переходу між двома світами – перелетівши через комин, жінка нібито перетворювалася на відьму. Таким чином, старезна баба, яка

має владу над смертю (бо живе так довго й не помирає), долає персоніфіковану Головню-смерть, доньку Сивої Бороди, саме у комині – у символічному просторі «позачасся», на межі між світами, в зоні «переходу». «Головня-смерть прилетіла, перегризла ворота, їмилася до баби й зуби поламала... А її життя було в зубах. Без них – їй кінчина. Зойкнула й впала» [6, с. 190]. Очевидно, зуби і сам процес поїдання є буквализацією метафори, символічно репрезентує поглинання смертю життя людей. За спостереженням І. Швед, міцні зуби – одна з ознак образу смерті у міфології словаків, які «вважали, що вона мала великі руки, якими могла все дістати, великий рот, зуби, якими могла з'їсти будь-кого» [15, с. 57]. У такий спосіб казка метафорично утверджує ідею відсутності смерті поза світом людей, смерті не підвладні демонічні істоти, їх безсмертя символічно утверджується через ламання донькою Сивої Бороди зубів об тіло старезної баби, котра, очевидно, є трансформованим образом давньої богині.

Мотив можливої втечі від Смерті є у казці «Смерть і злодій» (СУС – 332*** частково) [12, с. 189–190], що її записав М. Гиряк 1967 року від І. Гамара-Попика в с. Смулик на Снищині (Східна Соваччина). Тут чоловік уникає кончини не завдяки власним хитрощам чинимовлянням Смерті, його рятує зовсім чужа людина. Смерть у цій казці постає в образі злого божества, і їй властиві демонічні риси: вона йде «газду зарізати» [12, с. 189]. Своїм співником Смерть намагається зробити злодія, котрий мав намір викрасти воли того газди. І водночас вона розповідає злодію, що могло б врятувати людину на порозі смерті: «Ші не є стопроцентово, ци го заріжу. Бо кедь му са три раз кыхне, а му дахто "здрав'я" одповіс, то ші п'ятнадцять року буде жыти. А кедь ніхто му "здрав'я" не одповіс, та умре» [12, с. 189]. Казка протиставляє демонічну природу Смерті здатності людини до співчуття. Злодій пошкодував газду і сказав йому «Дай Боже здрав'я!», коли той чхнув. Таким чином, у казці утверджено перемогу

людяності над злом і смертю, а також магією слова вмотивовано появу ситуативного побажання «На здоров'я!» («Дай Боже здоров'я!»), коли людина чхає.

Отже, у розглянутих українських казках Смерть в образі жінки постає уособленням темної сторони давньої богині (рідше – бога), на неї проєктується архетип негативної Аніми та Страшної Матері, оскільки «народження» душі померлого у потойбіччі є для чоловіка травматичним досвідом та негативною подією. Герої казок («Кумасмерть», «Лицар і смерть») сприймають кончину як зло, як трагічну подію, яка може позбавити їх радощів земного буття, й не вірять у можливість кращої альтернативи в потойбіччі (хоча прямо про це не сказано). У казках, де Смерть є кумою чоловіка, вона виконує функції помічника, судді й спокусника водночас. Герой під впливом подарунків Смерті стає одержимим матеріальними цінностями, не може протистояти спокусі багатством, метафорично продає душу дияволу. І тоді Смерть приводить його до пекла

(казка «Як Смерть кумувала в одного чоловіка»). Спроба чоловіка обдурити Смерть виявляється невдалою в усіх сюжетах. У казці «Бідний чоловік і смерть» Смерть стає заручницею героя лише ненадовго, оскільки він усвідомлює недоцільність безсмертя і випускає її з люльки.

У казках «Про рицаря і смерть» та «Рицар і смерть» передчасне забирання Смертю життя лицаря утворює неминучість розплати за гріх гордині і вмотивованість покарання. Чоловік, що прагне перебороти Смерть, зазнає поразки й розплачується за свою самовпевненість. Іншу семантику має образ Смерті в казках «Про Сиву Бороду» та «Смерть і злодій» – тут вона втрачає ознаки доленосного божества, постає демонічною істотою, і на її фоні людина видається кращою, гуманнішою. Детальний аналіз різних варіантів казкових сюжетів дає змогу багатоаспектно розглянути метафоричне сприйняття людством процесу переходу душі в потойбіччя. Образ Смерті у казках найчастіше стає проєкцією архетипу Аніми.

Примітка

СУС – Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / сост. Л. Барак, И. Березовский, К. Кабаников, Н. Новиков. Ленинград : Наука, 1979. 437 с.

Джерела та література

1. Бенуас Л. Знаки, символы и мифы / пер. с франц. А. Калантарова. Москва : Астрель; АСТ, 2006. 158 с.
2. Вархол Н. Народна демонологія українців Словаччини. Свидник, 2017. 448 с.
3. Гнатюк В. Етнографічні матеріали з Угорської Руси. Т. 1 : Легенди і новели. *Етнографічний збірник*. Львів, 1897. Т. 3. 238 с.
4. Гнатюк В. Етнографічні матеріали з Угорської Руси. Т. 6 : Байки, легенди, історичні перекази, новели, анекдоти – з Бачки. *Етнографічний збірник*. Львів, 1911. Т. 30. 355 с.
5. Голан А. Миф и символ. Москва : Русслит, 1993. 375 с.
6. Дідо-всевідо: Закарпатські народні казки / запис текстів та впорядкування П. В. Лінтура. Ужгород : Карпати, 1969. 239 с.
7. Закарпатські казки Андрія Калина / запис текстів і вступ. ст. П. Лінтура ; упоряд. Г. Ігнатюк. Ужгород, 1955. 216 с.
8. Сенько І., Бідзія Ю. Тлін тіла і безсмертя душі. *Карпатський край*. Ужгород, 2000. № 1–4 (120). Річник 10. С. 103–104.

9. Таємниця скляної гори. Закарпатські народні казки, зібрані М. Фінцицьким / пер. з угорської та післямова Ю. Шкробинця. Ужгород : Карпати, 1975. 190 с.

10. Тиховська О. Українська народна чарівна казка: психоаналітичний аспект. Монографія. Ужгород : Гражда, 2011. 256 с.

11. Три золоті слова: Закарпатські казки Василя Короловича / запис текстів та впорядкування П. Лінтура. Ужгород : Карпати, 1968. 239 с.

12. Українські народні казки Східної Словаччини : у 7 т. / зібрав, упорядкував, післямову та коментарі написав М. Гиряк. Пряшів : Словацьке педагогічне видавництво в Братиславі, відділ української літератури в Пряшеві, 1969. Т. 3. 279 с.

13. Ф. П. [Федор Потушняк] Демони в народномъ вѣрованіи. VI. Демони судьбы. *Русское слово*. Ужгородъ, 1940. 22 декабря (№ 31). С. 4.

14. Франц М.-Л. фон. О снах и смерти (Traum und Tod. Was uns die Traume Sterbender sagen). Москва : Клуб Касталия, 2015. 234 с.

15. Швед І. Персонажі словацької народної демонології: «жіночі» антропоморфні істоти. *Міфологія і фольклор*. 2010. № 3–4 (7). С. 50–59.

16. Ятченко В. Боги і люди в українській казці (видання друге, доповнене й перероблене). Київ : Міленіум, 2009. 152 с.

References

1. BENOIST, Luc. *Signs, Symbols and Myths*. Translated from French by A. KALANTAROV. Moscow: Astrel; AST, 2006, 158 pp. [in Russian].

2. VARKHOL, Nadiya. *Folk Demonology of the Ukrainians of Slovakia*. Svidník, 2017, 448 pp. [in Ukrainian].

3. *Ethnographic Materials from the Hungarian Rus*. Recorded by Volodymyr HNATIUK. Vol. 1: Legends and Novelettes. *Ethnographic Collection*. Shevchenko Scientific Society Publisher. Lviv: from the ShSS Publishing House, 1897, volume 3, 238 pp. [in Ukrainian].

4. *Ethnographic Materials from the Hungarian Rus*. Recorded by Volodymyr HNATIUK. Vol. 6: Fables, Legends, Historical Narrations, Novelettes, Anecdotes – from Bachka. *Ethnographic Collection*. Lviv, 1911, vol. 30, 355 pp. [in Ukrainian].

5. GOLAN, Ariel. *Myth and Symbol*. Moscow: Russlit, 1993, 375 pp. [in Russian].

6. *All-seeing Old Man: Transcarpathian Folk Fairy Tales*. The texts are noted and compiled by Petro LINTUR. Uzhhorod: Karpaty, 1969, 239 pp. [in Ukrainian].

7. *Transcarpathian Fairy Tales of Andriy Kalyna*. The texts are noted and prefaced by Petro LINTUR; compiled by Hnat IHNATOVYCH. Uzhhorod, 1955, 216 pp. [in Ukrainian].

8. SENKO, Ivan, Yuriy BIDZILIA. *Frailness of Body and Immortality of the Soul*. In: Vasyl KUKHTA, ed.-in-chief. *Carpathian Land*. Uzhhorod, 2000, 1–4 (120), annual 10, 103–104 [in Ukrainian].

9. *Mystery of Glass Mountain*. Transcarpathian Folk Fairy Tales, collected by Mikhai FINTSYTSKYI. Trans-

lated from Hungarian and concluding remarks by Yuriy SHKROBYNETS. Uzhhorod: Carpathians, 1975, 190 pp. [in Ukrainian].

10. TYKHOVSKA, Oksana. *Ukrainian Folk Fairy Tale: Psychoanalytical Aspect*. A Monograph. Uzhhorod: Grazhda, 2011, 256 pp. [in Ukrainian].

11. *Three Golden Worlds: Transcarpathian Fairy Tales of Vasyl Korolovych*. The texts are noted and compiled by Petro LINTUR. Uzhhorod: Carpathians, 1968, 239 pp. [in Ukrainian].

12. *Ukrainian Folk Fairy Tales of Eastern Slovakia*: In seven volumes. Collected, compiled, concluded and annotated by Mykhailo HYRIAK. Prešov: Slovakia Pedagogical Publishers in Bratislava, Ukrainian Literature Department in Prešov, 1969, vol. 3, 279 pp. [in Ukrainian].

13. F. P. [Fedor POTUSHNIAK]. *Demons in Folk Beliefs*. 6. Demons of Fate. *Russian Word*. Uzhhorod, 1940, December, 22 (no. 31), p. 4 [in Russian].

14. VON FRANZ, Marie-Louise. *Traum und Tod. Was uns die Traume Sterbender sagen* [About Dreams and Death]. Translated from German. Moscow: Club Kastaliya, 2015, 234 pp. [in Russian].

15. SHVED, Inna. *The Characters of Slovakia Folk Demonology: 'Female' Anthropomorphic Creatures*. In: Yaroslav HARASYM, ed.-in-chief. *Mythology and Folklore*, 2010, 3–4 (7), 50–59 [in Ukrainian].

16. YATCHENKO, Volodymyr. *Gods and People in Ukrainian Fairy Tales* (2nd edition, supplemented and revised). Kyiv: Milenium, 2009, 152 pp. [in Ukrainian].

УДК 398.3(477.83/.86)“188/193”

ДРОГОБИЦЬКА ОКСАНА

кандидатка історичних наук, доцентка кафедри етнології і археології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. ORCID: 0000-0002-2929-1708

DROHOBYTSKA OKSANA

a Ph.D. in History, an associate professor at the Department of Ethnology and Archaeology of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University. ORCID ID 0000-0002-2929-1708

Бібліографічний опис:

Дрогобицька, О. (2021) Храмове свято в обрядовій культурі та громадському побуті галицьких селян (кінець XIX – 30-ті роки XX століття). *Народна творчість та етнологія*, 3 (391), 122–135.

Drohobytska, O. (2021) Kermesse in the Ritual Culture and Social Life of Galician Peasants (Late 19th Century – the 1930s). *Folk Art and Ethology*, 3 (391), 122–135.

**ХРАМОВЕ СВЯТО В ОБРЯДОВІЙ КУЛЬТУРІ ТА
ГРОМАДСЬКОМУ ПОБУТІ
ГАЛИЦЬКИХ СЕЛЯН
(кінець XIX – 30-ті роки XX століття)**

Анотація / Abstract

У статті розглядається роль Храмових свят в обрядовій культурі та громадському побуті галицьких селян наприкінці XIX – упродовж 30-х років XX ст. Основну увагу звернено на процес приготування до свята, традиції гостинності, меню, а також розваги учасників урочистих дійств.

Підготовка до свята здійснювалася як на колективному, так і на індивідуальному рівні. Напередодні церковне братство прибирало храм і його територію. Селяни чистили оселі всередині й ззовні, наводили лад на подвір'ї. Перед Празником готували багато хліба та солодкої випічки. У міжвоєнний період серед святкових страв з'явилися навіть торти. Вони завдячують своєю появою кулінарним курсам, організованим представниками сільської інтелігенції та товариством «Союз українок». До обов'язків господаря також належало придбання чи приготування алкогольних напоїв, насамперед горілки й пива.

Родичів і знайомих запрошували на Празник під час останніх відвідин або за тиждень чи два до свята. Саме свято розпочиналося урочистим богослужінням у церкві, на якому були присутні односельці, гості із сусідніх і віддалених сіл чи міст. Після закінчення урочистої відправи господарі запрошували гостей додому на частування. Найбільш поважних гостей садовили за стіл на покуті – найсвятішому й найпочеснішому місці в хаті. За традицією гостям давали в дорогу шматок пирога чи солодку випічку. Перелік святкових страв відрізнявся залежно від етнографічного регіону,

конкретного населеного пункту та матеріальних статків родини. Особливо ретельно готувалася родина місцевого священика.

Цікавий пласт для дослідження сучасних етнографів становлять так звані храмові пісні, які виконували з нагоди свята під час гостини. У піснях звеличували господаря та його дім. Велику популярність мала творчість мандрівних лірників.

Під час Храмових свят активно велася торгівля різним крамом, особливо релігійною атрибутикою (хрестиками, іконами, малими «образками») та молитовниками. Патріотично налаштоване духовенство часто використовувало празники для пропаганди національної ідеї.

На прикладі Храмів найбільш виразно простежується функція обіду як форми соціального спілкування. З нагоди Празника до села навідувалося багато гостей, які привозили новини з усіх околиць краю. Тоді споживання їжі тривало кілька годин; за столом обговорювали побутові, економічні, суспільно-політичні проблеми. Після частування розваги тривали поза межами оселі господарів. Такі свята відігравали важливу роль також у налагодженні добросусідських взаємин між мешканцями різних населених пунктів, розширенні товариських зв'язків та кругозору селян.

Ключові слова: Храмове свято, селянин, святкування, спогади, святково-обрядова культура, громадський побут, Галичина.

The significance of kermises in the holiday-ritual culture and social life of the Galician peasants at the late 19th century through the 1930s is considered in the article. The main attention is paid to the process of preparation for the holiday, traditions of hospitality, the menu, as well as entertainment of the participants of celebrations.

Preparation for the holiday has been carried out on both the collective and individual levels. On the eve of the feast, the church fraternity has arranged the temple and its territory. The peasants have cleansed homes inside and from outside, introduced order in the yard. A lot of bread and sweet pastries are baked before the feast. Even the cakes have appeared among the festive dishes in the interwar period. They are obliged with their emergence to the culinary courses, organized by the representatives of the rural intelligentsia and the society Union of Ukrainians. The duties of the host include also the purchasing or making tipples, first of all vodka and beer.

Relatives and acquaintances are invited to the feast during the last visit or a week or two before the holiday. The event itself has started with the festive public worship in the church. The inhabitants of the same village, guests from neighboring and remote villages or cities are present. The hosts have invited guests home for a treating after the end of the holiday divine service. The most venerable guests are set at the table in the icon corner – the most sacred and honourable place in the small house. Traditionally a piece of baked pie or malt pastry to the road are given the guests. The list of holiday dishes is different depending on the ethnographic region, specific locality and material wealth of the family. The family of the local priest has prepared especially carefully.

The so-called kirmess songs, performed on the occasion of the feast at the time of visit, form an interesting layer for the study by contemporary ethnographers. The host and his house are praised in the songs. The works of travelling lyrists have been of a great popularity.

Trade with various goods, especially religious attributes (crosses, icons, small icon sacred images) and prayer books has been conducted actively during the kermesses. Patriotically adjusted clergy often use feasts for the national idea propagation.

The function of dinner as a form of social communication is followed the most clearly by the way of example of the kermesses. Many guests have visited the village on the occasion of the feast. They have brought news from all neighbourhoods of the region. Then the consumption of food has lasted for several hours; everyday, economic, socio-political problems are discussed at the table. The merriment has taken place after the eating outside the hosts home. Such holidays are also of a great significance in the adjusting of good-neighborly relations between the residents of various settlements, extension of friendly relations and the horizons of peasants.

Keywords: kermesse, peasant, celebration, reminiscences, holiday-ritual culture, social life, Galicia.

Храмове свято (Празник, Храм) займало важливе місце у святково-обрядовій культурі та громадському побуті галицьких селян кінця ХІХ – 30-х років ХХ ст. Якщо в сільській місцевості традиція відзначення Празників зберігалася завжди й не занепадала навіть у кризові 90-ті роки ХХ ст., то на сучасному етапі можемо спостерігати відновлення інтересу до таких святкувань

навіть у містах. Доказом цього вважаємо численні повідомлення у ЗМІ про відзначення Храмового свята у тій чи іншій парафії [33; 39; 42]. Як стверджує о. Йосафат Бойко, Храмовий празник – це свято, яке нагадує нам про важливість парафіяльної спільноти в духовному житті християнина; свято для всіх, хто належить до парафії фізично (через місце проживання) чи духовно (єднають-

ся в молитвах, приходять і приїжджають на відправи, слухають проповіді та беруть участь у різних заходах, катехизаціях, прощах, паломництвах, таборах та зустрічах) [1].

Маючи на меті розкрити роль Храмового свята у святково-обрядовій культурі та громадському побуті галицьких селян наприкінці XIX – упродовж 30-х років XX ст., уважаємо за необхідне на основі широкого кола мемуарної літератури, етнографічних описів та публікацій сучасних науковців розглянути процес підготовки до Празників, традиції гостинності, святкове меню, а також розваги учасників урочистих дійств. Насамперед зауважимо, що окреме місце Храмовим святам у своїх працях відвели дослідники В. Борисенко [2], Г. Горинь [9], М. Килимник [11], М. Скиба [34] та Н. Стішова [36]. Однак вказані автори, за винятком Г. Горинь та Н. Стішової, аналізуючи означену проблему, майже не використовували етнографічних матеріалів із теренів Галичини. Тому особливо цінним, на нашу думку, є дослідження «Гуцульські храми й забави», уміщене в збірнику праць «Рік у віруваннях гуцулів» відомого громадсько-політичного й культурного діяча, етнографа і письменника П. Шекерика-Дониківа [44, с. 109–112]. Чимало цікавої інформації вдалося також почерпнути зі спогадів О. Косіковського [14], М. Логази [18], І. Мартинюка [22], о. О. Пристая [29] та з регіональних історико-мемуарних збірників [17; 19]. На не менш захопливі описи Храмових свят натрапляємо в художній літературі, зокрема у творах М. Коцюбинського [15], М. Ломацького [20], О. Маковея [21] та Ю. Федьковича [38].

Храмове свято в народній свідомості порівнювалося за своєю значущістю до Різдва Христового та Великодня. Основним призначенням його було не лише вшанування святаго (релігійної події), а й звернення до нього по допомогу в господарських справах [36, с. 55]. На думку дослідників календарної обрядовості В. Борисенко та Н. Стішової, коріння цих свят сягає ще дохристиянської доби, а у своїй основі храмові обрядодії є

давніми поминальними трапезами [2, с. 179–180; 36, с. 50].

Яку важливу роль відігравали Храмові свята в повсякденному житті галицьких селян, можна судити з того, що в деяких населених пунктах донедавна побутував звичай називати дитину на честь того святаго, якого вшановували під час Празника. Наприклад, у с. Братковичі (нині Городоцького р-ну Львівської обл.) дуже поширене ім'я Марія (місцеве Храмове свято припадає на 21 вересня, коли церква вшановує Різдва Богородиці) [40, с. 854]. На нашу думку, про популярність цих святкувань свідчать і народні приказки: «Де храм, то я і там» [5, с. 282], «На празник і пси збігаються» [4, с. 587]. За словами церковного історика, вихідця із с. Пуків Рогатинського повіту о. І. Музички, «село любило празники» [25, с. 1003]. Храмові свята були доброю нагодою для селян покинути межі усталеного ритму життя, дізнатися новини, налагодити нові міжособистісні контакти, тобто «вийти у світ». Якщо Празник відбувався в ближньому селі чи місті, то селяни часто вирушали туди цілим процесійним походом на чолі з місцевим парохом. Такі походи зазвичай сприяли гуртуванню членів сільської громади й позитивно впливали на її мікроклімат.

Звичайно, будь-яке Храмове свято не обходилося без прийняття й частування гостей. Як зазначав В. Скуратівський, гостювання було й залишається одним із важливих елементів колективного спілкування та відпочинку. Водночас гостини не тільки зберігали, а й давали життя пісням, танкам, приказкам і прислів'ям, поетичним формам народного пошанування, здоровим критеріям, які онароднювали риси гостинності та господарської вдачі [35, с. 112].

У свою чергу Празнику передувала низка різних приготувань, які відбувалися як на колективному, так і на індивідуальному рівні. Зокрема, напередодні свята церковне братство прибирало храм і територію, яка до нього прилягала [22, с. 195]. Члени жіночого чи дівочого молодіжного братства (сестри-

ці) під наглядом дружини священника дбали про внутрішнє оздоблення церкви, чистоту риз і хоругв тощо. За потреби вони вишивали новий фелон для пароха, рушники та серветки.

Мешканці села готувалися до Празника як до громадського огляду статків та гостинності [9, с. 142–143]. Приготування зазвичай розпочиналися ще за кілька тижнів до самого свята. Господині чистили чи білили хати всередині й ззовні, наводили лад в оселях і на обійсті. Як згадував священник О. Пристай, «хата мусіла бути чисто вимита всередині і ззовні, піч чисто вимашена, сіни й обора позамітані, а навіть у стайнях і в стодолах всяка мерва, сміття і нечистота спрятана, позгромаджена й усунена» [29, с. 48]. Навіть худобу чистили і по змозі мили, бо, «мовляв, прийдуть гості зі свого села і з чужих сіл, отже, щоби не обмовляли опісля» [29, с. 48].

Перед Празником готували багато хліба та солодкої випічки, асортимент якої зростав із кожним роком. Якщо ще в ХІХ ст. перелік солодошів був доволі обмежений (виняток становила кухня представників сільської інтелігенції), то вже перед Першою світовою війною з нагоди свят випікали тістечка, медяники та сирники. У міжвоєнний період серед святкових страв з'явилися навіть торти. На нашу думку, вони завдячують своєю появою кулінарним курсам, організованим представниками сільської інтелігенції та товариством «Союз українок». Вагомий внесок у модернізацію селянської кухні зробили також дівчата, які навчалися в міських школах [19, с. 335].

Господар уважав своїм обов'язком подбати про м'ясні вироби. Для цього напередодні свята він різав свиню або вступав у складку з іншими селянами. У статті «Народня пожива в Снятинському повіті (Покуте)» І. Голубович детально описав процес поділу м'яса між кількома газдами в с. Карлів (нині с. Прутівка) на Снятинщині. Чоловіки збиралися в одній оселі, де гуртом визначали частку кожного. Зазвичай розмір складки дорівнював 2 коронам, тому якщо свиня

коштувала 100 корон, у процесі поділу мало брати участь 50 господарів. Однак заможніші газди вкладали суму в кілька разів більшу, тому їхня частка також зростала пропорційно до цієї суми. Зауважимо, що присутні стежили за справедливістю розподілу, а отже, у кожному «паї» мало бути порівну усього: м'яса, сала, шкіри, печінки, голови і т. д. Цікаво, що раніше, коли не було громадської ваги, м'ясо важили за допомогою сокири, підвішеної до сволока [8, с. 65–66].

Письменник і педагог Михайло Ломацький у художній формі описав підготовку до свята в заможних господарів на Гуцульщині: «...ще далеко до храмового свята в Ферескулі – до св. Михайла, йшли в Янушевських великі приготування до храму: зарізали п'ятирічну свиню, що мала солонину на долоню грубу, зарізали дванадцять випашених баранів, повудили м'ясо і напекли ковбас; пекли й варили “всечину”, щоб ніхто з храмових гостей не посмів сказати, що був голоден!» [20, с. 47].

До обов'язків господаря належало також придбання чи приготування алкогольних напоїв, насамперед горілки й пива. Щодо кількості алкоголю, призначеного на свято, важко робити однозначні висновки, бо в окреслений нами період сільськими священниками, вчителями, громадськими діячами, активістами товариства «Відродження» велася наполеглива й ефективна боротьба щодо скорочення вживання селянами спиртного, а то й відмови від нього взагалі. Тому популярними були безалкогольні заходи, на яких заощаджені на напоях кошти передавали на благодійні та національно-патріотичні цілі. Наприклад, в оселі громадського діяча, активіста антиалкогольного руху в с. Биків Самбірського повіту Гілярія Тарнавського на святковому столі замість горілки стояла тарілка, на яку гості клали пожертви для педагогічного товариства «Рідна школа» [6, с. 17]. Водночас у спогадах про с. Нестаничі Радехівського повіту натрапляємо на згадку, що на Празник, який припадав на Різдво Пресвятої Богородиці

(21 вересня), господарі «старалися по кілька літрів спирту» [14, с. 69]. Описуючи Храмове свято в с. Вороблевиці Дрогобицького повіту, А. Чичула стверджувала, що гості та господарі «кожду страву підливають горівкою, пивом, вином з оцтом або медом, щоби родилася капуста, буряки, просо і т. д.» [43, с. 18].

Родичів і знайомих запрошували на частування під час останніх відвідин або за тиждень чи два до свята. Як писав П. Коненко, «в гостину просять “фамілію” з інших сіл, чи то навмисне посилаючи, чи просять при нагоді, наприклад, на ярмарку, або також коло церкви, коли прийде на празник» [13, с. 82]. За традицією обов'язково слід було запросити тих, у кого господарі раніше гостювали на Празнику [32]. Запрошення повторювали кілька разів, бо «сільська етика вимагала спершу чемної відмови, мовляв, ще не знаємо, чи прийдемо» [22, с. 195].

Саме свято розпочиналося урочистим богослужінням, на якому були присутні односельці, гості з усіх околиць. До храму сходилися, щоб «побути на людях», навіть ті, хто не мав родичів [9, с. 142–143]. Службу Божу зазвичай відправляли запрошені священники з ближніх парафій. Саме богослужіння тривало довше, аніж звичайно, і супроводжувалося проповіддю, яку також виголошував хтось із запрошених священнослужителів. Уродженець с. Підпечари на Станіславщині М. Логаза згадував, що на Храмове свято Вознесіння Господнього, яке завжди припадає в четвер 40-го дня після Великодня, з'їжджалися священники з усього деканату. Тоді в церкві проходили богослужіння з такими відомими духівниками, як о. Менцінський, брат славного оперного співака Модеста Менцінського, та відомий на всю Галичину проповідник о. Іван Фіголь [18, с. 39–40].

Священник О. Пристай так описував храм у рідному с. Трускавець Дрогобицького повіту: «На кожний празник наповнювалася парохіяльна церква по береги своїм і чужостороннім народом, а навіть поза церквою і кругом неї стояла велика громада

людей. Деякі з них клячили попід самими стінами церкви, та зі зложеними побожно руками шептали свої молитви, інші стояли і молилися, а ще інші оподалік байдужо гуторили собі про господарські справи, або навіть порозсідалися на мураві та покурювали свої люльки-“запіканки”. Ще довго до “Благословенія Господне на Вас”, як народ, немов пчоли з улія, висипався з церкви, та на майдан. Кругом церкви гомін, метушня, крик, ніби на ярмарку» [29, с. 48–49].

Після закінчення урочистої відправи господарі запрошували гостей додому на частування. За словами респондента М. Іваськів, потрібно було комусь обов'язково йти до церкви, щоб привести гостей. Інакше вони могли б і не прийти. З цього приводу в спогадах о. О. Пристая читаємо, що після служби «газди і газдині кинулися один наперед одного вишукувати чужосторонніх своїх кривняків, приятелів і знайомих, щоби запросити їх до себе в гості. Нераз причепилося і троє людей до гостя, та тягнули його, кожний до себе, один за полу, другий за рукав, а ще інший, щоби довго не мучитися та інших гостей не втратити, хватав капелюх чи шапку з голови того, що запрошував його і в цей спосіб забезпечував собі гостя» [29, с. 49]. Подібне читаємо в спогадах відомого діяча радикального руху Я. Остапчука про Храмове свято в с. Денисів на Тернопільщині: «Після Богослуження я бачив під церквою те саме, що я бачив у дні празників по селах Збаражчини, включно з моїм рідним селом. Місцеві люди виривали собі з рук гостей з інших сіл, запрошуючи їх до себе. До одного гостя часто витягалось кілька рук, один тягнув його до себе, інший до себе» [26, с. 243–244].

Священник О. Пристай зафіксував ще один цікавий звичай, пов'язаний з відзначенням Храмового свята. У Трускавці святкували чотири празники: одна частина села – на св. Миколи та св. Іллі, а інша – на Богородицю та Зелені свята. Із самого ранку запрошував до себе господар найближчих родичів з іншого кінця села, де свята у той час

не було, бо боявся, що їх після богослужіння забере хтось інший і він не зможе віддячити за частування. Така рання гостина була дуже поважна і спокійна. Почувши звуки церковного дзвону, який скликав людей на урочисту Службу Божу, гості молилися, дякували господарям і йшли до храму [29, с. 48].

Будучи ще малим, о. О. Пристай мав нагоду побувати на «ранньому» Празнику у свого родича, про що написав у спогадах: «Я пережив на своєму довгому віку чимало приємних хвилин, як пастух, школяр і як священик, та з-поміж усіх цих приємностей гостина на Богородицю у вуйка застрягла мені в пам'яті чомусь найглибше. Не пригадую собі жадної смачної страви, а було їх багато, лише високу поставу нашого гостинного господаря, вуйка Івана, як він чемно ходив біля нас, припрошував до їди, usługував і невтомно розповідав різні свої пригоди з цілого життя, зовсім так як це мама оповідає казку дитині, коли бачить, що це робить їй приємність. Вуйко відгадував, чим міг би зробити своїм гостям приємність і розповідав найцікавіші епізоди (“трафунки”) зі свого цілого життя, включно аж до останнього перед самим празником» [29, с. 48].

На окрему увагу заслуговує опис Храмового свята на Гуцульщині, який залишив П. Шекерик-Доників. На його думку, Празники – це «спосібність до набутків, показу и стрічі, та до розрахунків кровавих мижи супротивниками» [44, с. 11]. Автор, зокрема, зазначав, що гуцули йдуть на Храм, щоб побачитися зі знайомими та родичами, похвалитися перед іншими своїм вбранням, а інші – щоб прилюдно звести рахунки з ворогами [44, с. 109]. Водночас він наголошував, що далеко не до кожної парафії на Храм приходять багато народу, бо не кожна церква зведена «на східним місци». Як зазначив автор, до гарних Храмових свят з давніх-давен належали такі: на другий день Зелених свят у Ясенові Горішнім, на Різдво Івана Хрестителя (7 липня) у Білоберізці та Косові, на Петра і Павла (12 липня) у Дідушківій Річці, Красноїллі і Космачі, на

Успіння Пресвятої Богородиці (28 серпня) у Жаб'ю-Слупейці, на Різдво Пресвятої Богородиці (21 вересня) у Криворівні [44, с. 110]. На ці свята сходилася значна кількість людей навіть із далеких сіл.

Етнограф також згадує про елементи колективного частування гуцулів біля церкви, однак ця традиція у своєму первісному вигляді довше і краще збереглася в інших регіонах України, наприклад на Поліссі [2, с. 180; 9, с. 143; 11, с. 143]. До Першої світової війни господарі з гір звозили на конях у бесагах частування до церкви. Складали тарілки із «храмом-харчем» під церквою на призьбу й розкладали на застеленій ліжниками землі на території цвинтаря. Відтак запрошували їсти своїх знайомих, а нерідко пригощали й зовсім сторонніх людей. Гуцули також після богослужіння запрошували гостей до хати й частували їх удома. Такі святкування вже відбувалися зі скрипкою, танцями та тривали впродовж трьох днів. Старші люди казали, що після кожного Храмового свята гріх щось робити надворі, бо земля ще впродовж двох днів «горить» [44, с. 111].

Крім цього, на Гуцульщині, як зазначав етнограф З. Кузеля, «коли діти не живуть або хтось у родині тяжко нездужає, то цю дитину чи недужого “обрікають”, себто обіцяють щороку справляти празник, коли вони житимуть» [16, с. 238]. Такі Празники робили на Воздвиження Чесного Хреста Господнього (27 вересня), свято Покрови Пресвятої Богородиці (14 жовтня), Собор святого архістратига Михаїла (21 листопада) або якесь інше осіннє свято. Саме свято розпочиналося замовленою Службою Божою, після якої господарі запрошували до себе родичів, сусідів і убогих. Гостей частували вдома за столом різними вишуканими стравами й напоями. Усі присутні на частуванні обов'язково молилися напередодні й після завершення гостини [16, с. 238]. Цікаво, що такі «Храми» могли справляти як за здоров'я членів сім'ї, так і худоби. Однак, на відміну від церковних празників, на них не було прийнято танцювати [44, с. 112].

Окрему увагу селяни приділяли приготуванню одягу, призначеному на Храмове свято, бо це була гарна й рідкісна нагода показати своє ошатне вбрання перед громадою. М. Коцюбинський у «Тінях забутих предків» про це писав так: «Витягалось найкраще лудіння (одежа), нові крашениці, писані кептарі, череси і табівки¹, багато набивані цвяхом, дротяні запаски, черлені хустки шовкові і навіть пишна та білосніжна гугля, яку мати обережно несла на ціпку через плече. Іван теж дістав нову кресаню і довгу дзьобню², що біла його по ногах. Сіддались коні, і суточками зеленим верхом ішов пишний похід та закосичував плай гейби червоним маком» [15, с. 209].

Цікавими були прояви народного етикету під час таких Празників. У с. Вороблевичі на Дрогобиччині гості, зайшовши в хату, зверталися до господарів: «Дай Боже щіці з тим празником, щасливо оправдати і другого дочикати» [43, с. 18]. За столом господарі постійно просили скуштувати ту чи іншу страву, звертаючись словами: «Ану но ічти, будьти ласкаві, ни гардіть, куми, ану но присуньти сі» [43, с. 18]. Свідченням великої поваги до гостей є і той факт, що одному з них доручали розділити між присутніми м'ясо зі спільної тарілки [43, с. 18].

На Гуцульщині у відповідь на прохання господаря сідати за стіл гості відповідали: «...Най всьо добро в вашій хаті сідає» [20, с. 51]. Найбільш поважних гостей садили за стіл на покуті – найсвятішому й найпочеснішому місці в хаті, яке розміщувалося по діагоналі від печі. Перед початком застілля всі присутні вставали і промовляли молитви за всіх покійних із родини власників оселі [20, с. 51].

У більшості населених пунктів Галичини завершення гостини проходило за подібним сценарієм. На прощання гості дякували господарям, а відтак запрошували на чергове Храмове свято до себе, кажучи: «Будьти здорові, декую вам за празник і дай Боже, бисмо вам віддали і бисмо сі сходили, допокі будем жити» [43, с. 18]. На ці слова

господиня відповідала: «Дай Боже і вам здоровлі, шости прийшли, шости не гарділи» [43, с. 18]. За традицією гостям давали в дорогу шматок печеного пирога чи солоду випічку, наприклад штрудель [13, с. 82; 43, с. 18]. У с. Биків Самбірського повіту напередодні Празника пекли багато білих хлібин («восухів»), які дарували гостям перед від'їздом [6, с. 67].

На погляд етнографа М. Паньківа, традиції під час споживання їжі мали виховне значення, адже плекали в дітей такі риси, як скромність, шанобливе ставлення до старших, стриманість у своїх бажаннях та поведінці. За народним етикетом дітям не дозволялося сідати за стіл разом із гостями, яким давали кращу їжу. У такий спосіб змалечку закладалися основи гостинності та святкового церемоніалу [27, с. 9].

Щодо переліку святкових страв, то він міг різнитися залежно від етнографічного регіону, конкретного населеного пункту та матеріальних статків родини. Зазвичай у менш заможних господарів святковий стіл був убогішим, включав менше м'ясних страв і випічки, хоча вони й намагалися по змозі якнайкраще прийняти гостей. Недарма в одній із приказок, зафіксованих І. Франком у «Галицько-руських народних приповідках», говориться: «По празнику легше на кишеню, але важче на голову». Сам упорядник пояснив її так: «Бо були великі видатки, а наступає нове клопотанє про гроші» [4, с. 587].

Особливо старанно готувалася до Храму родина місцевого пароха, оскільки із цієї нагоди до нього з'їжджалися священники з усіх околиць. Опис страв, які подавали на Празник в оселі душпастиря, наведено в гумористичному оповіданні О. Маковея «Принука» (1913). У цьому творі доньки о. Лагодинського частували численних гостей шинкою, паштетом, полядницею, індицом, смаженими курчатами і печеним поросям, яке «очі має з білка і перцю, в зубах хрін, а хвостик догори закручений, як живий» [21, с. 465–466]. На столах також були «салати, компоти, соси [підливи. – О. Д.], овочі, тіста і

торти», на десерт – морозиво [21, с. 464, 467] і шоколадна легуміна³.

Загалом серед асортименту святкових страв, відображених в етнографічних джерелах, найчастіше трапляються холодець («дреглі», «гижки»), голубці, м'ясний бульйон («росіл», «юшка»), печені пироги, вареники, борщ з м'ясом та гуляш [7, с. 594; 13, с. 82; 19, с. 335; 22, с. 196]. На Храмове свято Успіння Пресвятої Богородиці (28 серпня) в с. Нижне Синьовидне Сколівського району Львівської області традиційною святковою стравою досі залишається білий борщ, який називається «бурачанка». У Верхньому Синьовидному така страва має назву «дирба». Готують борщ з білого буряка, м'яса і пшена [10, арк. 1]. У с. Старе Село Жидачівського району Львівської області першу страву із заквашеного білого буряка та м'яса (зазвичай курятини) називають «буряки», або «бігус» [32]. Попри численні новації в сучасному харчуванні, її і тепер часто можна побачити на столах під час Храмових свят.

Якщо Празник припадав на день посту, то селяни намагалися не порушувати харчових заборон. Наприклад, у с. Козьова Сколівського району Львівської області зі святкового меню й сьогодні виключають м'ясні та молочні страви, оскільки Храмове свято припадає на Воздвиження Чесного Хреста Господнього, тобто день суворого посту [12, с. 204].

Загалом правильним видається висловлювання респондента С. Білошицької (1921 р. н.), що «на храмовий празник все старалися приготувати щось краще з їди, хоть би які бідні були» [30].

Цікавий пласт для дослідження сучасних етнографів становлять так звані храмові пісні, які виконували з нагоди свята під час гостини. Один текст пісні «Гості наші любі, милі за тисовим столом» навів О. Кольберг у праці «Покуття». У пісні звеличено господаря та його дім («Та дай, Боже, здоров'єчко та й я знаю кому, та й і сему господарю, що ми в его дому» і т. д.) [41, с. 73]. Уже в другій половині ХХ ст. в с. Зібранівка Снятинського райо-

ну побутувала пісня «Ой піду я на храм, на храм до своєї родине». На думку фольклориста Ольги Харчишин, у ній поряд із відображенням побутових реалій («там то грушок, там то сливок, там то садовини») та родинних стосунків («Ой родино, родиночко, не цурайся мене») проступає давній обрядовий текст, що, як і колядка, має звеличити господарів, накликати щастя в їхній дім:

*Газда файний, газда файний, газдине ще краща,
Ходить собі коло гостей, як зіронька ясна.
Газда ходить гором-гором, газдиня – долинов,
Газда цвиге ружов, ружов, газдиня калинов*
[41, с. 73].

У с. Гермаківка (нині Борщівського району Тернопільської області) під час гостини на Празнику зазвичай виконували таку пісню:

*Пила ж би ся горілочка, як студена вода,
Тільки мені забороняє дівчина молода.
Просим їсти, просим пити, просим випивати,
А що кого не догодить, просим вибачати.*

На цю пісню гості, які сиділи за столом, відспівували:

*Та й ми їмо, та й ми п'ємо, та й ми випиваєм,
Та всьо добре нас догодить, та й ми вибачаєм*
[23, с. 46].

Велику популярність під час Храмових свят мала творчість мандрівних лірників. Етнограф, краєзнавець П. Медведик згадував про лірника Михайла з Богутину, який у 1932–1939 роках двічі на рік (на Великдень та Храмові свята) заходив до сіл Жабиня, Годів та Торгів на Зборівщині. У його репертуарі були переважно релігійні («Про бідного Лазаря», «Ой зійшла зоря вечорова, над Почаєвом стала», «Ой пішла сирітка та на гріб плакати», «Про страшний суд», «Іди, мамо, геть від мене», «В жилний четвер по вечері йшов Ісус на spacerи», «Страдальна мати під хрестом стояла») та історичні пісні («Пісня про Нечая», «Гей на горі там жінці жнуть», «Ой попід гай зелененький») та ін. [24, с. 124].

Етнографічні джерела свідчать про велику увагу галицьких селян до лірників та їхніх пісень. Зокрема, в описі «Народня пожива в Скалатському повіті» П. Коненка читаємо, що з найбільшою пошаною ставляться до лірників, їх пригощають горівкою, а часто й пивом [13, с. 82]. Описуючи Гуцульщину, П. Шекерик-Доників також стверджував, що лірники є частими гостями на місцевих Празниках, і гуцули дуже люблять слухати їхній спів [44, с. 111].

Празники масово приваблювали в село прошаків і калік. Як писав О. Косіковський, «на самий день празника з'їздилися до Нестанич ще й багато всяких "дідів" – ці клячіли, сиділи, може вдавали калік, а всі просили милостині, кликали "Споможіть бідного каліку" і справді вчиняли рейвах під церквою» [14, с. 69]. За традицією бідняка чи жебрака, який завітав до хати у цей день, господарі мали обов'язково нагодувати [3, с. 102; 43, с. 18]. Жебраків не запрошували за спільний стіл, а здебільшого давали поїсти окремо чи дарували «ялмужну» у вигляді куска житнього хліба [13, с. 82].

Під час Храмових свят активно велася торгівля різним крамом, особливо релігійною атрибутикою (хрестиками, іконами, малими «образками») та молитовниками [31; 44, с. 111]. Як згадував виходець із с. Дичків на Тернопільщині Василь Пласконіс, у день Храмового свята на Преображення Господне (19 серпня) площу біля церкви «заливала справжня повінь народу» [28, с. 9]. Приходили люди переважно з навколишніх сіл, а господарі із с. Гаї Великі, яке славилось садівництвом, привозили цілі вози фруктів. Не бракувало міщан із Тернополя, переважно торговців. Вони продавали різні солодощі (медяники, цукерки) та лимонад, який мав дуже великий попит [28, с. 9].

Подібна картина спостерігалася в селах Гуцульщини. На Храмові свята, які припадали на літо, господарі привозили на продаж багато черешень із сіл Розтоки, Білоберізка та Устеріки, а восени велася активна торгівля сливами, яблуками, горіхами. Крім цього,

торгували випічкою та м'ясними виробами, музичними інструментами (флюрами, трембітами). Тому справедливими видаються слова П. Шекерика-Дониківа про те, що храми на Гуцульщині нагадували малі ярмарки [44, с. 111].

Празники були доброю нагодою для знайомства молоді, а відтак і вирішення матримоніальних інтересів. Зважаючи на відносно низький рівень мобільності тогочасних селян, Храмові свята сприяли укладенню шлюбів поза межами рідного села. Як писав П. Шекерик-Доників, «на храми приходив молодіж пишно и гонорово вивберана, дівчата и легіні. Ни одни навіть зговорюються на храмах про женечьку и виддане, бо деж є можливість крашше видівитиси и вибрати собі легіневи кнегиню, єк ни на храму мижи таким збірним народом? Там є чього вибрати, тай є на шо видив'юватиси, та є в кого розпитатиси, є си шо хочет одно про одно дізнати, розвідати» [44, с. 111]. У 30-х роках ХХ ст. серед молоді на Храмових святах і фестинах популярною стала гра у «флірти». Її учасники витягували надруковані запитання, на які потрібно було дати відповідь. Інший варіант гри передбачав виконання прохання когось із учасників.

У згаданому с. Гермаківка на Празник Успіння Пресвятої Богородиці до села організовано прибували парубки та дівчата з навколишніх сіл (Залісся, Кривче, Іваня, Ніври). Щоб задалегідь повідомити про свій прихід, кожна група молоді йшла зі своїм бубоном. Усі зустрічалися на площі біля корчми, і там місцеві частували гостей [23, с. 44]. Потім розпочиналися танці, а після них змагання на краще виконання аркана. Суддею обирали Омеляна Савчинського, сина місцевого пароха. «Парубки ставали в велике коло, тримаючи один одного за руку, а високий кучерявий ватага напереді тримав у своїй руці тростину. Заскрипіла жалісно скрипка, забреніли цимбали й немилосердно вдарив бубон. Чути було голос ватаги: Раз, два, три! Далі пішов» [23, с. 45]. Після виконання танцю

юнаками з кожного села суддя обирав переможців. Далі гермаківські парубки забирали гостей до своїх домівок на традиційну гостину, після якої «сторонські» хлопці йшли на вечорниці до місцевих дівчат. На другий день святкування також тривали. Д. Колісник описував це так: «Село клекотіло. Там тараккотіли вози, з другого боку грала музика, знову з іншого чути спів, біля воріт прощалися, а там знову підпиті й веселі люди весело реготали» [23, с. 46].

Під час свята дівчата та хлопці, переважно члени молодіжного церковного братства, відвідували оселі господарів із дерев'яними чи бляшаними коробками («пушками»). Увійшовши до хати, вони віталися й зверталися до присутніх зі словами: «Просимо про дар на церкву... (називали ім'я святого, який був покровителем храму)». Їх запрошували до частування та обдаровували [14, с. 69; 22, с. 196].

Патріотично налаштоване духовенство часто використовувало Празники, а отже, зосередження навколо храму значної кількості людей, для пропаганди національної ідеї. На Покутті відомим проповідником був о. Іван Пісецький із с. Корнів Городенківського повіту, якого за вміння виголошувати національно-патріотичні проповіді називали «златоустим» [37, с. 473]. Із цього погляду цікавими є також спогади о. Володимира Левицького, який у 1935 році став парохом с. Плауча Велика Березанського повіту. Він стверджував, що для пробудження національної свідомості священники по черзі влаштовували «імпозантні храмові свята», запрошуючи один одного з проповіддю [17, с. 637]. Часто їм доводилося виголошувати авторіві спога-

дів, який після здобуття освіти у Відні й захисту двох докторатів навчився заборонені думки та висловлювання приховувати між рядками релігійної проповіді. За словами о. В. Левицького, «вже сама процесія з образами українських святих, вишивані ризи, у вишиваних рушниках статуетки святих, що їх несли українські дівчата у вишиваних блюзках, до цього – духовна оркестра хлопців у вишиваних сорочках, церковні хоругви в національних кольорах – все це надавало “церковній” процесії імпозантного видувища української зорганізованої і парафією очоленої демонстрації. А позаду – народ організовано у своїх організаціях маршував...» [17, с. 637].

На завершення зазначимо, що Храмове свято було й досі залишається доволі своєрідним явищем у сфері традиційно-побутової культури українців. Зважаючи на важливість події, їй передували ретельні приготування як на рівні конкретної сільської громади, так і на рівні її індивідуальних представників. На прикладі Храмів найбільш виразно простежується функція обіду як форми соціального спілкування. З нагоди Празника до села навідувалося багато гостей, які привозили новини з усіх околиць краю. Тоді споживання їжі тривало кілька годин; за столом обговорювали побутові, економічні, суспільно-політичні проблеми тощо. Після частування розваги тривали поза межами оселі господарів, у громадських будівлях чи просто на вулиці. У такий спосіб Храмові свята сприялигуртуванню членів сільської громади, а то й кількох найближчих населених пунктів, а також відігравали важливу роль у розширенні товариських зв'язків та кругозору галицьких селян.

Примітки

¹ *Табівка* – невелика чоловіча шкіряна сумка для дрібних речей, оздоблена мідними гудзиками або металевими вставками.

² *Дзьобня* – вовняна сумка.

³ *Легуміна* – солодка випічка або солодоші на основі збитих яєць і цукру з різноманітними додатками.

Джерела та література

1. Бойко Й. Чому я так люблю парафіяльний празник? *Івано-Франківська Архієпархія*. 6.06.2016. URL : <http://ugcc.if.ua/blohy/941-chomu-ia-tak-liubliu-parafialnyi-praznyk.html> (дата звернення 10.03.2019).
2. Борисенко В. Традиції і життєдіяльність етносу: на матеріалах святково-обрядової культури українців. Київ : Унісерв, 2000. 190 с.
3. Василечко Л. Шуткова неділя. Народні звичаї, обряди та повір'я. Львів : Тиса, 2012. 102 с.
4. Галицько-руські народні приповідки. Т. II. Вип. II. (Кравець-Пять) / зібрав, упоряд. і пояснив Іван Франко. *Етнографічний збірник*. Львів : З друк. Наук. т-ва ім. Шевченка, 1908. Т. XXIV. 612 с.
5. Галицько-руські народні приповідки. Т. III. Вип. I. (Рабунок-Час) / зібрав, упоряд. і пояснив Іван Франко. *Етнографічний збірник*. Львів : З друк. Наук. т-ва ім. Шевченка, 1909. Т. XXVII. 300 с.
6. Глухівська К., Глухівська Г., Палій О., Кузисин Л. Батьківське світло: (сімейні спогади). Київ : Видавництво імені Олени Теліги, 2002. 228 с.
7. Гнатюк В. Народня пожива на Бойківщині. *Науковий збірник присвячений професорови Михайлови Грушевському учениками й прихильниками з нагоди його десятилітньої наукової праці в Галичині (1894–1904)*. Львів : З друкарні НТШ, 1906. С. 576–594.
8. Голубович І. Народня пожива в Снятинським повіті (Покуте). *Матеріали до української етнології*. 1918. Т. XVIII. С. 48–70.
9. Горинь Г. Громадський побут сільського населення Українських Карпат (XIX – 30-ті рр. XX ст.). Київ : Наукова думка, 1993. 200 с.
10. Календарні звичаї і обряди с. Нижнє Синьовидне Сколівського району Львівської області. Записано Коломийчуком О. Ю., 12 вересня 2013 р., Науковий етнографічний архів Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (далі – НЕАПНУ), ф. 1, оп. 6, спр. 147, 5 арк.
11. Килимник С. Український рік у народніх звичаях в історичному освітленні. Вінніпег, 1963. Т. 5 : Осінній цикл. 288 с.
12. Коломийчук О. Народні традиції християнського посту в осінньо-зимовому календарі бойків. *Карпати: людина, етнос, цивілізація*. 2014. Вип. 5. С. 202–209.
13. Коненко П. Народня пожива у Скалатським повіті. Записав у Коршилівці. *Матеріали до української етнології*. 1918. Т. XVIII. С. 70–85.
14. Косіковський О. Село Маркіяна – мої Нестаничі. Записки-спогади з одного життя. Вінніпег, 1972. 126 с.
15. Коцюбинський М. Твори : у 2 т. Київ : Наукова думка, 1988. Т. 2. 497 с.
16. Кузеля З. Осінній цикл календарних обрядів. *Енциклопедія українознавства. Загальна частина. Перевидання в Україні* / ред. В. Кубійович, З. Кузеля. Київ, 1994. Т. 1. С. 238.
17. Левицький В. Подільська парафія Плавуча Велика. *Бережанська земля. Історично-мемуарний збірник* / ред. В. Лев, В. Стецюк. Нью-Йорк : Комітет «Видавництва Бережани», 1970. С. 633–652.
18. Логаза М. Таке то в нас життя: Спогади – промови – есеї – коментарі – вибране про охорону здоров'я. Сиракузи ; Нью-Йорк : Укrapринт, 1985, 353 с.
19. Лоза М. Підберізці. *Винники, Звенигород, Унів та довкільні села. Історико-меморіальний збірник* / ред. М. Влох. Чикаго, 1970. С. 320–339.
20. Ломацький М. «Верховино, світку ти наш». Нариси з Гуцульщини. Нью-Йорк : Українське видавництво «Говерля», 1960. 288 с.
21. Маковей О. Твори : у 2 т. Київ : Дніпро, 1990. Т. 2. 537 с.
22. Мартинюк І. Моє рідне село Ценів у Бережанщині. Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1976. 624 с.
23. Мизак Н. Село – душа народу. Додаток до серії «За тебе, свята Україно». Чернівці ; Торонто : Прут, 2011. Кн. 6. 274 с.
24. Медведик П. Моє рідне Опілля: Історико-культурний нарис села Жабиня та його околиць на Зборівщині. Тернопіль : Джура, 2003. 324 с.
25. Музичка І. Нарис про село Пуків (Продовження, 6). *Визвольний шлях*. 1991. Ч. 8. 1003–1011.
26. Остапчук Я. Подих з недавньої бувальщини. (Думки і спогади з мого життя). *Збаражчина. Збірник споминів, статей і матеріалів* / ред. Д. Корбутяк. Торонто, б. р. С. 181–417.
27. Паньків М. Народна їжа на Покутті. Івано-Франківськ : Облполіграфвидав, 1991. 20 с.
28. Пласконіс В. З рідного села в широкий світ: Спогади. Сент-Кетерінс, 1975. 256 с.
29. Пристай О. З Трускавця у світ мародерів. Спомини з минулого й сучасного. Репринтне видання. Дрогобич : Коло, 2010. Т. 1. 252 с.
30. Респондент Білошицька (Качарай) Софія Степанівна, 1921 р. н. Освіта: початкова. Народилася в с. Курів Галицького р-ну Івано-Франківської обл. Проживає в м. Івано-Франківську, вул. Є. Коновальця, 109/9. Записано в м. Івано-Франківську Дрогобицькою О. Я. 26.02.2017 р.
31. Респондент Кадлуб Марія Дмитрівна, 1927 р. н. Народилася в с. Підпечари Тисменицького р-ну Івано-Франківської обл. Проживає в с. Підпечари Тисменицького р-ну Івано-Франківської обл., вул. Б. Хмельницького 46. Записано в с. Підпечари Дрогобицькою О. Я. 26.05.2015 р.
32. Респондент Іваськів (Вітрів) Марія Кузьмівна, 1931 р. н. Освіта: початкова. Народилася в с. Сулятичі Жидачівського р-ну Львівської обл. Проживала за адресою: с. Старе Село Жидачівського р-ну Львівської обл. Записано в с. Старе Село Дрогобицькою О. Я. 25.11.2010 р.

33. Святкування храмового празника на парафії святої Софії. *Церква святої Софії*. URL : <http://sophiaugcc.org.ua/svyatkuvannya-hramovogo-praznyka-na-parafiyi-svyatoyi-sofiyi/> (дата звернення 10.03.2019).

34. Скиба М. Храмове свято в культурному ландшафті подільського села і його трансформації (на прикладі села Зелені Курилівці Хмельницької області). *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Історія*. 2004. Вип. 75. С. 104–109.

35. Скуратівський В. Берегиня: Художні оповіді, новели. Київ : Радянський письменник, 1987. 278 с.

36. Стішова Н. Українські календарні свята осіннього циклу : монографія. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2017. 240 с.

37. Трачук К. Містечко Чернелиця. *Городениця. Історично-мемуарний збірник* / ред. Михайло Марунчак. Нью-Йорк ; Торонто ; Вінніпег, 1978. С. 469–474.

38. Федькович Ю. Поетичні твори. Прозові твори. Драматичні твори. Листи. Київ : Наукова думка, 1985. 578 с.

39. Франківська парафія Зіслання Святого Духа гучно відзначила 10-річчя. *Івано-Франківська Архієпар-*

хія. 28.05.2018. URL : <http://ugcc.if.ua/novyny/3526-frankivska-parafiia-zislannia-sviatoho-dukha-huchno-vidznachyla-10-richchia.html> (дата звернення 10.03.2019).

40. Ханас І. Українські традиції найменування дитини на Опіллі (за матеріалами церковних метрик хрещення XIX–XX ст.). *Народознавчі зошити*. 2012. № 5. С. 852–856.

41. Харчишин О. Календарно-обрядовий фольклор Покуття: тяглість та змінність традиції. *Народознавчі зошити*. 2017. № 1. С. 61–74.

42. Храмове свято на парафії Преображення Господа нашого Ісуса Христа. *Івано-Франківська архієпархія*. 20.08.2018. URL : <http://ugcc.if.ua/novyny/3823-khramove-sviato-na-parafii-preobrazhennia-hnikh.html> (дата звернення 10.03.2019).

43. Чичула А. Народня пожива в Дрогобицькім повіті. Зап. в Вороблевичах... *Матеріали до української етнології*. 1918. Т. XVIII. С. 12–31.

44. Шекерик-Доників П. Рік у віруваннях гуцулів: Вибрані твори. Верховина : редакція журналу «Гуцульщина», 2009. 353 с.

References

1. BOIKO, Yosafat. Why do I Love the Parish Feast so Much? *Ivano-Frankivsk Archdiocese*, 6.06.2016 [online] Available from: <http://ugcc.if.ua/blohy/941-chomu-ia-tak-liubliu-parafialnyi-praznyk.html>. (accessed March 10, 2019) [in Ukrainian].

2. BORYSENKO, Valentyna. *Traditions and Vital Activity of the Ethnos: After the Materials of the Holiday-Ritual Culture of Ukrainians*. Kyiv: Uniserv, 2000, 190 pp. [in Ukrainian].

3. VASYLECHKO, Liuba. *Palm Sunday. Folk Customs, Rites and Beliefs*. Lviv: Tysa, 2012, 102 pp. [in Ukrainian].

4. Galician-Ruthenian Folk Proverbs. Collected, compiled and annotated by Ivan FRANKO. Vol. 2, iss. 2. (Kra-vets-Piat). In: Ivan FRANKO, ed. *Ethnographic Collection*. Lviv: From the Publishers of Shevchenko Scientific Society, 1908, vol. 24, 612 pp. [in Ukrainian].

5. Galician-Ruthenian Folk Proverbs. Collected, compiled and annotated by Ivan FRANKO. Vol. 3, iss. 1. (Rabunok-Chas). In: Ivan FRANKO, ed. *Ethnographic Collection*. Lviv: From the Publishers of Shevchenko Scientific Society, 1909, vol. 27, 300 pp. [in Ukrainian].

6. HLUKHIVSKA, Karolyna, Hanna HLUKHIVSKA, Oleksandra PALIY, Liubomyra KUZYSHYN. *Parental Light: (Family Reminiscences)*. Kyiv: Olena Teliha Publishers, 2002, 228 pp. [in Ukrainian].

7. HNATIUK, Volodymyr. Folk Food in Boikivshchyna. *Scientific Collection, Dedicated to Professor Mykhailo Hrushevskiy by the Followers and Adherents on the Occasion of His Decennial Scientific Work in Galicia (1894–1904)*.

Lviv: From the Publishers of ShSS, 1906, pp. 576–594 [in Ukrainian].

8. HOLUBOVYCH, Ivan. Folk Food in Sniatyn County (Pokuttia). In: Khvedir VOVK, ed. *Materials for Ukrainian Ethnology*, 1918, vol. 18, pp. 48–70 [in Ukrainian].

9. HORYN, Hanna. *Social Life of the Rural Population of the Ukrainian Carpathians (the 19th Century – the 1930s)*. Kyiv: Scientific thought, 1993, 200 pp. [in Ukrainian].

10. Calendar Customs and Rites of the Village of Nyzhnie Synovyadne of Skole District in Lviv Oblast. Recorded by Oleksandr KOLOMYICHUK on September 12, 2013. Scientific Ethnographic Archives of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University (thereafter – SEAPNU), Fund 1, Inventory 6, Dossier 147, Folios 5 [in Ukrainian].

11. KYLYMNYK, Stepan. *Ukrainian Year in Folk Customs in Historical Light*. Winnipeg, 1963, vol. 5: Autumn Cycle, 288 pp. [in Ukrainian].

12. KOLOMYICHUK, Oleksandr. Folk Traditions of the Christian Fast in the Autumn-Winter Calendar of Boykos. In: Mykola KUHUTIAK, ed.-in-chief. *The Carpathians: Man, Ethnos, Civilization*, 2014, iss. 5, pp. 202–209 [in Ukrainian].

13. KONENKO, Pavlo. Folk Food in Skalat County. In: Khvedir VOVK, ed. *Materials for Ukrainian Ethnology*, 1918, vol. 18, pp. 70–85 [in Ukrainian].

14. KOSIKOVSKYI, Oleksa. *The Village of Markian – my Nestanići: Notes-Reminiscences from One Life*. Winnipeg, 1972, 126 pp. [in Ukrainian].

15. DZEVERIN, Ihor, editorial board's chairperson. *KOTSIBYNSKYI Mykhailo Mykhailovych. Works: in Two Volumes*. AS of Ukrainian SSR. Kyiv: Scientific thought, 1988, vol. 2: *Stories and Tales (1907–1912). Articles and Essays*. Compiled and annotated by Valentyna ZIPA. 1988, 497 pp. [in Ukrainian].
16. KUZELIA, Zenon. Autumn Cycle of Calendar Rituals. In: Volodymyr KUBIYOVYCH, Zenon KUZELIA, eds. *Encyclopedia of Ukrainian Studies. General part. Reprint in Ukraine*. 1994, vol. 1, p. 238 [in Ukrainian].
17. LEVYTSKYI, Volodymyr. Podilia Parish of Plavucha Velyka. In: Vasyl LEV, Vasyl STETSUK, eds. *Berezhanska Land: Historical-Memoric Collection*. New-York: Committee "Berezhany Publishers", 1970, pp. 633–652 [in Ukrainian].
18. LOHAZA, Mykhailo. *Such is Our Life: Memoirs – Speeches – Essays – Comments – Selected about Health Care*. Syracuse, New-York: Ukraprynt, 1985, 353 pp. [in Ukrainian].
19. LOZA, Mykhailo. Pidberiztsi. In: Mykhailo VLOKH, ed. *Vynnyky, Zvenyhorod, Univ and Neighbouring Villages. Historical and Memorial Collection*. Chicago, 1970, pp. 320–339 [in Ukrainian].
20. LOMATSKYI, Mykhailo. *Verkhovyna, Our World. Essays from Hutsulshchyna*. New-York: Ukrainian Publishers Hoverlia, 1960, 288 pp. [in Ukrainian].
21. MAKOVEI, Osyp. *Works: in Two Volumes*. Kyiv: Dnipro, 1990, vol. 2. Artistic Prose, 537 pp. [in Ukrainian].
22. MARTYNIUK, Ivan. *My Native Village of Tseniv in Berezhanshchyna*. New-York; Paris; Sydney; Toronto, 1976, 624 pp. [in Ukrainian].
23. MYZAK, Nestor. *Village is the Soul of the People. Appendix to the Series "For You, Saint Ukraine"*. Chernivtsi; Toronto: Prut, 2011, book 6, 274 pp. [in Ukrainian].
24. MEDVEDYK, Petro. *My Native Opillia: Historical and Cultural Essay of the Village of Zhabynia and Its Environs in Zborivshchyna*. Ternopil: Dzhura, 2003, 324 pp. [in Ukrainian].
25. MUZYCHKA, Ivan. An Essay on the Village of Pukiv (Continuation, 6). In: I. DMYTRIV, editorial board's chairperson. *Liberation Path*, 1991, no. 8, pp. 1003–1011 [in Ukrainian].
26. OSTAPCHUK, Yatsko. Breath from the Recent Past (Thoughts and Memories from my Life). In: Dmytro KORBUTIAK, ed. *Zbarazhchyna. Collection of Reminiscences, Articles and Materials*. Toronto, n.d., pp. 181–417 [in Ukrainian].
27. PANKIV, Mykhailo. *Folk Food in Pokuttia*. Ivano-Frankivsk: Oblpolihrafvydav, 1991, 20 pp. [in Ukrainian].
28. PLASKONIS, Vasyl. *From the Native Village to the Wide World: Memoirs*. Saint Catharines, 1975, 256 pp. [in Ukrainian].
29. PRYSTAI, Oleksa. *From Truskavets to the World of Marauders: Reminiscences from the Past and the Present: Reprint Edition*. Drohobych: Kolo, 2010, vol. 1, 252 pp. [in Ukrainian].
30. Respondent BILOSHYTSKA (KACHARAI) Sofiya Stepanivna, born in 1921. Education: Primary. She was born in the village of Kuriv of Galician District in Ivano-Frankivsk Oblast. She lives in Ivano-Frankivsk, Ye. Konovaltsia street, 109/9. Recorded in Ivano-Frankivsk by Drohobyt'ska Oksana on February 26, 2017 [in Ukrainian].
31. Respondent KADLUB Mariya Dmytrivna, born in 1927. Education: Primary. She was born in the village of Pidpechary of Tysmenytsia District in Ivano-Frankivsk Oblast. She lives in the village of Pidpechary of Tysmenytsia District in Ivano-Frankivsk Oblast, B. Khmelnytskoho street, 46. Recorded in Pidpechary by Drohobyt'ska Oksana on May 26, 2015 [in Ukrainian].
32. Respondent IVASKIV (VITRIV) Mariya Kuzmivna, born in 1931. Education: Primary. She was born in the village of Suliatychi of Zhydachiv District in Lviv Oblast. She lives in the village of Stare Selo of Zhydachiv District in Lviv Oblast. Recorded in the village of Stare Selo by Drohobyt'ska Oksana on November 25, 2010 [in Ukrainian].
33. ANON. Kermesse Celebration on the Parish of St. Sophia. *St. Sophia Church* [online] Available from: <http://sophiaugcc.org.ua/svyatkuvannya-hramovogo-praznyka-na-parafiyi-svyatoyi-sofiyi>. (accessed on March 10, 2019) [in Ukrainian].
34. SKYBA, Mykola. Kermis in the Cultural Landscape of Podillia Village and Its Transformations (By the Way of Example of the Village of Zeleni Kurylivtsi in Khmelnytska Oblast). *Bulletin of Taras Shevchenko Kyiv National University. History*. 2004, iss. 75, pp. 104–109 [in Ukrainian].
35. SKURATIVSKYI, Vasyl. *Berehynia: Artistic Tales, Short Stories*. Kyiv: Soviet writer, 1987, 278 pp. [in Ukrainian].
36. STISHOVA, Nataliya. *Ukrainian Calendar Holidays of the Autumn Cycle: a Monograph*. Hanna SKRYPNYK, ed.-in-chief. NAS of Ukraine, IASFE. Kyiv, 2017, 240 pp. [in Ukrainian].
37. TRACHUK, Klym. Small Town of Chernelytsia. In: Mykhailo MARUNCHAK, ed. *Gorodenshchyna: Historical-Memoir Collection*. New-York; Toronto; Winnipeg, 1978, pp. 469–474 [in Ukrainian].
38. FEDKOYCH, Yuriy. *Poetry. Prose Works. Dramatic Works. Letters*. Kyiv: Scientific thought, 1985, 578 pp. [in Ukrainian].
39. ANON. Frankivsk Parish of the Pentecost has Celebrated Loudly the Tenth Anniversary. *Ivano-Frankivsk Archdiocese*. 28.05.2018 [online] Available from: <http://ugcc.if.ua/novyny/3526-frankivska-parafia-zislannia-sviatohodukha-huchno-vidznachyla-10-richchia.html> (accessed: March 10, 2019) [in Ukrainian].
40. KHANAS, Iryna. Ukrainian Traditions of Naming a Child in Opillia (After the Materials of Church Metrics of Christening of the 19th – 20th Centuries). In: Stepan PAV-

LIUK, ed.-in-chief. *The Ethnology Notebooks*, 2012, no. 5, pp. 852–856 [in Ukrainian].

41. KHARCHYSHYN, Olha. Calendar-Ritual Folklore of Pokuttia: Continuity and the Variability of Tradition. In: Stepan PAVLIUK, ed.-in-chief. *The Ethnology Notebooks*, 2017, no. 1, pp. 61–74 [in Ukrainian].

42. ANON. Kermesse in the Parish of the Transfiguration of Our God Jesus Christ. *Ivano-Frankivsk Archdiocese*, 20.08.2018 [online] Available from: <http://ugcc.if.ua/novyny/3823-khramove-sviato-na-parafii-preobrazhenniahnikh.html>. (accessed March 10, 2019) [in Ukrainian].

43. CHYCHULA, Anna. Folk Food in Drohobych County. Recorded in Voroblevychi... In: Khvedir VOVK, ed. *Materials for Ukrainian Ethnology*, 1918, vol. 18, pp. 12–31 [in Ukrainian].

44. SHEKERYK-DONYKIV, Petro. *Year in the Beliefs of Hutsuls: Selected Works*. Verkhovyna: “Hutsulshchyna” Publishers, 2009, 353 pp. [in Ukrainian].

45. SHEKERYK-DONYKIV, Petro. *Year in the Beliefs of Hutsuls: Selected Works*. Verkhovyna: “Hutsulshchyna” Publishers, 2009, 353 pp. [in Ukrainian].

IMMEDIATE

УДК 392.3

КУХАРЕНКО ОЛЕКСАНДР

кандидат філологічних наук, доцент кафедри телерепортерської майстерності Харківської державної академії культури. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5421-1004>

KUKHARENKO OLEKSANDR

a Ph.D. in Philology, an associate professor at TV Reportage Skills Department of the Kharkiv State Academy of Culture. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5421-1004>

Бібліографічний опис:

Кухаренко, О. (2021) Зміна хронотопу та рівня сакралізації у структурі циклу родильних обрядів. *Народна творчість та етнологія*, 3 (391), 136–143.

Kukharenko, O. (2021) Changing the Chronotope and the Level of Sacralization in the Structure of Maternity Rites Cycle. *Folk Art and Ethnology*, 3 (391), 136–143.

ЗМІНА ХРОНОТОПУ ТА РІВНЯ САКРАЛІЗАЦІЇ У СТРУКТУРІ ЦИКЛУ РОДИЛЬНИХ ОБРЯДІВ

Анотація / Abstract

Метою дослідження є порівняння процесів трансформації хронотопу із сакралізацією реальності під час проведення обрядів родильного циклу. Під час студіювання було виявлено, що процеси зміни хронологічно-топографічних меж обрядів і рівня сакралізації не є тотожними сакралізаційними процесами, проте пов'язані між собою. Якщо для трансформації хронотопу основоположними діями є його розширення / звуження, то для визначення рівня сакралізації – відкриття / закриття доступу до енергії потойбічного та його впливу на реальність під час проведення обрядів.

У статті названо причини необхідності розширення хронотопу: залучення до обрядової дії нових територій і нових персонажів. При цьому сакралізація, що є енергією потойбічного, впливає як на дійових осіб, так і на освячення місць проведення обрядів. Найвищого свого рівня сакралізація досягає в кульмінаційному обряді циклу – хрестинах, коли до дії залучено максимальну кількість осіб і найширшу за весь цикл територію.

Створена структура циклу родильних обрядів надає широку можливість для їхнього дослідження, але існує також зворотний процес – під час студіювання відбувається зміна самої структури, що робить її значно стрункішою та більш довершеною. Так, суттєвим для визначення епізодів в обряді пологів є купання, сушіння та сповивання як етапи залучення народженого до культури реального світу. А купання породіллі цілком доречно відділене від купання народженого та виділене в окремий епізод, позаяк вказані дії мають різні характери дії і не можуть міститися в одному епізоді.

Важливими етапами для розуміння природи сакралізації в родильних обрядах є виникнення, переміщення та ліквідація сакрального центру. Процес створення його відбувається в помешканні вагітної під час пологів; переміщення до церкви відбувається разом із просуванням туди майбутніх хрещених батьків із немовлям; ліквідація центру сакралізації здійснюється в обряді очищення матері на сороковий день після пологів, коли вона з дитиною вперше відвідує церкву.

Ключові слова: українська обрядовість, родинні ритуали, родильний обряд, структурно-функціональний метод, хронотоп, сакралізація, сакральний центр.

The aim of the study is to compare the processes of a chronotope's transformation while sacralizing the reality during observing the cycle of maternity rites. During researching, it is found that the processes of changing the chronological and topographical frames of rites and the level of sacralization are not identical sacralization ones, however, they are interrelated. While in order to transform a chronotope, the basic actions are its expansion / narrowing, then to determine the level of sacralization crucial are the ones of opening / closing access to the energy of the other world and the latter's impact on reality during the rites.

The reasons for the need to expand a chronotope are named: the attraction of new territories and new characters to ritual actions. At the same time, sacralization, which is the energy of the other world, affects both the protagonists and the consecration of ritual venues. The sacralization reaches its highest level in the culminating rite of the cycle – christening, when the maximum number of people and the widest territory for the whole cycle is attracted to the action.

The existing structure of maternity rites cycle provides a wide opportunity for their researching; yet, there is also a reverse process – while studying, there is a change in the structure itself, which makes it much more well-organized and more complete. So, essential for determining the episodes in the rite of childbirth are bathing, drying, and swaddling of an infant as the stages of attracting the newborn to the culture of the real world. And the bathing of a puerpera is quite appropriately separated from the bathing of the newborn and highlighted as a separate episode, since the mentioned actions have different natures of action and cannot be contained in a single episode.

Significant steps to grasp the nature of sacralization in maternity rites are the emergence, relocation and elimination of the sacred centre. The latter's process of creation takes place in a pregnant woman's apartment during her childbirth. The relocation to a church occurs along with the moving forward of future godparents with a child in arms there. The elimination of the sacralization centre is carried out in the rite of purifying the mother on the fortieth day after the delivery, when she with her child first attends the church.

Keywords: Ukrainian rituals, familial rituals, maternity rite, structural-functional method, chronotope, sacralization, sacred centre.

Вступ. Українська родильна обрядовість є достатньо дослідженою: починаючи від праць М. Сумцова [14, с. 86–89] й Х. Вовка [3, с. 186–189], урахувуючи ґрунтовне видання М. Грушевського «Дитина у звичаях і віруваннях українського народу» [4] і закінчуючи сучасними етнологами, зокрема слід відзначити працю О. Боряк, присвячену бабіповитусі [2]. Утім, незважаючи на вивчення проблеми, використання методу структурного аналізу [10, с. 183–207; 12, с. 20–25] відкриває шляхи до отримання нових (часто неочікуваних) наукових результатів.

У структурі обряду міститься ряд епізодів, кожен з яких має власний хронологічно-топографічний показник та певний рівень сакралізації.

Структурно-функціональний метод дослідження надає значні перспективи для наукового студювання родильних обрядів, про що свідчать результати попередніх розвідок, присвячених цій проблематиці.

Основна частина. Процес розширення хронотопу під час розгортання дії не є аналогічним процесу сакралізації реальності, однак обидва вони взаємно пов'язані й

мають безпосередній вплив один на одного [16, с. 22–74]. Рівень сакралізації залежить, зокрема, від того, яка територія в певний відтинок часу використовується для здійснення обрядових церемоній [11, с. 107–122]. Тому подальшим спрямуванням дослідження має стати зміна хронотопу – взаємопов'язаних хронологічних і топографічних меж дії обряду.

Розглядати ці зміни лише на прикладі обряду пологів неможливо, адже вказаний обряд проводиться (за рідкісним винятком) лише в одному місці – помешканні породіллі, та протягом обмеженого часу – від початку пологів до закопування посліду на межі підтином і виливанням води після купелів матері й немовляти. Потрібно простежити зміну хронотопу в бік його розширення, узявши до уваги весь обрядовий родильний цикл, що складається з дев'яти обрядів: пролог, пологи, ім'янаречення, родини, хрестини, похрестини, зливки, заганяння до раю, очищення матері. Зазначена процедура вже використовувалася при дослідженні структур весільного [8, с. 35–40; 9, с. 85–89] та поховального циклів [6, с. 185–194; 17, с. 132–144].

Пролог, у якому започатковуються подальші обрядові дії, починається з того, що вагітна жінка, відчуваючи наближення пологів, відправляє когось із домашніх (найчастіше це був чоловік) із хлібом до баби і проханням допомогти їй розродитися. Так, до обійстя вагітної додається хата баби та шлях у селі, який долає посланець із хлібом від одного житла до іншого. У структурі зазначені події реалізуються двома епізодами: 1. Вагітна жінка перед пологами посилає по бабу. 2. Представник вагітної віддає бабі хліб і просить узяти участь у пологах.

Якщо з формулювання першого епізоду добре зрозуміло, що відбувається він у помешканні вагітної жінки, яке позначимо латинською літерою L, то другий потребує додаткового пояснення. У ньому йдеться про те, що посланець вагітної збирався, брав хліб і долав відстань від власної хати до житла баби; на схемі це позначимо L – T, де літера T означає житло баби. Наступний епізод, де баба одягає чисту одіж, умивається свяченою водою, відбувається в помешканні баби – T. Четвертий епізод прологу – баба приходить до вагітної з хлібом, свяченою водою, зіллям – дає зворотний покажчик хронотопу в порівнянні з другим епізодом: T – L.

Так, в обряді прологу спочатку відбувається розширення хронотопу від меж одного житла до двох осель та дороги між ними. Наведений приклад демонструє, що сенс розширення хронотопу в цьому конкретному випадку полягає в необхідності та єдиній можливості якнайшвидше залучити до обрядової дії конче потрібного персонажа – бабу, оскільки дія потребує саме професійної підготовки одного з головних її учасників.

У попередніх публікаціях розширення хронотопу розглядалося лише як залучення нових територій для здійснення обрядових дій. Таке залучення відбувалося, щоб привести на зазначену територію нових учасників обряду або ввести до дії тих, хто початково вже перебував на цій території. А розглянуті епізоди прологу вказують ще й на інше призначення процедури розширення хроно-

топу – залучити до обрядодії необхідного персонажа чи персонажів, після чого звзити хронотоп до попередніх розмірів і меж.

Коли звернутися до циклів весільних і поховальних обрядів, то запрошення парубком сватів, нареченим – дружків, нареченою – дружок, коровайниць і гостей, запрошення священника для причастя помираючого здійснюється аналогічним способом: розширення хронотопу – запрошення – погодження й залучення до дії – звуження хронотопу. Отже, завдяки такому структуруванню обряду вдалося встановити дві процедури зміни топографічних меж у певні відтинки часу: залучення нових територій і залучення нових учасників.

Пологи зазвичай відбуваються в хаті вагітної, за винятком тих випадків, коли вони проходили з ускладненнями і для полегшення вдавалися до додаткових магічних процедур: відмикання замків, розв'язування вузлів, відчинення царських воріт у церкві, переступання вагітною через червоний пояс та переведення її через дорогу. Інколи баба могла підшукувати породіллі щасливе місце, яке могло виявитися, скажімо, у хижці чи навіть сараї й на току [5, с. 25].

У таких випадках до хати вагітної, з погляду розширення хронотопу, додавалися двір, господарчі споруди та дорога, що проходить біля двору, а також церква чи разом із церквою ще й помешкання священника. Якщо пологи проходили без ускладнень, обрядова дія цілком задовольнялася межами хати чи навіть кімнати, а то й відгородженого бабою місця в кімнаті, де перебувала вагітна. Єдине, що залишалося незмінним, це закопування посліду й виливання води після купелів на межі між садибою породіллі й сусідньою землею – у тому місці, яке вважалося одним із входів до потойбіччя.

Якщо в обряді пологів фактично вся дія концентрується на помешканні породіллі, то вже в наступному – ім'янареченні – повітуха вирушає з немовлям до священника й повертається; так до обрядової дії залучається частина села разом із церквою. Залучаються й

нові дійові особи обрядового циклу; у зазначеному випадку це священник.

Звуження хронотопу до початкових меж, а саме – помешкання породіллі, здійснюється вже після проведення основних дій обряду, включаючи кульмінацію, у якій священник дає ім'я народженому й переводить його до статусу немовляти. Відмінність немовляти від народженого полягає саме в тому, що над ним уже здійснено обряд ім'янаречення; воно має власне ім'я, незважаючи на те, що до повернення повитухи до сакрального центру ім'я це відоме лише двом дійовим особам – священникові й повитусі.

Як бачимо, розширення хронотопу завжди зумовлене його подальшим звуженням до меж сакрального центру навіть на проміжних етапах, тоді, коли закінчується попередній обряд, а до початку наступного залишається ще певний час. Народжене чи немовля завжди залишається вдома з батьками, а учасники обрядів, так само, завжди повертаються до власних домівок. Тоді, зважаючи на все, вхід до потойбіччя перекривається, а процес сакралізації згортається; це цілком відповідає природі сакралізації, яка зумовлює вплив потойбічного на реальність лише в межах обряду й жодним чином є неможливою в буденному житті, поза обрядовими діями.

Під час хрестин хронотоп стає ще ширшим: батько йде й запрошує майбутніх кумів; ті приходять до помешкання породіллі, а далі з новонародженим вирушають до церкви й після хрещення повертаються. Зупинімося ще на одному спостереженні: чим ширших меж досягає хронотоп під час обряду, чим більша територія й кількість учасників залучаються до його проведення, тим ближчим є кульмінаційний ритуал усього обрядового циклу. А кульмінаційним обрядом з означених причин мають стати хрестини, що в результаті проведення переведуть новонародженого до бажаного профанного статусу дитини, який має зберегтися в подальшому буденному житті після закінчення обрядових дій. Отже, основним

завданням циклу родильних обрядів є набуття новонародженим статусу дитини; при цьому статуси «народженого» й «дитини» є профанними статусами, але перехід від одного до іншого можливий лише завдяки обряду сакралізації під час його проведення та набуття сакрального статусу «немовляти», який може існувати тільки в межах обрядового циклу.

Утім, на кульмінаційному обряді родильного циклу розширення хронотопу не припиняється, бо в похрестинах є епізод, де гості садять кумів і повитуху на бричку, везуть до корчми й у складчину купують горілку. Тут до сакрального простору обрядової дії додається корчма, а також дорога до неї. На схемі зміни хронотопу позначаються так: час проведення того чи іншого обрядового дійства вказується в дужках поряд з пронумерованою назвою обряду; зміна місць проведення та просування в межах ритуального простору зазначені навпроти кожного епізоду; позначення наводяться латинською літерою або кількома літерами; пояснення умовних позначень дається на початку структури.

Останнє розширення хронотопу в обряді очищення матері пов'язане із церквою. Кінцевий обряд циклу наочно перекликається з одним із початкових обрядів, а саме – ім'янареченням, де до дії також залучається церква і священник. Проте, якщо на початку циклу народжене до церкви несла повитуха, то в останньому обряді це робить породіллі; там перехід до нового статусу здійснювало немовля, тут обряд присвячений переходу матері. Цей перехід можна означити як набуття остаточного стану очищення після осквернення під час пологів у результаті взаємодії з потойбічним світом. Попереднє очищення (обмивання породіллі) в обрядовому плані є менш суттєвим, порівняно з остаточним. Його, найімовірніше, можна назвати гігієнічним очищенням, а те, що здійснюється під час проведення останнього обряду циклу, – духовним.

У вказаних вище дослідженнях було з'ясовано, що після закінчення попередньо-

го обряду й до початку наступного доступ потойбічного до реальності перекривається (чи прикривається), а з кожним наступним обрядом – поновлюється. Від рівня сакралізації прямо пропорційно залежить рівень насиченості обрядової дії та кількість залучених до неї персонажів – активних учасників ритуальних церемоній.

Обряд хрестин демонструє найвищий рівень сакралізації, насиченості дій, найбільшу кількість залучених дійових осіб і найширший простір для здійснення обрядодій. Саме так, як це належить кульмінаційному обряду (а отже, найвищій точці розвитку) всього родильного циклу. Після кульмінації відбувається спад усіх зазначених чинників, у тому числі хронотопу: щодо часу всі подальші обряди циклу відбуваються наступного після хрестин дня – похрестини, зливки, заганання «до раю», та на сороковий день після пологів – очищення матері. За територією це має такий вигляд: житло породіллі – корчма – житло, житло породіллі – церква – житло; також сюди варто додати обійстя всіх гостей, включаючи повитуху, кумів, родичів і сусідів.

Як відбувається розширення й згортання хронотопу, можна простежити на схемі. Тут позначено, як крок за кроком, від обряду до обряду відбувається віддалення народженого від потойбіччя й наближення до реальності, відокремлення від природи та залучення до культури. Схема демонструє також залучення інших персонажів і використання простору та будівель для обрядової дії, що дає змогу наочно переконатися в правильності визначення композиції всього обрядового циклу.

Переважає більшість епізодів обряду пологів, що зазначені після вказаної кульмінації, і деякі з наступних обрядів (ім'янаречення, хрестини, заганання «до раю», очищення матері) є епізодами залучення народженого до культури: відрізають пуповину й зав'язують пупа червоним шовком, новонародженого загортають у кожух і кладуть на покуті, повитуха здійснює першу

купель новонародженого, скупане сушать біля палаючої печі й кладуть породіллі в ноги; священник виголошує молитву, кропить водою і дає ім'я немовляті, колиску кроплять, обкурюють зіллям, хрестять і кладуть до неї немовля; повитуха купає немовля, загортає в сорочку, передає односельцю, чоловік віддає немовля колезі й забирає в повитухи вузлик, запрошені односельці з немовлям вирушають до церкви, у церкві священник, здійснюючи таїнство, занурює немовля у воду, куми з охрещеною дитиною повертаються з церкви, подають дитину батькам через вікно чи поріг, повитуха сповиває дитину й кладе до колиски; повитуха водить породіллі з дитиною навкруг столу – заганяє «до раю»; мати з дитиною вперше йде до церкви, мати й дитина присутні на церковній службі.

Деякі епізоди обрядової структури потребують уточнень. В одному з епізодів обряду хрещення вказується, що повитуха сповиває дитину, але ми розуміємо, що це є далеко не перша така процедура, тоді як для обрядового циклу важливішим є момент початкового сповивання, яке виявилось дослідником услід за записувачем народних обрядів [15, с. 5–6], через якусь причину пропущеним. Термін «сповивати» є синонімом до «пеленати» [13, с. 180], а слово «повитуха» похідне від «сповивати», «повивати». З погляду залучення до культури процес сповивання є проміжним етапом між оголеним станом та використанню одягу. Одяг, безумовно, є ознакою культури, а пелюшки, тканина повинні вважатися чимось посереднім між відсутністю та наявністю одягу, перехідним етапом до використання останнього. Тому важливо відзначити саме перше сповивання, яке, судячи з усього, має відбуватися після обмивання та висушування біля палаючої печі.

До формулювання епізоду «скупане сушать біля палаючої печі» можна було б додати: «сушать і пеленають», адже обидві дії здійснює один персонаж – повитуха. Але в такому разі з трьох основних дій – обмивання, сушіння й повивання, пов'язаних із

залученням до культури, доведеться дві дії об'єднати в одному епізоді, що буде неправильно. Тому для процесу повивання слід виділити окремий епізод, що спричинить зміну всієї структури обряду пологів та вплине на кількість у ній епізодів.

Тепер ця частина структури обряду пологів має такий вигляд:

2.9.а. Повитуха здійснює перший купіль новонародженого.

2.9.б. Скупане сушать біля палаючої печі.

2.9.в. Купання породіллі в бочці чи відрі – очищення матері після пологів.

А в разі додавання до неї ще одного епізоду загальний вигляд структури дещо зміниться:

2.9.а. Повитуха здійснює перший купіль новонародженого.

2.9.б. Скупане сушать біля палаючої печі.

2.9.в. Повитуха вперше сповиває народженого.

2.10. Купання породіллі в бочці чи відрі – очищення матері після пологів.

Отже, трьома різновидами маніпуляцій над народженим було виокремлено три сакральні дії, присвячені позбавленню природного й залученню до культури: купання, сушіння та сповивання. Щодо купання й сповивання не виникає жодних питань, а про сушіння слід зазначити, що тут цей процес перегукується з тією метою, яку А. Байбурін називає «доробленням», «перероблянням тіла», «ліпленням», «доведенням до ідеалу» [1, с. 43–44].

Унесена до структури обряду зміна дала змогу знайти в ній ще одну ваду: купання породіллі не може бути різновидом одного епізоду з попередніми, оскільки попередні відображають дії, які стосуються народженого, а останній пов'язаний виключно з породіллею. Тому останній епізод є окремим, ізольованим від інших; він повинен мати власний номер, а не лише літеру.

Доречно також змінити формулювання тематичного спрямування трьох різновидів

характеру дії, присвячених народженому, та віднести їх до групи – створення обрядового атрибуту, а епізод купання породіллі – до пошанування сакральних дій, стихій, предметів. Тепер остаточний вигляд структури пологів має кількість епізодів не 10+4, а, завдяки внесеним змінам і виділення сповивання в окремий різновид епізоду, а купання породіллі – взагалі в окремий епізод, кількість їх зросла до 11+4 (одинадцять окремих епізодів і чотири різновиди епізоду).

Слід також зауважити, що дослідження сакралізації реальності через вплив енергії потойбіччя буде неповним, якщо в цьому підрозділі не розглянути питання переміщення сакрального центру з одного місця здійснення обрядових дій до іншого. Приміром, у весільному циклі обрядів переміщення відбувається під час приїзду молодої з приданим із житла батьків до нового свого помешкання в обійсті майбутнього чоловіка. Поховальні обряди також містять єдине переміщення сакрального центру – з помешкання небіжчика до кладовища, разом із поховальною церемонією, під час якої всі учасники проводжають свого односельця в останню дорогу. Наведені приклади вказують, що природа обрядових дій родинного циклу потребує наявності подібного переміщення центру сакралізації й у родинних обрядах.

Для його віднаходження існує ще кілька обставин: переміщення сакрального центру повинне відбутися напередодні кульмінаційного обряду, який обов'язково здійснює перехід до нового статусу.

Зважаючи на зазначені ознаки, таким місцем може бути церква, де здійснюється таїнство хрещення, або роздоріжжя, на якому майбутній хрещений батько віддає чортові плату за немовля. Очевиднішим усе ж таки є перший варіант, оскільки головна дія, відображена в кульмінаційному епізоді, відбувається в церкві, а не на роздоріжжі; а для її успішного здійснення необхідний високий рівень сакрального, який може забезпечити центр лише тоді, коли буде розташований поряд. Так само в церкві головний персо-

наж набуває остаточного статусу дитини, що є профаним і зберігається в подальшому реальному житті поза обрядовим циклом. Тож можемо констатувати, що переміщення сакрального центру відбувається разом із просуванням хрещених, котрі несуть немовля від помешкання породіллі до церкви.

Висновок. Структурно-функціональний аналіз обрядів родильного циклу обрядів відкриває значні перспективи для розуміння процесів розширення та звуження хронотопу, пов'язаного із залученням до обрядової дії нових територій і нових персонажів;

природи сакралізації та моментів переміщення сакрального центру з одного місця до іншого. Порівнюючи між собою схему структури циклу родильних обрядів зі структурами весільних та поховальних, дістаємо можливість удосконалення всіх трьох циклів родинних обрядів і доведення їхніх структур до стану близького до ідеального. А це доводить, що структурно-функціональний аналіз, використаний для дослідження українських родинних обрядів, дає змогу отримувати нові результати їхнього дослідження.

Джерела та література

1. Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре: структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. Санкт-Петербург : Наука, 1993. 238 с.
2. Боряк О. О. Баба-повитуха в культурно-історичній традиції українців: між профаним і сакральним. Київ, 2009. 397 с.
3. Вовк Ф. К. Студії з української етнографії та антропології. Прага : Укр. громад. вид. фонд, [1928]. 356 с.
4. Грушевський М. Дитина у звичаях і віруваннях українського народу : матеріали з полудневої Київщини. *Матеріали до українсько-руської етнології*. Львів : Наук. тов во ім. Шевченка, 1906. Т. 8. XIV+220 с.
5. Иванов П. В. Этнографические материалы, собранные в Купянском уезде Харьковской губ. *Этнографическое обозрение*. 1897. № 1. С. 22–81.
6. Кухаренко О. О., Кухаренко А. В. Створення структури циклу українських традиційних поховальних обрядів. *Культура України : зб. наук. праць*. Харків : ХДАК, 2019. Вип. 64. С. 185–194.
7. Кухаренко О. О. Цикл українських традиційних родильних обрядів: структурно-функціональний аналіз. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне : РДГУ, 2018. Вип. 27. С. 35–40.
8. Кухаренко О. О. Часові й просторові межі сакралізації в структурно-функціональних дослідженнях українського весілля. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць*. 2018. Вип. 41. С. 24–30.
9. Кухаренко А. А., Кухаренко А. В. Хранатоп як паказчык межы сакралізацыі для структурных даследаванняў украінскіх вясельных абрадаў. *Вестник Полоцкого государственного университета : научно-теоретический журнал*. 2019. № 9. С. 85–89.
10. Леви-Строс К. Структурная антропология. Москва : Глав. ред. восточной литературы, 1985. 536 с.
11. Отто Р. Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным. Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2008. 272 с.
12. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. Москва : Лабиринт, 2001. 192 с.
13. Словник української мови : в 4 т. / упоряд. з додатком власн. матеріалу Б. Грінченко. Київ : Наук. думка, 1959. Т. 4. 564 с.
14. Сумцов М. Ф. Слобожане. Історично-етнографічна розвідка. Харків : Вид-во «Союз», 1918. 240 с.
15. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край... / собр. П. П. Чубинским. С.Пб., 1877. Т. 4. XXX+715 с.
16. Элиаде М. Священное и мирское. Москва : Изд-во МГУ, 1994. 144 с.
17. Kukharenko O. Funeral Ceremony in the System of Structural-Functional Studies of Family Objectives. *Paradigm of Knowledge. Multidisciplinary Scientific Journal*. Muscat, 2018. № 2 (28). P. 132–144.

References

1. BAIBURIN, Albert. *Ritual in Traditional Culture: A Structural and Semantic Analysis of East Slavonic Rites*. St. Petersburg: Science, 1993, 238 pp. [in Russian].

2. BORIAK, Olena. *A Phenomenon of Midwives in the Cultural and Historical Tradition of the Ukrainians: Between the Profane and the Sacred*. Kyiv: M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology, 2009, 397 pp. [in Ukrainian].
3. VOVK, Khvedir. *Studies on Ukrainian Ethnography and Anthropology*. Prague, [1928], 356 pp. [in Ukrainian].
4. HRUSHEVSKYI, Marko. A Child in Customs and Beliefs of the Ukrainian People: Materials from Southern Kyivshchyna. In: Khvedir VOVK, ed., *Materials for Ukrainian-Ruthenian Ethnology*. Lviv, 1906. Vol. 8, XIV+220 pp. [in Ukrainian].
5. IVANOV, Petro. Ethnographic Materials Collected in Kupyansk District, Kharkiv Governorate. In: Mykola YANCHUK, ed.-in-chief, *Ethnographic Review*. An edition of Ethnographic Department of the Imperial Society of Devotees of Natural Sciences, Anthropology, and Ethnography at the University of Moscow. Moscow, 1897, 1, 22–81 [in Russian].
6. KUKHARENKO Oleksandr and Anastasiya KUKHARENKO. Creating the Structure of the Cycle of Ukrainian Traditional Funeral Rites. In: Vasyl SHEYKO, ed.-in-chief, *Culture of Ukraine. Culture Studies Series: Collected Scientific Papers*. Kharkiv: KhSAC, 2019, iss. 64, pp. 185–194 [in Ukrainian].
7. KUKHARENKO, Oleksandr. The Cycle of Ukrainian Traditional Maternity Rites: A Structural and Functional Analysis. In: In: Volodymyr VYTKALOV, ed.-in-chief, *Ukrainian Culture: Past, Modern, and Ways of Development: Collected Scientific Papers: Proceedings of the Rivne State University of the Humanities*. Rivne State University of the Humanities. Rivne, 2018, iss. 27, pp. 35–40 [in Ukrainian].
8. KUKHARENKO, Oleksandr. Temporal and Spatial Frames of Sacralization in Structural and Functional Studies of Ukrainian Weddings. In: Vasyl CHERNETS, ed.-in-chief, *Actual Problems of History, Theory, and Practice of Artistic Culture: Collected Scientific Papers*. National Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts. Kyiv: Millennium, 2018, iss. 41, pp. 24–30 [in Ukrainian].
9. KUKHARENKA, Aliaksandr and Anastasiya KUKHARENKA. Chronotope as an Indicator of the Limits of Sacralization for Structural Studies of Ukrainian Nuptial Ceremonies. In: Dzmitryj LAZOŪSKI, ed.-in-chief, *Bulletin of the Polotsk State University: A Scientific and Theoretical Journal. Series A: The Humanities*. Polotsk State University. 2019, no. 9, pp. 85–89 [in Belarusian].
10. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Structural Anthropology*. Moscow: Science, 1985, 536 pp. [in Russian].
11. OTTO, Rudolf. *The Sacred. About the Irrational in the Idea of the Divine and Its Relation to the Rational*. Translated from the German by Aleksey RUTKEVICH. St. Petersburg: Saint Petersburg State University Press, 2008, 272 pp. [in Russian].
12. PROPP, Vladimir. *The Morphology of Fairy Tales*. Moscow: Labyrinth, 2001, 192 pp. [in Russian].
13. HRINCHENKO, Borys (compiled and added by). *A Dictionary of the Ukrainian Language: in Four Volumes*. A photomechanically reproduced edition. Kyiv: Scientific Thought, 1959, vol. 4, 564 pp. [in Ukrainian].
14. SUMTSOV, Mykola. *Slobozhahshchynyna Residents. A Historical and Ethnographic Study*. Kharkiv: Kharkiv Credit Union's Union Publishing House, 1918, 240 pp. [in Ukrainian].
15. CHUBINSKIY, Pavel. *Proceedings of the Ethnographic-Statistical Expedition to the West Russian Krai*. Saint Petersburg, 1877, vol. 4: *Rituals: Childbirth, Christening, Wedding, and Funeral*, XXX+715 pp. [in Russian].
16. ELIADE, Mircea. *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*. Translated from the French, prefaced and annotated by Nikolay GARBOVSKIY. Moscow: Moscow State University Press, 1994, 144 pp. [in Russian].
17. KUKHARENKO Oleksandr. Funeral Ceremony in the System of Structural-Functional Studies of Family Objectives. In Valeriy KORNIYENKO, ed.-in-chief, *Paradigm of Knowledge. A Multidisciplinary Scientific Journal*. Muscat, 2018, 2, 132–144 [in English].

СТІШОВА НАТАЛІЯ

кандидатка історичних наук, заступниця директора Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

STISHOVA NATALIYA

a Ph.D. in History, deputy director of the National Academy of Sciences of Ukraine M. Rylskiy Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology

Бібліографічний опис:

Стішова, Н. (2021) Подорожні нотатки етнографа. *Народна творчість та етнологія*, 3 (391), 144–148.

Stishova, N. (2021) Travel Notes of the Ethnographer. *Folk Art and Ethnology*, 3 (391), 144–148.

ПОДОРОЖНІ НОТАТКИ ЕТНОГРАФА

Улітку 2021 року нам трапилася щаслива нагода подорожувати однією зі слов'янських країн Південно-Східної Європи (на Балканському півострові) – Чорногорією (*Crna Gora / Црна Гора*, міжнародна назва країни *Montenegro / Монтенегро*)¹.

Ця країна зачарувала нас непростю історією, своїм етнографічним колоритом, традиціями, давньою архітектурою, і, звісно, своїми краєвидами, старовинними містами, кам'яними спорудами (храми, монастирі, замки, фортеці тощо). Під час подорожі ми відвідали такі міста й містечка (общини), як *Подгориця* (столиця, де працюють парламент і уряд), *Цетине* (колишня столиця, де міститься резиденція президента), *Тиват*, *Будва*, *Вірпазар*, *Бар*, *Ульцинь*, *Петровац*, *Светі-Стефан*, *Котор*, *Негуші*, *Добра Вода*, а також *гору Ловчен* (1 749 м). Ця гора має дві вершини – Штирвник і Єзерський Верх (це націо-

нальний парк в общині Цетине, де, згідно із заповітом, похований митрополит Петро II Петрович Негош, а в 1974 році на вершині гори йому споруджено мавзолей). Також побували на *Скадарському озері / Skadarsko jezero* (назване на честь міста Шкодер / Shkodër (Північна Албанія, хоча більша частина озера знаходиться на території Чорногорії) – тектонічне озеро, найбільше на Балканському півострові (площа залежить від рівня води та пори року – від 390 до 530 км²). Скадарське озеро – одне з небагатьох місць у Європі, яке є природним і культурно-історичним заповідником, що перебуває під захистом ЮНЕСКО. Воно вражає навколишніми краєвидами, серед яких розмістилися монастирі, фортеці, і, звісно, воно є природним ареалом життя кучерявих пеліканів, занесених до Червоної книги, та великого гніздування інших птахів (налічують понад 270 видів).

Скадарське озеро має багато островів, кожен із яких має свої особливості. Старі кам'яні монастирі на островах (Вранине, Старчево, Бешка, Морачник, Ком) свого часу відігравали роль духовних центрів країни, а нині доступні для відвідування. На одному з таких укріплених островів стоїть монастир Ком, збудований у XV ст. Певний період тут навіть була розміщена резиденція Зетської митрополії. У 1831 році в монастирі висвячено в сан архімандрита Петра II Петровича Негоша. Головна церква монастиря присвячена Успінню Пресвятої Богородиці, і це єдиний храм на Скадарському озері, де збережено оригінальні фрески. Нині тут діє чоловічий монастир Чорногорсько-Приморської митрополії Сербської православної церкви (із 1998 р.), у якому живуть і проводять дні в молитві два ченці, а також доглядають за територією монастиря, храмом, будиночком для паломників, мають свою пасіку, садок (оливкові та фруктові дерева), виноградник тощо.

Подорожуєш Чорногорією і здається, що за сотні років тут нічого не змінилося. Атмосфера спокою і тиші, яку переривають лише звуки природи. Саме в такі моменти розумієш, що всім керує природа, а не людина. Нам залишається слухати та користися цій ідилії.

Кам'яні фортеці зачаровують своєю силою і могутністю, монастирі – стриманістю та святістю, а місцеві жителі – неймовірною добротою, товариським ставленням і гостинністю; вони завжди раді допомогти та поспілкуватися. Загалом чорногорці – дуже релігійна нація. Наведемо такий факт: хлопець-екскурсовод на Скадарському озері Петар Йолічич (22 роки) на запитання на честь кого йому дали ім'я відповів із великою гордістю, що народився на свято Петра і Павла, тому й назвали його іменем апостола Петра. На свята та в неділю чорногорці відвідують храми, влаштовують гостини, усі відпочивають, у містах, містечках та селах не працюють навіть магазини.

Мандруючи гірськими дорогами, ми завітали до сільської хати (по-чорногорському –

куча) в с. Негуші (общини Цётине), де господарі радо зустріли нас, і ми відразу порозумілися. Запросили нас на терасу, розповідали про своє життя, родину та чим займаються. Основне їхнє заняття, яке продовжують від батька, діда, – скотарство, виробли з м'яса (*пришт* / *прошту* – в'ялене свиняче стегно), сироваріння, виготовлення соків і алкогольних напоїв (*ракія* (фруктова горілка із винограду, яблук, груш, слив) і *вина*), заготовляють також гірські трави для цілющих чаїв. Згодом показали нам спеціальну будівлю, де роблять *пришт* – це кам'яне високе приміщення (прохолодне), із закопченими всередині стінами, без вікон і з відкритим горищем. Температуру взимку підтримують *ватрою* (підпалюють маленьку купку дров, яка переважно димкує). Процес виготовлення *пришт* триває близько двох років (соління, сушіння, в'ялення, дозрівання).

У подальшій бесіді ми дізналися про традиційне чорногорське вбрання, яке побутує і в наші дні, переважно як святковий та обрядовий одяг. Найбільш збережений чоловічий народний костюм. Чорногорець середнього й літнього віку з гордістю надягає традиційне вбрання в особливо урочистих випадках (на релігійні та державні свята, гостину, весілля тощо). На весіллі народний костюм обов'язковий для нареченої і сватів. Якщо в нареченої немає такого вбрання, то його купують або беруть в оренду. Останнім часом у Чорногорії елементи традиційного строю дедалі ширше проникають у міський одяг, особливо серед молоді. У кожному містечку велику популярність мають *клапи* (вокальні ансамблі, учасники яких, звісно, виступають у традиційному вбранні).

Найбільше місто, яке є і столицею Чорногорії, називається *Подгориця* – адміністративний центр, де працює уряд і парламент. Освітньо-наукову сферу представляє *Університет Чорногорії / Університет Црне Горе* та *Чорногорська академія наук і мистецтв / Црногорска академија наука и умјетности*. Однак історичною і культурною столицею вважається місто

Цетине / Цетинье, у якому перебувають президент та митрополит Чорногорії і Примор'я Сербської православної церкви. Тут розташований відомий у православному світі Цетинський монастир (1484) – резиденція чорногорських митрополитів, у якому зберігається кілька найважливіших святих православних християн: Десниця Іоанна Хрестителя та фрагмент Животворящого Хреста Господнього, моці митрополита Чорногорії і єпископа Петра Цетинського (Петро I Петрович Негош) – засновника монастиря. Невеликий центральний Храм у Цетинському монастирі названо на честь Різдва Пресвятої Богородиці. Здавна ченці монастиря мали свої господарства, виготовляли вино, олію, настоянки з трав, а також у горах збирали гриби і трави. Місцеві обителі були ще й скрипторіями. Тут віками в особливих майстернях переписували церковні книги. Деякі з них збереглися дотепер і є найціннішими експонатами в експозиціях музеїв по всьому світу.

Ще одна особливість Чорногорії – її релігійні свята, визначені на державному рівні дати, які вважаються важливими й у християн, і в мусульман: їх відзначають у країні з великим розмахом представники всіх релігійних конфесій. Найважливішими святами в Чорногорії, як у всьому християнському світі, є Різдво та Великдень, традиції, святкування яких передають із покоління в покоління. До прикладу, напередодні Різдва (*Бадні дан / Дубовий день*, 6 січня) господар і всі чоловіки дому до схід сонця ідуть в ліс заготовляти деревце молодого дуба (*бадняк*, нині переважно дубові гілки із сухим листям), що символізувало поліно, яке пастухи принесли Йосипу і Марії, щоб вони могли розпалити вогонь і нагріти печеру, у якій народився Ісус Христос.

Жінки в цей час випікають пончики (замішують пісне дріжджове тісто ввечері напередодні, тобто 5 січня), щоб цілий день пригощати гостей і домашніх, також печуть *погачу* (пісний коровай, усередині якого запікають металеві монетки – «на щастя та достаток») і

готують пісню вечерю. На *Бадні дан* нічого не можна позичати і брати в борг. До цього дня в хаті має бути вже прибрано. Коли починало сутеніти, жінки вносили до вітальні солому та встилали нею підлогу, що символізувало народження Христа в яслах. На підлозі, просто на соломі, накривали вечерю (*пасуля-пребранца / тушкована квасоля, приганиці / пончики, мед, риба тощо, а також вино та ракія*). В очікуванні чоловіків жінки стояли із запаленими свічками вздовж кімнати. Першим заходив голова сім'ї, промовляючи: «Добро вєче и сречно вам бадне вєче», на що відповідали: «Све Вам сречно и честито било», при цьому осипаючи чоловіків пшеницею. *Бадняку* приносять додому стільки, скільки живе чоловіків та хлопчиків у домі, а ще для ангела, для Немовляти-Ісуса, один – за вдалий рік і кілька зайвих про всяк випадок, найголовніше, щоб було непарне число гілочок, деревець. Увечері біля церкви починають складати принесені гілочки чи деревця в спільне багаття. Вірили, що велика й іскриста *ватра* пророкує вдалий і щасливий рік, міцне здоров'я, збільшення сім'ї тощо. Після завершення Служби Божої священник виходить на вулицю і тричі промовляє: «Христос се роди!», а люди відповідають: «Ваистину се роди!». На обряд «налаганье бадняка» збирається дуже багато людей, а по завершенню всіх присутніх пригощають пончиками (*приганиці*) та гарячою ракією на травах. Чорногорці 7 січня, як і весь православний світ, святкують *Божич* (Різдво). Зафіксовано стародавній Різдвяний звичай, який подекуди залишився й донині – запрошення *полазника* або його ще називають «*радован*». Це має бути шанований чоловік, який рано-вранці на Різдво приходить до запрошеного дому із задалегідь заготовленою гілкою дуба та, звісно, із вітаннями до свята, а господар його щедро посипає пшеницею. *Полазник* підходить до грубки, де тріщить у вогні поліно дуба, вітається з ним: «Добро утро, бадняци-веселяци!». Потім б'є гілочкою по розжареній деревині й по кімнаті розлітаються іскорки; при цьому при-

мовляє: «Колико варниця, толико мушких глава у кући, толико радости, среће и успеха! Колико варниця, толико говеда, оваца, коња у дворишту!» / «Скільки іскор, стільки чоловіків в домі, стільки радости, щастя і успіхів. Скільки іскор, стільки і худоби, овець, коней у дворі!». Полазника пригощають, потім усі присутні тричі цілуються й кажуть: «Мир Божий, Христос се родіо!», на що відповідають: «Ваістину се родіо!». Так вітаються на Різдво з усіма, кого зустрінуть.

Важливого значення серед віруючих Чорногорії має свято *Васкрс*, або *Ускрс* / Великдень. До цього дня печуть *пиніци* / паски й фарбують яйця. Дотримуються давньої традиції: перше пофарбоване яйце в червоний колір і освячене зберігають до наступного Великодня. Їх називають «*чуваркуча*» (хранитель дому) і впевнені, що вони не псуються, дехто навіть вживає їх перед Великим постом наступного року. На свято чорногорці, як і весь православний люд, під час зустрічі *хритосоватъся* / христосуються. Після Великоднього Богослужіння зазвичай накривають спільні столи біля церкви й трапезують, при цьому вітають один одного й христосуються з крашанками, визначають найміцнішу.

У Чорногорії 12 травня широко відзначають День святого Василя Острозького (один із найбільш шанованих священнослужителів православної церкви та покровитель Чорногорської Республіки). Мощі святого зберігаються в Острозькому монастирі (Чорногорія), який висічений у скелі. Щодня тут збирається багато охочих поклонитися мощам святого з надією отримати благословення на будь-яку добру справу та починання. Своім подвижницьким прикладом він показував людям, що в будь-якій ситуації потрібно радіти життю й дякувати Богові за те, що маєш.

Цікавий обряд зафіксовано в містечку Добра Вода в капличці на честь Святого Духа. Прийшовши до храму, зустріли нас вітальним словом: «Светчим празником» (19 серпня на Спаса (освячують лише

виноград)). Свічки як у цій капличці, так і повсюди в Чорногорії ставлять перед входом до храму в спеціальні свічники, заповнені піском або ж піском із водою. У Богослужінні активну участь брали всі присутні (спів, читання). Після відправи Божественної Літургії, здійснювалося заупокійне Богослужіння (Панахида), яке відбувалося нетрадиційно. Посередині каплички розмістили столик, на якому задалегідь покладено хліб, вино та мисочку із зерном. Священник вийшов із вівтарної частини, став перед столиком і розпочав Панахиду. Потім узяв хліб, перевернув його і в отвір знизу налив трішки вина, тоді знову перевернув його і, продовжуючи молитву, почав обертати хліб за сонцем. У цей час до процесу обертання приєдналися чотири парафіянки, а всі присутні вибудувалися ланцюжком, узявши за плече один одного, таким чином долучившись до заупокійної молитви. По завершенні відправи кожного, хто був на Службі Божій, панотець наділив шматочком хліба.

Окрім релігійних, у Чорногорії пишно відзначають державні свята – День незалежності, День оголошення незалежності та День державності, а також фестивалі на різну тематику (мистецьку, спортивну, природничу тощо).

Хоча Україна безпосередньо з Чорногорією і не межує, проте в культурах обох держав, як засвідчують наведені спостереження, є чимало спільного.

Тож не випадково, що впродовж 2007–2020 років між Чорногорією та Україною було укладено низку угод, серед них – «Про співробітництво в галузі культури» та «Про співробітництво в галузі науки та освіти». На пошану видатних діячів і дружніх стосунків між державами в Подгориці відкрито пам'ятник Тарасові Шевченку, а в Києві (на території КПІ ім. І. Сікорського) у 2013 році – пам'ятник митрополитові Петру II Петровичу Негошу, філософу, реформатору, літератору, автору багатьох віршів і поем.

Примітка

¹ Територія Чорногорії на південному заході омивається Адріатичним морем. Межує країна з Хорватією, Боснією і Герцеговиною, Сербією, Албанією. Найбільшу частину населення (близько половини) становлять чорногорці, дещо менше – серби, а далі йдуть боснійці, слов'яни-мусульмани, албанці, росіяни, українці та ін. За віросповіданням православні перевищують 70 % людності, також є мусульмани-суніти та католики.

З історичних джерел відомо, що в I тис. до н. е. територію Чорногорії населяли іллірійські племена, які створили власну державу (IV–V ст. до н. е.). Наприкінці IV ст. до н. е. землі сучасної Чорногорії входили до складу Східної Римської (Візантійської) імперії. На початку VII ст. Адріатичне узбережжя заселяли слов'янські племена, які швидко стали панівним етносом і асимілювали значну частину місцевого населення. Було утворено слов'янську державу Дукля, правителі якої – васали візантійського імператора. В XI ст. Дукля стає незалежною державою із заснуванням у ній католицького архієпископства із центром у м. Барі. У 1080 році Дукля перейменована в державу Зета, яка проіснувала до 1186 року (приєднано до сербського князівства Рашка). У 1356 році Зета відокремлюється від Рашки. На землі нинішньої Чорногорії з 1421 року розгортається боротьба між Венецією, Сербією та Османською імперією. Налякані османською загрозою 1455 року представники Зети присягли на вірність венеціанцям, які започаткували назву держави Чорногорія (Монтенегро). Однак 1499 року османи підкорили всі чорногорські землі (за винятком окремих міст, підконтрольних Венеції), і ця залежність тривала до 1796 року. За цей період утверджується теократичне правління, коли світська влада перебувала в руках цетинських митрополитів (першим було обрано Данила Негош-Петровича, який заснував спадкову династію управління Чорногорією (до 1851 р. – під керівництвом духовенства, до 1918 р. – світські правителі). На

початку XVIII ст. започатковано союзництво Чорногорії з Росією проти Османської імперії. Після Данила Негош-Петровича правителями були митрополит Данило, митрополит Василь, митрополит Петро I, митрополит Петро II. Із 1852 року митрополитом став Данило, який відмовився від духовного сану і продовжив владні повноваження як світський правитель. Після перемоги чорногорців над османами (1858 р. біля Граховаца) було офіційно встановлено чорногорсько-османський кордон, відтак Чорногорія домоглася міжнародного визнання своєї незалежності. Наступним керівником був князь Микола (із 1910 р. – король), який створив постійний уряд, конституцію, власну грошову одиницю та ін., що зміцнило державу, і вона поступово набувала європейського рівня розвитку та досягла статусу королівства. З 1912–1918 років Чорногорія брала участь у війнах (Першій і Другій балканських війнах, проти Болгарії, Австро-Угорщини, Німеччини), що призвело до її окупації австро-угорським військом. Під час еміграції у Франції король Микола та його нащадки були позбавлені права на чорногорський престол і повернення на батьківщину. Після певних протистоянь, так званого «Різв'язного повстання», Чорногорія все ж таки ввійшла до складу Королівства сербів, хорватів і словенців (1918–1941 рр., із 1929 р. – Королівства Югославії). На кінець Другої світової війни Чорногорію введено до складу нової Югославії, потім – Федеративної Народної Республіки, Соціалістичної Федеративної Республіки Югославія, Союзної Республіки Югославія, із 2003–2006 років – член конфедеративного Державного союзу Сербії і Чорногорії. У травні 2006 р. після проведеного референдуму Чорногорія проголосила свою незалежність, яка була визнана і Сербією (Літ.: История Сербии и Черногории. Москва, 2002; Слюсаренко Г. Українсько-чорногорські відносини. Київ, 2009; Руккас А. О. Чорногорія. Енциклопедія історії України: Т. 10: Т–Я. Київ, 2013).

КОСТЕНКО НАТАЛІЯ

докторка філологічних наук, професорка, літературознавиця

KOSTENKO NATALIYA

a Doctor of Philology, a professor, literary critic

Бібліографічний опис:

Костенко, Н. (2021) [Рецензія] Грица С. Необрядовий фольклор західних регіонів України. Регіонально-жанрова антологія. Київ : Ліра-К, 2020. 767 с. *Народна творчість та етнологія*, 3 (391), 149–151.

Kostenko, N. (2021) [Review] Hrytsa S. Non-ritual Folklore of the Western Regions of Ukraine. Regional-Genre Anthology. Kyiv: Lira-K, 2020. 767 pp. *Folk Art and Ethnology*, 3 (391), 149–151.

[Рецензія] Грица С. Необрядовий фольклор західних регіонів України. Регіонально-жанрова антологія. Київ : Ліра. 767 с.

У світ вийшла нова праця відомої української фольклористки, музикознавиці та етнологині Софії Грици «Необрядовий фольклор західних регіонів України. Регіонально-жанрова антологія» (Київ : Ліра, 2020. 767 с.). Це – унікальне наукове видання, що поєднує теоретичний аналіз і словесно-музичний матеріал, яке вперше охоплює необрядовий фольклор Гуцульщини, Буковини, Поділля, Волині, Західного Полісся й частково Наддніпрянщини. Гідна подиву за масштабами книга містить матеріали численних індивідуальних та спільних експедицій, здійснених упродовж сорока років (1962, 1966–2003).

Софія Грица – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України – добре запам'яталася як коментатор і ведуча радіоциклів «Золоті ключі», «Дзвонкова криниця», про які досі пам'ятають. Авторка понад 400 наукових праць, з ініціативи та участі якої було впорядковано наукову спадщину академіка Філарета Колесси («Мелодії українських народних дум» (К., 1969), «Музикознавчі праці» (К., 1960), «Музичний фольклор з Полісся в записах Ф. Колесси та К. Мошинського» (К., 1995)), є послідовницею цього видатного українського вченого.

Презентована книга містить дві частини: «Погляд на необрядову народну пісенність», мемуарну про експедиції та інформантів, від яких записувала авторка; друга – це об'ємний пісенний матеріал (записаний також від будівельників та працівників Чорнобильської АЕС в 1975 та 1983 роках, Бурштинської ТЕЦ та НовоДністровської ГЕС, 1977 р.), де С. Грица проводила й соціологічні дослідження. Пісенний матеріал упорядковано за регіонально-жанровим принципом. Найбільше уваги приділено наративній епіці, оповіді, яку народ повістує про себе, про пережиту історію, особисті рефлексії, які авторка вважає вищою фазою націо-

нального самоусвідомлення порівняно з обрядовою як у словесній, так і музичній частинах творчості.

Ключові положення книги стосуються специфіки, структури, динаміки побутування необрядового пісенного фольклору. За часів Київської Русі, як відомо, розвивається така форма героїчного епосу, як билини, що представляють літературу саме Київської Русі. У XV–XVII ст. традицію билин в Україні продовжують думи, які мають своїх супутників, – балади, історичні пісні, співанки-хроніки, що разом утворюють цілу систему української народної епіки, яку авторка називає «малою епікою».

Динаміка необрядового фольклору в «регіональних відмінах», на думку дослідниці, простежується на рівні сюжетів, мовностилістичних особливостей. Щодо мелодичних типів, то вони менш обмежені регіональними рамками. Досліджуючи процеси розвитку українського необрядового фольклору, С. Грица критично оцінює спроби протиставити обрядову і необрядову пісенність як «сакральну» і «профанну». Вона нагадує, що з наукового погляду поняття сакральності застосовується тільки до християнських обрядів, святого причастя, божественних літургій, народних духовних творів. У музиці – до творів християнського змісту. Це поняття не коректно застосовувати до обрядових творів язичницької епохи – веснянок, русальних, купальських пісень з їх культом поклоніння сонцю, місяцю, язичницьким богам. Профанный, підкреслює вона, означає темний, нечистий. Отже, необрядовий і обрядовий фольклор означає перехід від однієї фази до другої. Утім, у Європі професійне мистецтво приносить необрядову творчість до рівня «звичайного». Насправді саме нарративна творчість, як пише авторка, здатна до синтезування та осмислення подієвості. У родовій ієрархії фольклору нарративна епіка є вищою сходинкою в порівнянні з найдавнішою обрядовою. Містична концепція обряду в епічній творчості відступає на другий план, переходячи на колію «раціональної оцінки» факту, події. Інтерес читача викликає і друга (коротша) стаття – «Шляхами фольклорних експедицій», де авторка повертається до подій своєї науково-творчої молодості, коли разом з колегами Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології Академії наук або й самотужки вирушала на пошуки нового пісенного матеріалу до найвіддаленіших закутків Західної України. Маючи дар дослідника, наділена творчою інтуїцією, поєднаною з душевною теплотою, сердечністю, вона вміла розворушити виконавців до співів, «доїння пісень» (за її словами) і завжди досягала результатів. Її глибока повага й любов до народних майстрів дозволили створити психологічні портрети багатьох виконавців. На знак своєї пошани і вдячності в кінці книги С. Грица вмістила покажчик виконавців із залученням місця їхнього тодішнього проживання, переліком номерів виконуваних пісень. Неабияке враження справляють описи особистісних походів авторки, про що вона часто пише з гумором, коли, не боячись нікого й нічого, у дощ і холод прагнула добратися до виконавця. Під час експедиції на Покуття, куди спочатку поїхала потягом, потім автостопом, малопрохідними тропами в сутінках, її перестріла незнайома жінка, яка спочатку прийняла її як прохачку, а потім, запросивши в хату й розговорившись за горнятком молока, хоч і не зовсім повірила, що вона збирає пісні, а врешті наспівала дослідниці добрих пару десятків пісень. Любов до фольклору, «доїння пісень», благоговіння перед інформантом були покликанням Софії Грици, завдяки чому була створена книга, про яку йдеться.

Яким буде завтрашній день народної пісні? Це питання хвилює сьогодні кожного. Як науковець, дослідник, Софія Грица не може не бачити поступового пригасання пісенного фольклору. Спостерігаючи за процесами його видозмінювання під тиском світової урбанізації, поширення так званого *performanse*, на хвилі якого «із самого дна виплеснула маса профанації», – вона зазначає, – деструктивність такого мистецтва очевидна. Замість фольклору приходять фейклор. Це не обробки фольклору, як у фазі його творчої адаптації, а брут, те ж

у малярстві – профанація, те ж у дизайні, театральному мистецтві тощо». І все ж таки дослідниця вважає, що органічний зв'язок українця з народними традиціями, з піснею, вияв його самості, самоідентифікації виключає думку про можливість розстатися з народним багатством. Прив'язаність до народних традицій і сьогодні не ослабла при очевидній інтеграції України в європейську глобалізовану спільноту, яка, віддаючи фольклору належне, не вважає його орієнтиром на майбутнє. В Україні навряд чи зникне інтерес до автентичного фольклору, «його сила і вартість у правді збереження генетичної традиції і незаперечному значенні оригіналу».

Ця велика за обсягом (767 с.) книга Софії Грици – творчий заповіт берегти й захищати народну творчість, народну пісню, справжня скарбниця для проведення творчих досліджень у різних сферах науки – не тільки фольклористики, а й лінгвістики, соціології, культурології, віршознавства. Вона є прикладом самовідданого служіння рідному народу на благо дальшого розвитку його культури.

IMMEE

Вимоги до наукових статей^{*}, що подаються в журнал «Народна творчість та етнологія»

Оформлення

Стаття подається в електронному вигляді в редакторі Word for Windows 6.0 і вище, а також роздруковується на папері формату А4 шрифтом Times New Roman, кеглем 14 (малюнки, таблиці також кеглем 14) з інтервалом 1,5, без переносів. Сторінки обов'язково мають бути пронумеровані (унизу сторінки, праворуч).

Розміри полів:

- ліве – 30 мм;
- праве – 15 мм;
- верхнє – 20 мм;
- нижнє – 20 мм.

До статті обов'язково додаються:

- інформація про автора / авторів українською та англійською мовами: прізвище та ім'я (повністю); вчений ступінь (якщо є); посада та місце роботи; телефон; електронна адреса;
- розгорнуті анотації українською та англійською мовами, обсягом не менше ніж 1800 знаків кожна;
- ключові слова українською та англійською мовами;
- список літератури, оформлений згідно з вимогами ДСТУ 8302:2015 та ДСТУ 3582:2013;
- References (Увага! Позиції зі списку літератури подаються в тій самій послідовності; кириличні джерела – у перекладі англійською мовою, наведені латиницею – без змін).

Стаття має відповідати вимогам наукового стилю викладу та правилам чинного правопису. За достовірність поданої в статті інформації, зміст, правильність написання власних назв (прізвища, імена, географічні назви, назви закладів тощо) та висновки відповідальність несе автор / автори.

Ілюстрації до статей мають бути подані окремими файлами у форматі .jpg / .jpeg або .tif / .tiff роздільною здатністю не менше ніж 300 dpi.

Докладніше див.: <http://www.etnolog.org.ua>

^{*} Обсяг статті в межах 0,5–1 друкованого аркуша.

Національна академія наук України
Інститут мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М. Т. Рильського

Наукове видання

Народна творчість та етнологія
№ 3, 2021 (391)
липень-вересень

На обкладинці світлина з особистого архіву Лілії Іваневич – кандидатки історичних наук, позаштатної наукової співробітниці Хмельницького міського відділу Центру дослідження історії Поділля Інституту історії України НАНУ, членкині НТШ (Львів) та Національної спілки краєзнавців України, лауреатки Хмельницької обласної премії ім. К. Широцького (2013) і Хмельницької міської премії ім. Є. Назаренка (2018).

Формат 60×84/8, 205×290мм

Умов. друк. арк. 14,51

Обл. вид. арк. 17,90

Наклад 280 прим.

Адреса редакції: 01001 Київ-1, вул. Грушевського, 4
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців,
виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції
Серія ДК № 1831 від 07.06.2004