

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

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОЛОГІЯ

FOLK ART AND ETHNOLOGY

№ 1, 2023 (397)

січень-березень

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2023.01>



Київ – 2023

ISSN (print) 2664-4282
ISSN (online) 2786-6181
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

Голова Науково-видавничої ради

Ганна СКРИПНИК

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 КОНДРАТІКОВА
(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 ЧУПРІНА

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 № 2 від 22.02.2023)*

Народна творчість та етнологія : № 1 (397) / [голов. ред. В. Великочий, голова Науково-видавничої ради Г. Скрипник] ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2023. 122 с.

Редактор-координатор

Олена ЩЕРБАК

Редактори

Надія ВАЩЕНКО, Григорій СЕРГІЙЧУК, Людмила ТАРАСЕНКО

Редактори англomовних текстів

Олена КАЛАЧ, Павло РАФАЛЬСЬКИЙ

Оператор

Ірина МАТВЄЄВА

Комп'ютерна верстка

Людмила НАСТЕНКО

Художньо-технічне забезпечення

Олександр ГОЛОВКО

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 **Судин Данило.** Міфи радянської доби. Спростування та розвінчування в постколоніальний період
Sudyn Danylo. Myths of the Soviet Era. Refutation and Debunking in the Postcolonial Period
- 17 **Мориквас Надія.** Культурно-історична спадщина в інтерпретаціях та осмисленні українських учених-гуманітаріїв
Morykvas Nadiia. Cultural and Historical Heritage in the Interpretations and Understanding of Ukrainian Humanities Scholars
- 21 **Лебович Вікторія.** До питання відтворення ономастики в художньому перекладі
Lebovics Viktoria. On the Issue of Onomastics Rendering in Literary Translation
- 29 **Ганжа Ангеліна.** Поліфонізм наративу в документальному кінотексті (на прикладі фільму «Poeta Maximus»)
Hanzha Anhelina. Polyphonism of Narrative in Documentary Cine-Text (Exemplified by the *Poeta Maximus Film*)
- 36 **Таран Олена.** Громадянські практики вшанування загиблих – нові форми міської комеморації в умовах російсько-української війни
Taran Olena. Civic Practices to Honour the Dead – New Forms of Urban Commemoration in the Conditions of Russian-Ukrainian War

Культур-антропологічні зарубіжні студії Cultural and Anthropological Foreign Studies

- 48 **Czarnecka Dominika.** Byłe sowieckie bazy wojskowe w Polsce i na Łotwie a rozwój praktyk turystycznych. Studium wybranych przypadków (część 2)
Czarnecka Dominika. Former Soviet Military Bases in Poland and Latvia and the Development of Tourist Practices. Study of Selected Cases (Part 2)

Розвідки та матеріали Studies and Materials

- 59 **Мех Наталія.** Олесь Гончар у сучасному українському документальному кінотексті: духовна велич та незламність митця
Mekh Nataliia. Oles Honchar in a Modern Ukrainian Documentary Cine-Text: On Spiritual Grandeur and Toughness of the Artist
- 65 **Селівачов Михайло.** Сільська мода ХХ століття в українському вбранні та текстилі
Selivatchov Mykhailo. Rural Fashion of the 20th Century in Ukrainian Clothing and Textiles
- 75 **Кушнірук Ольга.** Концерт для віолончелі з оркестром Олександра Яковчука: до питання еволюції жанру
Kushniruk Olha. Cello Concerto by Alexander Jacobchuk: On the Issue of Genre Development

- 80 **Сторчай Оксана.** «Дай мені, Господи, серця чистого і духу сильного»: подробиці творчого життєпису сестер Олени та Ольги Кульчицьких (з архівних матеріалів)
Storchai Oksana. Create in Me a Pure Heart, O God, And Renew a Steadfast Spirit within Me: On Some New Details of Creative Biographies of Sisters Olena and Olha Kulchytska (From Archival Materials)

З архівних джерел From Archival Sources

- 91 [Архівний матеріал]. Відділ «Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів» Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, ф. 1, од. зб. 661, арк. 56–64
[Archival Material]. *The Archival Scientific Funds of Manuscripts and Audio-Recordings* Department of M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, Fund 1, Unit of Issue 661, Folios 56–64

Рецензії Reviews

- 101 **Мушкетик Леся.** [Рецензія] Глушко М. Народнознавчі студії в Науковому товаристві імені Шевченка (1895–2020). Статті та матеріали. Львів, 2022. 664 с.
Mushketyk Lesia. [Review] Hlushko M. Ethnological Studies in the Shevchenko Scientific Society (1895–2020). Articles and Materials. Lviv, 2022, 664 pp.
- 105 **Іваннікова Людмила.** [Рецензія] Супрун-Яремко Н. О. Весільні пісні українців Кубані: фонографічний збірник. Антологія українських народних пісень Кубані. Випуск другий. Львів : Література та мистецтво, 2020. 288 с.
Ivannikova Liudmyla. [Review] Suprun-Yaremko N. Wedding Songs of the Ukrainians of Kuban: Phonographical Collection. Anthology of Ukrainian Folk Songs of Kuban. 2nd issue. Lviv: Literature and Art, 2020, 288 pp.
- 109 **Наконечна (Гощіцька) Тетяна.** [Рецензія] Серебрякова О. Шлюбні ворожіння в календарній обрядовості українців. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2022. 247 с. з іл.
Nakonechna (Hoshchitska) Tetiana. [Review] Serebriakova O. Marriage Divinations in the Calendar Rites of Ukrainians. Lviv: Institute of Ethnology of the NAS of Ukraine, 2022, 247 pp.: ill.

Некрологи Obituarys

- 112 Мар'ян Покропек
Marian Pokropek
- 115 Дмитро Павличко
Dmytro Pavlychko
- 118 Микола Стратілат
Mykola Stratilat

УДК 314.113:323.15+316.323.83]:930.23(477+57)

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2023.01.005>

СУДИН ДАНИЛО

кандидат соціологічних наук, науковий співробітник відділу соціальної антропології Інституту народознавства НАН України (Львів, Україна). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5648-0224>

SUDYN DANYLO

A Ph.D. in Sociology, researcher at the Social Anthropology Department of the Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine (Lviv, Ukraine). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5648-0224>

Бібліографічний опис:

Судин, Д. (2023) Міфи радянської доби. Спростування та розвінчування в постколоніальний період. *Народна творчість та етнологія*, 1 (397), 5–16.

Sudyn, D. (2023) Myths of the Soviet Era. Refutation and Debunking in the Postcolonial Period. *Folk Art and Ethnology*, 1 (397), 5–16.

МІФИ РАДЯНСЬКОЇ ДОБИ. СПРОСТУВАННЯ ТА РОЗВІНЧУВАННЯ В ПОСТКОЛОНІАЛЬНИЙ ПЕРІОД

Анотація / Abstract

Статтю присвячено проблемі взаємодії українського суспільства з власними уявленнями про радянське минуле. Зокрема, опираючись на антропологічне трактування поняття «міф», згідно з яким, міфом є історія чи оповідь, яка має сакральний характер для конкретної соціальної групи чи спільноти, розглянуто три приклади радянських міфів: 1) про Сталіна як великого вождя, 2) про націоналізм, 3) радянський наратив про минуле України. Важливим аспектом цієї статті є аналіз саме пострадянської динаміки цих міфів, тобто їхньої трансформації в умовах, які нагадують постколоніальність у країнах Африки та Азії, що були в минулому колоніями європейських країн. Зокрема, уявлення про Сталіна як великого вождя може слугувати прикладом співіснування короткого та розширеного оповідань міфу. Це розрізнення було запроваджене Броніславом Малиновським та Морісом Леєнгардом для позначення міфів, які або набули чіткої форми наративу (коротке оповідання), або існують у формі нечітко окреслених уявлень та переконань у свідомості людей (розширене оповідання). Аналіз динаміки ставлення до Сталіна в українському суспільстві протягом 1991–2016 років дозволяє виявити соціальні фактори, які в пострадянський період визначали позитивне та негативне ставлення до нього. Зокрема, показано, що фактор ідентичності після 2000-х років є ключовим: якщо людина ідентифікує себе з українською нацією, то її ставлення до Сталіна є виразно негативним. Аналіз основних наративів про минуле України та сприйняття поняття «націоналізм» в українському суспільстві підтверджує коректність використання постколоніального підходу до осмислення українського суспільства протягом 1991–2022 років. Зокрема, отримали підтвердження тези Гаятрі Чакраворті Співак та Едварда Саїда про те, що панування колонізаторів зберігається в сфері культури навіть тоді, коли нація вже здобула політичну незалежність. По-перше, нація продовжує користуватися «мовою» колонізаторів, тобто перебувати в полі смислів, нав'язаних колонізаторами. Саме такою

є доля поняття «націоналізм», яке до 2014 року сприймалося в українському суспільстві переважно в радянському ключі. Співіснування шістьох наративів про минуле України, де лише два мають виразно радянське забарвлення, дозволяє зрозуміти механізми деколонізації, які відбувалися в українському суспільстві до 2014 року.

Ключові слова: націоналізм, Сталін, міф, історичний міф, національний міф, історична пам'ять, історичний наратив, постколоніалізм.

The article deals with the problem of Ukrainian society's interaction with its own ideas about the Soviet past. In particular, based on the anthropological interpretation of the *myth* notion (according to which a myth is a story or narrative that has a sacral character for a specific social group or community), three examples of Soviet myths are considered: 1) about Stalin as a great leader; 2) about nationalism; 3) the Soviet narrative about Ukraine's past. An important aspect of this article is the analysis of the post-Soviet dynamics of these myths, i.e., their transformation in conditions reminiscent of post-colonialism in countries of Africa and Asia, which were colonies of European countries in the past. In particular, the idea of Stalin as a great leader can serve as an example of coexistence of short and extended stories of a myth. This distinction was introduced by Bronisław Malinowski and Maurice Leenhardt to denote myths that have either taken the form of a clear narrative (short story) or exist, in people's minds, in the form of vague ideas and beliefs (extended story). The analysis of dynamics of attitudes toward Stalin in Ukrainian society throughout 1991–2016 allows us to identify social factors, which determined positive and negative attitudes toward him in the post-Soviet period. In particular, it is shown that upon the 2000s the identity factor is crucial: if a person identifies him- or herself with the Ukrainian nation, his/her attitude towards Stalin is clearly negative. The analysis of both the main narratives about Ukraine's past and the perception of the *nationalism* concept in Ukrainian society proves the accuracy of using the post-colonial approach to the understanding of Ukrainian society during 1991–2022. In particular, the theses of Gayatri Chakravorty Spivak and Edward Said that the domination of colonizers in the sphere of culture persists even in the case a nation has already gained political independence, have been confirmed. First, the nation keeps using the *language* of colonizers, i.e., keeps staying in the field of meanings imposed by colonizers. Such is the fate of the *nationalism* concept, which until 2014 had been perceived in Ukrainian society mainly in a Soviet way. The co-existence of six narratives about Ukraine's past, of which only 2 were distinctly Soviet, allows us to understand the mechanisms of decolonization that took place in Ukrainian society before 2014.

Keywords: nationalism, Stalin, myth, historical myth, national myth, historical memory, historical narrative, postcolonialism.

Поняття міфу є одним з найбільш багатозначних у соціальних та гуманітарних науках. За розмаїттям смислів його можна порівняти хіба що з поняттям «ідентичність» або «культура». Утім, у цьому тексті я використовуватиму це поняття в *антропологічному* значенні, тобто як історію чи оповідь, яка має сакральний характер для конкретної соціальної групи або спільноти. Важливо враховувати розрізнення, запропоноване – незалежно один від одного – двома антропологами першої половини ХХ ст. Броніславом Маліновським та Морісом Леєнгардтом. Згідно з ними, потрібно розрізняти *коротке* та *розширене оповідання* в міфі. Інакше кажучи, коротке оповідання – це і є оповідь, яка має певну структуру, а тому може бути переказаною однією людиною іншій. Натомість розширене оповідання – це певний запас знань, наявність у свідомості індивіда, що не може набути форми наративу [12; 13]. У цьому тексті я не зосереджуватимуся

на протиставленні чи розрізненні цих двох форм міфів. Утім, одразу проілюструю, як виглядає довге оповідання. Одним з важливих радянських міфів був міф про Сталіна як видатного чи великого вождя. За часів самого Сталіна цей міф мав форму короткого оповідання. Власне, через це Хрущов і говорив на ХХ з'їзді КПРС про культ особи. Натомість за Брежнєва міф про Сталіна існував у формі розширеного оповідання: попри те що таких хвалебних оповідей про Сталіна, як і в 1930-х роках, не існувало, його позитивний образ неявно культивувався в СРСР.

Після розпаду Радянського Союзу його міфи продовжували існувати – частково через автономність культурної сфери щодо соціальної чи політичної, а частково через існування політичних сил, які прагнули відновити радянський соціальний та політичний устрій. Саме тому наприкінці 1980-х років відбувалося потужне розвінчування радянських міфів – спершу в рамках

«перебудови», а після 1991 року – і в незалежній Україні. Утім, у випадку розвінчування потрібно окремо розглядати щонайменше три рівні:

- наукові дослідження,
- історична політика,
- історична свідомість суспільства¹.

Ці три рівні між собою тісно пов'язані. Наукові дослідження переважно є основою таких розвінчувань, але основний для них виклик – потрапити до суспільної свідомості. Зводити цей виклик лише до популяризації наукових напрацювань не можна, оскільки таке розвінчування мусить мати системний та організований характер, що вимагає втручання держави в цей процес і проведення нею історичної політики, яка б, з одного боку, доносила вже здійснені дослідження до суспільства, а з другого, – пропонувала науковому співтовариству ті чи інші пріоритетні теми для досліджень. Третью складовою є розвінчування цих міфів в історичній свідомості суспільства. Попри те що, на перший погляд, роль суспільства видається повністю пасивною в цьому процесі – просто сприймати розвінчування, здійснені науковцями та науковицями й донесені до суспільства за допомогою історичної політики, насправді суспільство є активним учасником цього процесу. Адже люди не є просто «посудинами», які науковці та науковиці наповнюють знаннями за допомогою історичної політики, також вони активно відбирають, якій інформації вірити, а якій – ні. І критерії, якими вони керуються, не завжди відповідають логіці наукового дослідження. Утім, цей рівень найчастіше не беруть до уваги, коли досліджують розвінчування радянських міфів. Більшість студій зосереджуються чи на першому рівні (наукові розвідки), чи на другому рівні (вивчення історичної політики), причому другий рівень виявляється менш дослідженим².

У цьому тексті я зосереджуюся виключно на третьому рівні: як відбуваються зміни в історичній свідомості українського суспільства. У цьому контексті дуже важли-

вими є саме постколоніальні студії. Попри те що найчастіше в них до поля зору потрапляє або те, як колонізатори бачать / описують колонізованих, або те, як колонізовані чинять опір такому погляду на себе, існує ще один важливий аспект постколоніальних студій: яким чином колонізовані сприймають самі себе, ураховуючи погляд колонізаторів. У цьому плані ключовими є тексти Гаятрі Чакраворті Співак «Чи може підпорядковане промовляти» [16] та Едварда Саїда «Культура й імперіалізм» [6]. У тексті Г. Ч. Співак йдеться про те, що колонізованим часто бракує мови для опису свого становища. Причому мова вживається у двох смислах – на рівні «словника», тобто набору понять, якими можна описати власну ситуацію, та «стилю», тобто існування способів висловлювати ті чи інші погляди та думки. Натомість Саїд наголошує на тому, що часто колонізовані – навіть після звільнення від панування колонізаторів – описують свою історію як *реакцію* на діяльність останніх. Тобто колонізовані й далі приймають погляд колонізаторів, але обертають його навспак. Попри те що це виглядає звільненням від панування, насправді залежність і далі зберігається, адже колонізовані продовжують рівнятися на погляд колонізаторів, далі перебувають в орбіті колишньої метрополії. Відтак справжнє звільнення передбачає сприйняття колонізованими своєї історії як самодостатньої, а також в її цілісності, повноті.

Виходячи із цих теоретичних передумов, я пропоную розглянути три окремі випадки панування та додання колоніального погляду на історію України. Насправді їх може бути набагато більше, звісно ж, але ці три доволі промовисто ілюструють і ті проблеми, з якими стикається українське суспільство, і можливі шляхи їх подолань. По-перше, це суспільне розуміння поняття «націоналізм», по-друге, це міф про три «братні народи» чи «возз'єднання України та Росії», по-третє, це образ Сталіна в українському суспільстві. Усі три приклади

я детальніше розглядав в інших публікаціях [7; 8; 9]. А тому на питаннях методології збору даних та їх аналізу я не зупинятимуся в цьому тексті: детально ці питання розглянуто у відповідних статтях. У цьому тексті я розгляну лише ті аспекти дослідження, які стосуються теми розвінчання радянських міфів. Наразі лише наголошу, що всі три приклади розглянуто на солідному емпіричному матеріалі – чи всеукраїнських опитуваннях громадської думки 1991–2021 років, чи даних проєкту «Львів – Донецьк: соціологічний аналіз групових ідентичностей та ієрархій суспільних лояльностей» за 1994, 1999, 2004 роки, причому у 2010 та 2015 роках географія проєкту розширилася, і в дослідження було додано такі міста: Київ (2010 та 2015 рр.), Житомир, Херсон (2010) та Дніпро, Харків, Одеса (2015). Завдяки такому обширному емпіричному матеріалу була змога простежити зміни в українському суспільстві. Інша перевага кількісних досліджень – вони дають змогу виявляти латентні смисли, які самі індивіди не усвідомлюють або не хочуть розкривати публічно.

Націоналізм – це одне з понять, яке яскраво відображає радянський міф. Зокрема, у радянському дискурсі це поняття завжди мало негативні конотації, причому вживалося лише в словосполученні «буржуазний націоналізм». Постає питання: наскільки

це радянське розуміння поняття збереглося після 1991 року? Один із способів це перевірити – проаналізувати дані опитування «Львів – Донецьк: соціологічний аналіз групових ідентичностей та ієрархій суспільних лояльностей» за 1994, 1999, 2004 та 2010 роки. Зокрема, у межах опитування людей просили висловити згоду чи незгоду із твердженнями, які мають відверто націоналістичний характер (наприклад, «Україна тільки для українців»), а також указати, чи ідентифікують вони себе з українськими націоналістами. Найбільш промовистими є дані для м. Донецьк, тому подальші результати стосуватимуться лише цього міста.

Аналіз даних передбачав проведення дискримінантного аналізу – так званої класифікації «з навчанням», тобто класифікації опитаних за ключовими характеристиками, а далі порівняння отриманих результатів з реальним станом справ. Тобто в цьому дослідженні залежною змінною була націоналістична ідентичність: чи опитані вважають себе націоналістами. Таким чином, проводилося порівняння: чи прогноз, зроблений на основі згоди або незгоди з націоналістичними твердженнями, співпадає з реальною націоналістичною ідентичністю опитаних. Іншими словами, чи націоналістичні установки співпадають з націоналістичною ідентичністю. Загалом можна передбачити чотири можливі результати (див. табл. 1).

Таблиця 1

Схема класифікації респондентів відповідно до рівня націоналістичних установок та націоналістичної ідентичності

		Націоналістична ідентичність	
		так	ні
Націоналістичні установки	так	явні націоналісти	латентні націоналісти
	ні	фальшиві націоналісти	не-націоналісти

Якщо радянське розуміння поняття «націоналізм» відсутнє, тоді опитані

будуть або в категорії «явні націоналісти», або «не-націоналісти», бо їхні націоналіс-

тичні установки співпадатимуть з націоналістичною ідентичністю. Якщо ж радянське розуміння поняття «націоналізм» присутнє, то існуватиме значна частина опитаних, яких можна назвати латентними націоналістами: вони підтримують націоналістичні установки, але не вважають себе націоналістами. Фальшиві націоналісти – це категорія, яку можна назвати *артефактом* аналізу, тобто хибним результатом, отри-

маним через недосконалість аналітичних інструментів. Адже важко уявити людину, яка вважає себе націоналістом або націоналісткою, але не має жодних націоналістичних установок. Утім, виявилось, що для кожного року опитування із 400 опитаних лише 7–8 осіб потрапляли в цю категорію. Таким чином, проведений аналіз можна вважати валідним. Результати відображено в табл. 2.

Таблиця 2

Частотний та відсотковий розподіл респондентів відповідно до їх націоналістичних практик та ідентичностей

№	Тип практик та ідентичностей	1994		1999		2004		2010	
		n	%	n	%	n	%	n	%
1.	Явні націоналісти	11	2,76	20	5,43	11	3,15	19	5,09
2.	Латентні націоналісти	85	21,3	126	34,24	59	16,91	156	41,82
3.	Не-націоналісти	300	75,19	214	58,15	272	77,94	191	51,21
4.	Фальшиві націоналісти	3	0,75	8	2,17	7	2,01	7	1,88
ЗАГАЛОМ		399	100	368	100	349	100	373	100

Загальні висновки є такими. Протягом 1994–2010 років у м. Донецьку зростала частка людей, які поділяли націоналістичні настанови, проте частка людей, які вважали себе націоналістами, залишалася на низькому рівні, причому була відносно стабільною. Основною причиною є негативне ставлення до самого поняття «націоналізм». Ретельніший аналіз засвідчив, що поняття «націоналізм» асоціюється в опитаних із ксенофобією та політичним радикалізмом. Таким чином, можемо стверджувати, що в цьому плані радянські міфи зберігають свою тяглість, хоча події 2014–2022 років, очевидно, змінюють цю ситуацію. Зокрема, поняття націоналізму вже не матиме негативних конотацій, а асоціюватиметься насамперед із захистом власної національної ідентичності.

Якщо приклад з поняттям «націоналізм» – це приклад постколоніальної від-

сутності мови (за Співак), тобто перебирання мови та системи значень колонізатора, то другий приклад вже стосується ситуації, коли колонізовані сприймають свою історію крізь призму цінностей колонізаторів. Мені йдеться про історію міфу про «братні народи» чи «возз'єднання» українського та російського народів, який був центральним для радянського наративу з 1930-х років [2; 10]. Аналіз даних дослідження «Львів – Донецьк – Київ – Дніпро – Харків – Одеса: соціологічний аналіз групових ідентичностей та ієрархій суспільних лояльностей» (анкетування відбувалося в жовтні – листопаді 2015 р.) дозволяє виокремити декілька версій історичної пам'яті. У рамках дослідження опитаних – оцінити, наскільки ті чи інші історичні події є важливими для розуміння історії України. Перелік був таким:

- Київська Русь;
- Козацтво;

- Повстання Мазепи проти Петра І;
- Переяславський договір між Україною і Росією 1654 року;
- Українська Народна Республіка (1917–1920);
- Українська Радянська Соціалістична Республіка;

- Проголошення незалежності України в 1991 році.

За допомогою експлораторного факторного аналізу було виокремлено дві моделі історичної пам'яті – українську національну та радянську. Причому кожна з них отримала по три версії (див. табл. 3 і табл. 4).

Таблиця 3

Версії української національної моделі пам'яті

Змінні	Пострадянська		Реалітетна		Опору			
	Л	Дн	Л	Д	Дн	К	О	Х
Київська Русь	×	×						
Козацтво	×	×						
Повстання Івана Мазепи					×	×	×	×
Переяславський договір 1654 р.								
УНР			×	×	×	×	×	×
УРСР			×	×				
Проголошення незалежності в 1991 р.					×	×	×	×

× – ключові для версії елементи

Л – Львів, Д – Донецьк, К – Київ, О – Одеса, Дн – Дніпро, Х – Харків.

Таблиця 4

Версії радянської моделі пам'яті

Змінні	Українська		Братніх народів		Возз'єднання	
	Д	К	Х	О	К	Дн
Київська Русь	×	×	×	×		
Козацтво	×	×				
Повстання Івана Мазепи						
Переяславський договір 1654 р.			×	×	×	×
УНР						
УРСР			×	×	×	×
Проголошення незалежності в 1991 р.						

× – ключові для версії елементи

Л – Львів, Д – Донецьк, К – Київ, О – Одеса, Дн – Дніпро, Х – Харків.

Загалом ці дві моделі історичної пам'яті плавно перетікають одна в одну. Зокрема, якщо в українській національній пам'яті у версії опору йдеться про опір колонізаторам (і тут ключовими є повстання Івана Мазепи, УНР та проголошення незалежності 1991 р.), то в реалітетній версії спостерігається усвідомлення важливості радянського періоду в історії сучасної України, адже перебування у складі СРСР неминуче позначилося на всіх сферах життя в Україні. Тому для реалітетної версії ключовими є УНР та УРСР. А ось пострадянська версія української національної пам'яті нагадує радянський наратив, з якого було вилучено радянське, але не було включено нічого специфічно українського. Тому тут ключові – Київська Русь та козацтво, які є важливими елементами також радянського наративу, зокрема української версії радянської моделі пам'яті. Розрізнення між цими версіями спиралося на додаткові критерії – інші варіативні події, які входять до тієї чи іншої версії пам'яті, а також кореляції з твердженнями, що описують україно-російські відносини – про що йтиметься далі. Крім того, у радянській моделі є ще дві версії – «братніх народів» та «возз'єднання». Якщо для першої ключовими елементами є Київська Русь, Переяславський договір 1654 року та УРСР, то для другої – лише Переяславський договір 1654 року та УРСР. Різниця між цими версіями полягає в тому, що у випадку «братніх народів» мовиться про визнання існування української нації, але водночас побутує переконання, що вона має бути «братньою» щодо російської. А от у випадку «возз'єднання» йдеться про повну підпорядкованість української нації російській.

На основі цього аналізу можна дійти першого важливого висновку. Загалом в Україні спостерігалася «гібридизація» чи «амальгамація» українського та радянського наративів. Між ними не було чіткого поділу, фактично пострадянська версія української моделі пам'яті є доволі близькою до радянського наративу. Таким чином, дві версії є явно українськими – опору та реалітетна, але решта чотири тією чи іншою мірою

містять у собі радянський наратив. Це і є ситуація, про яку писав Саїд: колонізовані приймають погляд колонізатора.

Утім, не потрібно спрощувати, що більшість цих наративів є проросійськими. Насправді йдеться про ситуацію роздвоєної свідомості, властивої для підпорядкованих груп. Щоб зрозуміти, наскільки ці версії історичної пам'яті є проросійськими чи проукраїнськими, потрібно розрахувати кореляцію з низкою тверджень, які описують україно-російські відносини³:

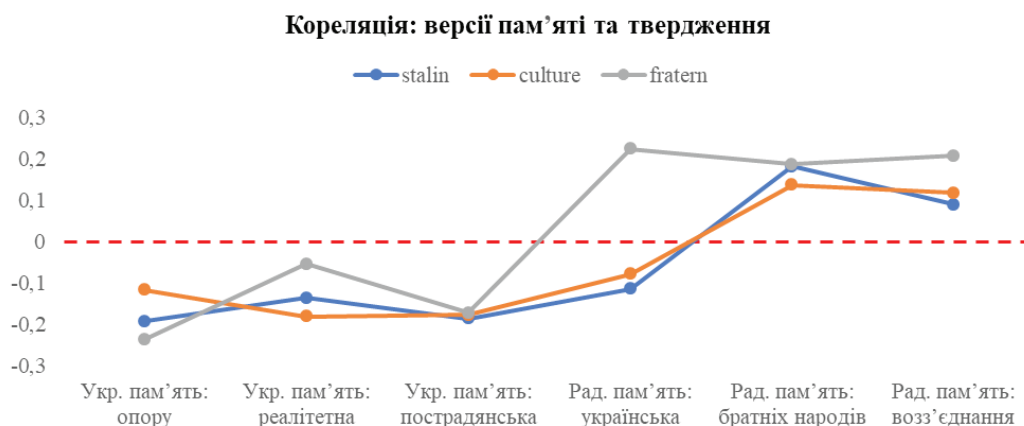
- Українці і росіяни мають однакову у своїй основі історію, культуру і мову (**hist**);
- Україна і Росія мають бути однією країною (**ties**);
- Росія завжди експлуатувала нас (**exploit**);
- Українці як етнічна група є більш демократичними, ніж росіяни (**democr**);
- Україна тільки для українців (**exclus**);
- Сталіна звинувачують у тому, що він не робив (**stalin**);
- Україна ніколи не зможе настільки розвинути свою культуру, щоб бути рівнозначною з високим статусом російської культури (**culture**);
- Росіяни та українці є двома братніми народами, які повинні щасливо жити в одній країні (**fratern**).

Результати кореляційного аналізу (рис. 1 та рис. 2) демонструють, що дві моделі пам'яті проглядаються, але українська версія радянської моделі пам'яті займає проміжну позицію: носії цієї моделі пам'яті в одних питаннях є проукраїнськими, а в інших – проросійськими. Таким чином, ми бачимо, як суспільство поступово відходить від погляду колонізаторів на українську історію. Фактично злам 2022 року, який відбувся в ставленні до російського та радянського вимірів українського минулого, не є несподіваним, а випливає з тих процесів, які відбувалися в суспільстві і до того. Інакше кажучи, ситуація роздвоєності долається і стає більш визначеною та переважно проукраїнською.

Рисунок 1



Рисунок 2



Для перевірки цього висновку найкраще звернутися до аналізу трансформацій образу Сталіна в українському суспільстві

з 1991 року. Загалом траєкторія цих змін є нелінійною (див. рис. 3).

Рисунок 3

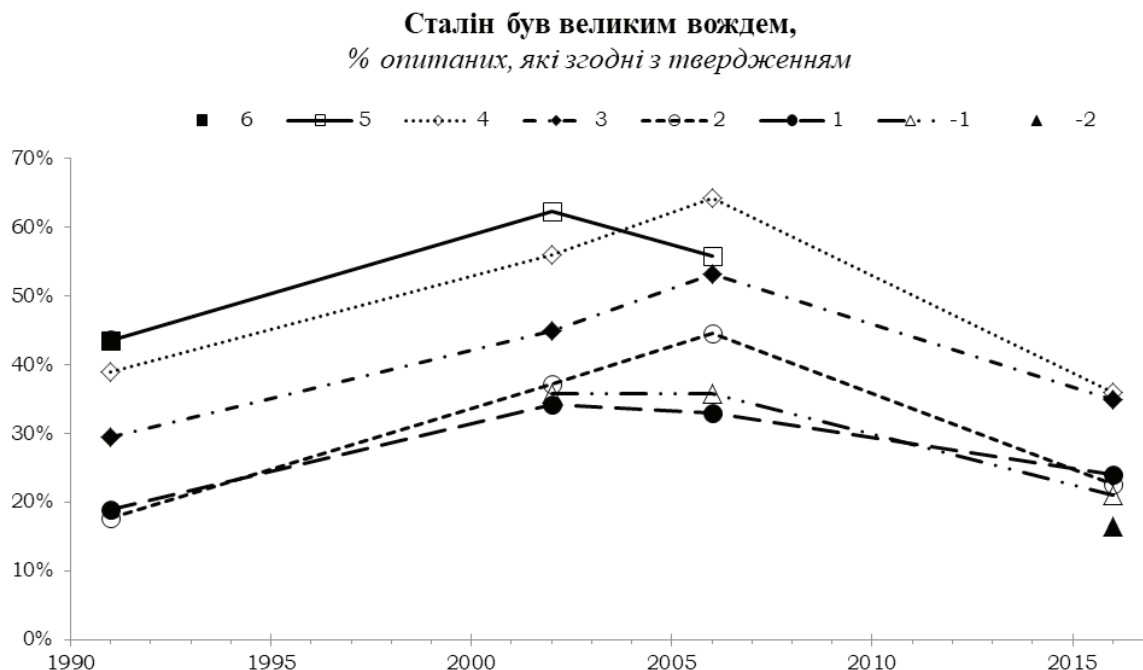


Як бачимо, до початку XXI ст. повільно зростала частка українців, які вважали Сталіна великим вождем: від 27 % у 1991 році до 39 % у 2002 році. І лише після 2014 року відбулося різке зменшення цієї групи людей. Коректність цієї тенденції можна простежити і на прикладі іншого питання – про ставлення до Сталіна.

Фактично ці два індикатори пов'язані між собою.

Причому наведена на рис. 3 тенденція є спільною для всіх поколінь. На рис. 4 представлено дані для 8 вікових когорт. Тобто когорта 1 – люди, яким було від 20 до 29 років у 1991 році, когорта 2 – люди, яким було від 30 до 39 років у 1991 році тощо.

Рисунок 4



Пояснення цієї тенденції потрібно шукати в тому, як сприймається Сталін українським суспільством. Для цього було здійснено регресійний аналіз даних соціологічних опитувань відповідно до такого переліку чинників, які можуть впливати на сприйняття особи Сталіна:

- соціальна справедливість:
 - матеріальний стан;
 - онтологічна безпека ⁴;
- авторитаризм;
- консерватизм;
- ідентичність:
 - «братні народи»;
 - самоідентифікація.

Різні чинники відігравали ключову роль у сприйнятті образу Сталіна після

1991 року. Зокрема, найголовнішим фактором у 1990-х роках був консерватизм: прихильники консервативних цінностей та установок більш позитивно ставилися до Сталіна. Фактор ідентичності – у формі прийняття чи відкидання ідеї «братніх народів» – був другорядним. Ті, хто погоджувалися з тим, що Україна та Росія є частиною «східнослов'янської спільноти», більш позитивно ставилися до Сталіна. Утім, до XXI ст. фактор ідентичності залишався другорядним і почав відігравати головну роль після 2002 року. При цьому значення чинника консерватизму в той час постійно зменшується, а після 2006 року фактично зникає. Натомість 2006 року з'являється новий чинник, який визначає ставлення до Сталіна –

авторитаризм: ті, хто більш схильні до авторитаризму й більш прихильно ставляться до Сталіна. Ще одним важливим фактором є соціальна несправедливість: чим гірше в людей матеріальне становище, або чим менше вони відчувають онтологічну безпеку, тим вони прихильніше ставляться до Сталіна.

Якщо в 1990-х роках консерватизм диференціював доволі сильно ставлення до Сталіна, то у XXI ст. він уже не такий диференціюючий. Інакше кажучи, у 2000-х роках опитані, які були на різних кінцях шкали консерватизму, мали подібніше ставлення до Сталіна, ніж у 1990-х роках. Таким чином, Сталін перестає сприйматися виключно як «ікона» для прихильників консервативних цінностей. Натомість у цей час диференціюючим фактором стає ідентичність. У 1990-х роках прихильники та противники ідеї «братніх народів» були ближчими у своєму ставленні до Сталіна, ніж на початку XXI ст., коли противники ідентичності «братніх народів» почали значно негативніше ставитися до Сталіна. Цю відмінність можна пояснити тим, що 1991 року на хвилі «перебудови» панувало негативне ставлення до Сталіна – через відкриття архівів та оприлюднення масштабів і деталей сталінського терору й репресій. Отже, і прихильники окремої української ідентичності, і прихильники «братніх народів» ставилися однаково негативно до Сталіна. Проте у XXI ст. роль Сталіна в українському та російському проектах ідентичності змінюється. Завдяки інформаційній кампанії, розпочатій за президента Віктора Ющенка, щодо вшанування пам'яті жертв Голодомору 1932–1933 років Сталін стає негативним маркером української ідентичності. Натомість у Росії – тобто в ідентичності «братніх народів» – Сталін сприймається позитивною фігурою.

Основну роль відіграло негативне ставлення до СРСР, зумовлене кризовими процесами часів «застою», а також розкриттям злочинів сталінізму в часи «пере-

будови». Можемо припустити, що в цих умовах Сталін був символом усіх недоліків радянської системи. Протягом 1990-х років змінилися соціальні умови і ставлення до Сталіна. Фактор консерватизму зменшував свою роль аж до повного зникнення в середині 2000-х років. Натомість головним чинником стала ідентичність. Можемо припустити, що тут ключову роль відіграли як зовнішні, так і внутрішні процеси. Зовнішні стосуються соціальних та політичних процесів у Росії, де відбулася своєрідна реабілітація Сталіна як ідеального керівника держави. Це зумовлено бажанням російської влади використати образ Сталіна для власної легітимації. Внутрішні ж процеси стосуються українського суспільства, а точніше – політики президента Віктора Ющенка щодо вшанування пам'яті жертв Голодомору 1932–1933 років. Таким чином, Сталін почав відігравати важливу роль у проектах ідентичності, причому в українській ідентичності він був однозначно негативною фігурою, а в російському проекті – позитивною. Отже, ставлення до Сталіна стало маркером ідентичності. Проте наприкінці 1990-х – на початку 2000-х років Сталін також був символом цінностей соціальної справедливості. Позитивне ставлення до нього було більш притаманне людям, які відчували себе обділеними – чи в матеріальному плані, чи в плані соціальної безпеки. Тобто на певний час Сталін знову став символом СРСР, але цього разу – як вираження бажання соціального захисту. Проте із середини 2000-х років цей чинник однозначно поступається фактору ідентичності. Хоча із середини 2000-х років спостерігаємо ще одну важливу зміну: важливим чинником ставлення до Сталіна стає авторитаризм, тобто прихильники авторитаризму більш прихильно ставляться до Сталіна, ніж противники. Можемо припустити, що це пов'язано з антидемократичними тенденціями в Росії, де демократія відверто критикується як шкідливий соціальний порядок.

Таким чином, у ставленні до Сталіна можемо виокремити декілька періодів:

- негативне ставлення ранніх 1990-х, зумовлене негативним ставленням до СРСР;
- *ресталінізація* протягом пізніх 1990-х – ранніх 2000-х, зумовлена розчаруванням у демократії, а також зменшенням онтологічної безпеки та матеріальної забезпеченості;
- *повільна десталінізація* кінця 2000-х – початку 2010-х років, зумовлена як політикою пам'яті про Голодомор 1932–1933 років, так і ресталінізацією в Росії,
- *радикальна десталінізація* другої половини 2010-х років, зумовлена Революцією гідності та російсько-українською війною.

Важливо, що до 2004–2005 років українське суспільство усвоєму ставленню до Сталіна було подібним до російського. Фактично відбувалося те, про що й писав Саїд: колонізовані далі сприймають себе крізь оптику колонізаторів. Однак після Помаранчевої революції відбувається поступове розходження траєкторій двох суспільств. Відмінності стають дедалі сильнішими після Революції гідності та початку російсько-української війни у 2014 році. Більш значимим став фактор ідентичності, але також зросла роль чинника гуманістичних цінностей, оскільки гідність людської особи та права людини почали відігравати ще більшу роль у соціальному житті українців та українок. Саме це вказує на важливий етап у деколонізації українського суспільства та подолання ним радянських міфів про українське минуле.

Примітки

¹ Поняття «історична свідомість» я використовую в значенні, запропонованому Йорном Рюзеном [5]. Див. також: [14; 15].

² Серед ключових робіт варто відзначити: [1; 3; 4].

³ У дужках вказано умовні позначення цих тверджень, які використані на рис. 1 та рис. 2.

⁴ Поняття застосовується в значенні, яке запропонував Ентоні Гідденс [11].

Джерела та література

1. Гриценко О. Президенти і пам'ять. Політика пам'яті президентів України (1994–2014): підґрунтя, послання, реалізація, результати. Київ : К. І. С., 2017. 1136 с.
2. Єкельчик С. Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві = Stalin's Empire of Memory. Russian-Ukrainian Relations in the Soviet Historical Imagination. [авториз. пер. з англ. : М. Климчук, Х. Чушак ; ред. Я. Цимбал]; Укр. наук. ін-т Гарвард. ун-ту, Ін-т Критики. Київ : Критика, 2008. 303 с.
3. Касьянов Г. Past continuous: історична політика 1980-х – 2000-х. Україна та сусіди. Київ : Laurus, Антропос-Логос-Фільм, 2018. 420 с.
4. Політика і пам'ять. Дніпро-Запоріжжя-Одеса-Харків. Від 1990-х до сьогодні / О. Гайдай та ін.; наук. ред. Г. Касьянов. Львів : ФОП Шумилович, 2018. 240 с.
5. Рюзен Й. Нові шляхи історичного мислення. Львів : Літопис, 2010. 358 с.
6. Саїд Е. Культура й імперіалізм. Київ : Критика, 2007. 608 с.
7. Судин Д. Множинність моделей історичної пам'яті в українському суспільстві. *Соціологія: теорія, методи, маркетинг* : Науково-теоретичний журнал. 2021. № 3. С. 65–90. DOI: <https://doi.org/10.15407/sociology2021.03.065>.
8. Судин Д. Ставлення до Сталіна в українському суспільстві після 1991 р.: основні тенденції та чинники. *Народознавчі зошити*. 2021. № 6 (162). С. 1413–1434. DOI: <https://doi.org/10.15407/nz2021.06.1413>
9. Судин Д. Український націоналізм в Донецьку: між реальними настановами та віртуальними ідентичностями. *Вісник НТУУ «КПІ»*. Політологія. Соціологія. Право. 2014. № 3/4 (23/24). С. 111–122.

10. Юсова Н. «Давньоруська народність»: зародження і становлення концепції в радянській історичній науці (1930-ті – перша половина 1940-х рр.). Київ : Стилос, 2006. 619 с.
11. Giddens A. Nowoczesność i tożsamość. «Ja» i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001. 328 s.
12. Leenhardt M. *Do kamo. Mit i osoba w świecie melanezyjskim*. Kęty : Wydawnictwo Marek Derewiecki, 2007. 236 s.
13. Malinowski B. Mit w psychice człowieka pierwotnego. Bronisław Malinowski. *Dziela. Tom 7: Mit, magia, religia* / kom. red. Antonina Kłoskowska. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990. S. 296–351.
14. *Myślenie historyczne. Część I. Jörn Rüsen. Nadawanie historycznego sensu* / Traba R., Thünemann H. (eds.). Poznań : Nauka i Innowacje, 2015. 468 s.
15. *Myślenie historyczne. Część II. Świadomość i kultura historyczna* / Traba R., Thünemann H. (eds.). Poznań : Nauka i Innowacje, 2015. 440 s.
16. Spivak G. C. Can the Subaltern Speak. Nelson Cary. *Marxism and the interpretation of culture* / Lawrence Grossberg (eds.). London : Macmillan, 1988. Pp. 271–313.

References

1. HRYTSENKO, Oleksandr. *Presidents and Memory. Policy of Memory of the Presidents of Ukraine (1994–2014): Underlying Cause, Message, Implementation, Results*. Kyiv: K. I. S., 2017, 1136 pp. [in Ukrainian].
2. YEKELCHYK, Serhii. *Stalin's Empire of Memory. Russian-Ukrainian Relations in the Soviet Historical Imagination*. Authorized translation from English by Mykola KLYMCHUK, Khrystyna CHUSHAK. Yaryna TSYMBAL, ed. Ukrainian Scientific Institute of Harvard University, Institute of Criticism. Kyiv: Critique, 2008, 303 pp. [in Ukrainian].
3. KASIANOV, Heorhii. *Past Continuous: Historical Policy of the 1980s – 2000s. Ukraine and Neighbours*. Kyiv: Laurus, Anthropos-Lohos-Film, 2018, 420 pp. [in Ukrainian].
4. HAIDAI, Oleksandra, et al. Heorhii KASIANOV, ed. *Politics and Memory. Dnipro-Zaporizhzhia-Odesa-Kharkiv. From the 1990s to the Present Day*. Lviv: FOP Shumylovych, 2018, 240 pp. [in Ukrainian].
5. RÜSEN, Jörn. *New Ways of Historical Thinking*. Translated from German by Volodymyr KAMIANETS. Lviv: Chronicle, 2010, 358 pp. [in Ukrainian].
6. SAID, Edward Wadie. *Culture and Imperialism*. Translated by Kateryna BOTANOVA, Taras TSYMBAL. Kyiv: Critique, 2007, 608 pp. [in Ukrainian].
7. SUDYN, Danylo. The Multiplicity of Models of Historical Memory in Ukrainian Society. *Sociology: Theory, Methods, Marketing: Scientific and Theoretical Journal*, 2021, no. 3, pp. 65–90 [in Ukrainian]. DoI: <https://doi.org/10.15407/sociology2021.03.065>.
8. SUDYN, Danylo. Attitude to Stalin in Ukrainian Society after 1991: Main Trends and Factors. *Ethnological Notebooks*, 2021, no. 6 (162), pp. 1413–1434 [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.15407/nz2021.06.1413>
9. SUDYN, Danylo. Ukrainian Nationalism in Donetsk: Between Real Guidelines and Virtual Identities. *Bulletin of NTUU "KPI". Politology. Sociology. Law*, 2014, no. 3 / 4 (23 / 24), pp. 111–122 [in Ukrainian].
10. YUSOVA, Nataliia. "Ancient-Russian People": Origin and Formation of the Concept in Soviet Historical Science (the 1930s – early 1940s). Kyiv: Stylos, 2006, 619 pp. [in Ukrainian].
11. GIDDENS, Anthony. *Modernity and Identity. "Me" and Society in the Period of Late Modernity*. Warsaw: National Scientific Publishing House, 2001, 328 pp. [in Polish].
12. LEENHARDT, Maurice. *Do kamo. Myth and Person in the Melanesian World*. Kety: Marek Derewiecki Publishing House, 2007, 236 pp. [in Polish].
13. MALINOWSKI, Bronisław. Myth in Primitive Psychology. In: Antonina KŁOSKOWSKA et al., ed. *Bronisław MALINOWSKI. Works. Volume 7: Myth, Magic, Religion*. Warsaw: National Scientific Publishing House, 1990, pp. 296–351 [in Polish].
14. TRABA, Robert, Holger THÜNEMANN, eds. *Historical Thinking. Part 1. Jörn RÜSEN. Giving Historical Meaning*. Poznań: Science and Innovation, 2015, 468 pp. [in Polish].
15. TRABA, Robert, Holger THÜNEMANN, eds. *Historical Thinking. Part 2. Consciousness and Historical Culture*. Poznań: Science and Innovation, 2015, 440 pp. [in Polish].
16. SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Can the Subaltern Speak? In: Cary NELSON and Lawrence GROSSBERG, eds. *Marxism and the Interpretation of Culture*. London: Macmillan, 1988, pp. 271–313 [in English].

УДК 82-94(093.3)(Орл)(477)“17”

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2023.01.017>

МОРИКВАС НАДІЯ

кандидатка філологічних наук, головна редакторка журналу «Річ: тексти й візії», письменниця (Львів, Україна)

MORYKVAS NADIYA

a Ph.D. in Philology, an editor-in-chief of the *RICH: Texts and Visions* Journal, a writer (Lviv, Ukraine)

Бібліографічний опис:

Мориквас, Н. (2023) Культурно-історична спадщина в інтерпретаціях та осмисленні українських учених-гуманітаріїв. *Народна творчість та етнологія*, 1 (397), 17–20.

Morykvas, N. (2023) Cultural and Historical Heritage in the Interpretations and Understanding of Ukrainian Humanities Scholars. *Folk Art and Ethnology*, 1 (397), 17–20.

КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНА СПАДЩИНА В ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ ТА ОСМИСЛЕННІ УКРАЇНСЬКИХ УЧЕНИХ-ГУМАНІТАРІЇВ

Анотація / Abstract

Статтю присвячено виходу у світ Діаріуша Пилипа Орлика. Варшавське видання 2022 року актуалізувало цю історичну постать не тільки як державного діяча, котрий не припиняв своїх устремлінь у вигнанні, а відтак став засновником української еміграції у Європі. Але також як письменника, автора літературного твору, яким є по суті його Діаріуш, один з найбільших в історії світової літератури. До видання ввійшли записи за 1725–1726 роки, коли гетьман перебував у вигнанні в Салоніках, де, врешті, опинився після знищення 1709 року московськими військами Запорозької Січі. Ці сторінки Щоденника гнаного гетьмана вперше розшифрувала й відчитала з давньопольської знана дослідниця давньої української літератури Валентина Соболев. Отож, варшавський Діаріуш вийшов мовою оригіналу, а також зі вставками-листами іншими мовами: латинською, давньоукраїнською, турецькою та французькою. Велике коло кореспондентів, зосібна монархів і політиків, які поділяли прагнення гетьмана у створенні антиросійської коаліції, показує, як активно і в кого він шукав підтримки у своєму намаганні відновити українську державність. Його найстарший син Григорій так само, як і батько, змінював міста й держави, утікаючи від московських агентів, що полювали світом за мазепинцями. Син підтримував справу батька, він став дипломатом.

Водночас Щоденник Пилипа Орлика – дуже емоційний документ. Запорозький Гетьман у вигнанні довірив паперу не тільки свої візії відновленої козацької держави, але й болісні роздуми про долю батьківщини. Він з нетерпінням і тривогою чекав на побачення із сином, який прибув до нього інкогніто, і залишив про це особливо опоетизовані рядки. Що й робить його твір визначним явищем пізнього бароко.

Важливим завданням є відчитання з рукопису та опублікування цілого тексту Діаріуша, який містить понад 3 000 сторінок, а також його переклад українською мовою.

Ключові слова: Щоденник, Пилип Орлик, еміграція, барокова література, Валентина Соболев.

The article is dedicated to the publication of *Diariusz* by Pylyp Orlyk. The Warsaw edition of 2021 has updated this historical figure not only as a statesman who has not stop his aspirations in exile and therefore becomes the founder of Ukrainian emigration in Europe. But also as a writer, the author of a literary work, known essentially as his *Diariusz*, one of the largest in the history of world literature. The edition includes the notes from 1725–1726, when the hetman has been in exile in Thessaloniki. He has found himself finally after the destruction of Zaporozhian Sich by Moscow troops in 1709. Valentyna Sobol, a well-known researcher of ancient Ukrainian literature, has deciphered and read these pages of the Diary by the persecuted hetman from Old Polish for the first time. So, the Warsaw *Diariusz* has been published in the original language, as well as with inset-letters in the other languages: Latin, Old Ukrainian, Turkish and French. A wide circle of the correspondents, including monarchs and politicians, who have shared the hetman's desire to create an anti-Russian coalition, shows how actively and from whom he seeks support in his effort to restore Ukrainian statehood. His eldest son Hryhorii, like his father, has been changing cities and states, fleeing from Moscow agents hunting for Mazepa followers around the world. The son has supported his father's cause. He has become a diplomat.

At the same time, the Diary of Pylyp Orlyk is a very emotional document. The Zaporozhian Hetman in exile has entrusted the paper with not only his visions of a restored Cossack state, but also painful thoughts about the fate of his homeland. He has been waiting to meet his son impatiently and anxiously. Hryhorii has come to him incognito. The Hetman has left especially poetic lines about it. This fact makes his work a prominent phenomenon of the late baroque.

Reading from the manuscript and publishing the entire text of *Diaryusz*, containing over 3,000 pages, as well as its translation into Ukrainian is an important task.

Keywords: Diary, Pylyp Orlyk, emigration, baroque literature, Valentyna Sobol.

У 2022 році виповнилося 350 років від народження, 270 – від дня смерті Пилипа Орлика, 320 – від дня народження його не менш знаменитого сина – Григорія Орлика. Упродовж тридцяти років вони будили політичну Європу, озвучуючи українську справу листами й маніфестами... Видавництво Варшавського університету (WUW) у квітні 2022 року видало Щоденник Пилипа Орлика під назвою «Filip Orlik i jego Diariusz. Odczytanie z rękopisu, opracowanie, wstęp, komentarze Walentyna Sobol» [3].

Бачимо тут ім'я нашої краянки, докторки габілітованої, багатолітньої професорки Варшавського університету Валентини Соболю – знаної дослідниці давньої української літератури, зосібна авторки книги «Українське бароко. Тексти і контексти» (Варшава, 2015), що одержала високу оцінку в наукових колах [див.: 2].

Великою мірою учениця Валерія Шевчука, Валентина Соболю, так само як і її наставник, послідовно й жертвовно відчитує затерті сторінки нашої історії, які так актуально відгукнулися в наші дні.

В одній із перших рецензій на варшавське видання Діарія 2022 року український науковець Мирослав Трофимук зазначає: «Ця автобіографічна книга торкається глибоких

екзистенційних питань. Текст Діарія – текст першої половини XVIII ст. – оповідає про намагання у стані граничної загрози – після Батуринської різні 1708 року, після цілковитого знищення 25 травня 1709 року тоталітарним московським режимом Запорозької Січі – продовжувати активний опір і відбудувати власну незалежну державність. Образ тої Української Держави – прагматичну візію тогочасної політичної еліти Гетьманщини – викладено у текстах Конституції 1710 року й епістолярії Пилипа Орлика, в інших тогочасних архівних документах, зокрема у текстах міжнародних угод. Нині, через 313 років, ситуація повторюється» [1]

Яскравий політик, талановитий поет, Пилип Орлик залишив у своїй творчій спадщині Діарій, що є цінним і для істориків, і для літературознавців, і для політиків, і для культурологів, і навіть для нефахівців, але небайдужих читачів, які знають смак літературного бароко. Повний текст Щоденника охоплює 1720–1732 роки і є одним з найбільших в історії світової літератури.

До варшавського видання «Пилип Орлик і його Діаріуш...» увійшли тексти Щоденника, що відтворюють події 1725–1726 років. А цей емігрантський період життя Орлика, пов'язаний з вимушеним перебуван-

ням у Салоніках, якраз малодосліджений, тому пильний аналіз його Щоденника є дуже важливим.

Власне, найхарактерішними в цьому сенсі є записи гетьмана-вигнанця за 1724 рік, які Валентина Соболев відчитала, прокоментувала й переклала українською мовою 2014 року. Цей рік не ввійшов до презентованого видання, а чекає на свого видавця в Києві.

На початку 1724 року в Салоніках почалася моровиця. Смерть сусідських дітей і тривога за власного сина Михайла, який єдиний з його восьми дітей наразі перебуває з батьком у Салоніках, а на час епідемії – у Галаціті, тривога за родину, з якою так і не судилося поєднатися, матеріальні труднощі, неспроможність допомогти своїй сім'ї, яка перебувала в монастирі в Кракові, стан власного здоров'я, яке дедалі більше турбує гетьмана-вигнанця, – усе це його щоденність. Однак, на переконання дослідниці, із цієї буденності, із невизначеної екзистенції він виривається думками до ідеї повернення до запорозького війська, а свідомий свого покликання й призначення, одержимо пише листи чи не всім володарям світу й домагається того, що той світ ще довго, навіть по його смерті в 1742 році, говоритиме й писатиме про Україну як про політичний суб'єкт.

Розвитком цієї теми є фрагмент Щоденника за 1730 рік, що його дослідниця опублікувала у 9-му томі збірника «Польсько-українських студій», який вона редагує (перший том вийшов 2014 р.). Тут авторка розвідки акцентує на ще одному важливому компоненті суспільної біографії Орликів, що також символічно перегукується із сьогоденням. Стаття має посвяту:

«До 350-річчя засновника української еміграції в Європі Пилипа Орлика (1672–1742) та 320-річчя похресника Мазепи, фельдмаршала Франції – Григора Орлика (1702–1759)».

Отже, на десятому році перебування на еміграції в Салоніках, коли в гетьмана-вигнанця фактично зникає надія вирватися з «несчастливого й оплаканого Вавилону», до батька incognito прибуває старший син: «Що

передувало зустрічі батька та сина після 9-річної розлуки? Це поїздка молодого Орлика до Парижа, де він спромігся поставити перед урядом справу України. У Парижі він сконтактував з Вольтером... Мав тригодинну аудієнцію в міністра закордонних справ Шовелена, на якій просив вислати його до Стамбула, де у співпраці з французьким послом намагався переконати Порту звільнити батька-гетьмана, допомогти йому повернутися на Січ і очолити її. Своєю чергою Шовелен, дякуючи юному Орлику, згодом обговорив з кардиналом Флері проблеми України».

Як же починався шлях гетьманського сина, що привів його до співпраці з європейськими дипломатами, і він став довіреною особою польського короля Станіслава Лещинського, військовим діячем та агентом дипломатичної служби в короля Франції Людовика XV? З приміток дізнаємося, що свого часу дев'ятилітній Григор – після укладення договору між гетьманом Орликом та кримським ханом – був залишений заручником у татар, і Девлет-Гірей полюбив хлопчика як власне дитя. А Григор став близьким приятелем сина хана – Калга-Султана, який і врятував його через два роки від татарської сваволі. У травні 1715 року тринадцятилітній Григор дістав бойове хрещення в битві проти датчан, росіян і прусаків, які оточили фортецю у Штральзунді. Під час університетських студій у Люнді захоплювався читанням творів Цицерона та Еразма Роттердамського, грою на лютні, науками, вивченням мов. Однак роки студій не були безхмарними, бо Григор мусив переховуватися від російської розвідки, яка по всій Європі полювала на мазепинців. Аби не потрапити до рук царських шпигунів, прибув до Дрездена, де впродовж шести років служив у саксонській гвардії. Коли ж дрезденський двір зблизився з Росією, подальше перебування Орлика тут могло бути небезпечним, і він вступив на польську службу...

Молодий Орлик прибуває до Туреччини inkognito на кораблі з порту Марселя як старшина швейцарської гвардії ще 12 березня 1730 року, але тільки 15 травня прича-

лив у Салоніках. Власне зустріч відбулася не відразу, причому задля конспірації гетьман виступає в ролі близького товариша Григорового батька, а Григир – у ролі капітана Хага. Страждаючи від нетерпіння в очікуванні зустрічі, батько занотовує:

«<...> тільки сам Бог, який відає про серця, може зрозуміти, а сам я того жодними поняттями висловити не здолаю, яку я мав муку від того, що відразу не міг [сина] побачити й сердечно стиснути його у своїх обіймах після дев'ятилітньої розлуки. Та ніч була мені ніби із тисячі ночей складена, бо мучився незносною тугою і бажанням якнайшвидше побачити того мого сердечного й жаданого гостя; будучи зворушений, не міг спати, чекав тоді у великих муках та турботах дня прийдешнього години дев'ятої».

Син привіз йому вісті з України, листи від короля Станіслава, новини про політичне життя Європи. Їхні безкінечні розмови, диспути й «дискурси» загострюють пам'ять гетьмана про Батьківщину, зміцнюють його віру у своє призначення.

Дослідниця пише, що емоційні й безпосередні нотатки гетьмана з травня-червня 1730 року про фактично останню зустріч із сином у Салоніках переконують, що його син – це вже новий тип політичного діяча, стратега європейського типу. Григир поставав продовжувачем проєкту Дорошенка й Мазепи, прагнув опертися саме на Францію, яка впродовж XVIII ст. – чи не єдина з великих держав у християнському світі – протистояла московській експансії у Європі. Старшого сина гетьмана Євген Маланюк назвав «виквітом виплеканого Мазепою покоління».

За словами Валерія Шевчука, коли б ми жили нормальним державним життям, то в нас би про Пилипа та Григора Орликів були написані епопеї, а їхня писемна спадщина була б зібрана до крупиночки, осмислена й видрукувана; скликалися б міжнародні конференції для вивчення їхньої діяльності, адже батько й син прожили таке дивовижне життя і стільки поклали святих поривів задля втілення ідеї визволення рідної землі.

Джерела та література

1. Трофимчук М. Рецензія. Пилип Орлик. *Наше слово*. 2022. №25. URL : <https://nasze-slowo.pl/drugyj-front/>.
2. Ушкалов М. Що таке українське бароко (за сторінками книги Валентини Соболя). URL : <https://chasopys-rich.com.ua/2015/08/26/#more-327>.
3. Filip Orlik i jego Diariusz. Odczytanie z rękopisu, opracowanie, wstęp, komentarze Walentyna Sobol. Warszawa : Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2021. 532 s. DOI: <https://doi.org/10.31338/uw.9788323552383>.

References

1. TROFYMCHUK, Myroslav. Review. Pylyp Orlyk. *Our Word*, 2022, no. 25. Available from: <https://nasze-slowo.pl/drugyj-front/> [in Ukrainian].
2. USHKALOV, Leonid. *What is Ukrainian Baroque (After the Pages of the Book by Valentyna Sobol)*. Available from: <https://chasopys-rich.com.ua/2015/08/26/#more-327> [in Ukrainian].
3. SOBOL, Valentyna, reading from the manuscript, elaboration, introduction, comments. *Filip Orlik i jego Diariusz [Pylyp Orlyk and His Diariusz]*. Warsaw: The University of Warsaw Press, 2021, 532 pp. [in Polish, Ukrainian, French, Latin]. DOI: <https://doi.org/10.31338/uw.9788323552383>.

УДК 81'25:82-31(Кул):81'373.2(410.1+439+477)

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2023.01.021>

ЛЕБОВИЧ ВІКТОРІЯ

кандидатка філологічних наук, старша викладачка кафедри української філології Будапештського університету ім. Лоранда Етвеша (Будапешт, Угорщина). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8148-2309>

LEBOVICS VIKTÓRIA

a Ph.D. in Philology, a Senior Lecturer at the Department of Ukrainian Studies of Eötvös Loránd University of Budapest (Budapest, Hungary). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8148-2309>

Бібліографічний опис:

Лебович, В. (2023) До питання відтворення ономастики в художньому перекладі. *Народна творчість та етнологія*, 1 (397), 21–28.

Lebovics, V. (2023) On the Issue of Onomastics Rendering in Literary Translation. *Folk Art and Ethnology*, 1 (397), 21–28.

ДО ПИТАННЯ ВІДТВОРЕННЯ ОНОМАСТИКИ В ХУДОЖНЬОМУ ПЕРЕКЛАДІ

Анотація / Abstract

Стаття присвячена проблематиці відтворення промовистих власних назв у перекладах художньої літератури. У центрі уваги – угорський та англійський переклади історичного роману Пантелеймона Куліша «Чорна рада», про який автор уже 15 жовтня 1843 року повідомив редактора часопису «Московитянин» М. Погодіна. Куліш обіцяє створити в романі цілу ватагу запорожців, які отримують у творі промовисті номінації із закодованою в них цікавою, багатоманітною, асоціативною характеристикою героїв. У художньому перекладі можна знайти відносно мало таких прикладів, коли промовисті власні назви саме перекладають, а не передають за допомогою транскрипції або транслітерації. Багато дослідників вважають переклад промовистих імен «неможливою місією» або «надзавданням». А українська література надзвичайно багата творами, літературно-ономастичний аналіз яких обов'язково приведе до нових тлумачень, відкриє нові нюанси в їх аналізі та інтерпретації. Наведені в статті приклади передачі онімів в угорському перекладі, створеному Анною Бойтар у 1978 році, свідчать про те, що в багатьох випадках семантичні та асоціативні значення онімів втрачаються, і лише в окремих випадках перекладач знаходить відповідне рішення при їх перекладі. Мало в чому різняться рішення Юрія Степана Нестора Луцького та його дружини Мойри в англійському скороченому перекладі роману, створеному майже в той самий час, у 1973 році.

У наші дні науковці значно більше уваги приділяють проблематиці перекладу літературної ономастики. Дедалі частіше звучать пропозиції щодо використання точного, адекватного, відповідного, влучного еквівалента промовистих імен у мові перекладу поряд із визнанням їх часткової або повної неперекладності. У наукових статтях, присвячених питанням перекладу промовистих власних назв літературних творів, з'являються різноманітні можливості вирішення цього питання. У реальності вибір того чи іншого варіанта відтворення промовистих власних назв у перекладі вмотивовують різноманітні граматичні, лексичні, семантичні, конотативні, культурологічні, етнічні, історичні, прагматичні та інші чинники, серед яких значну роль відіграють також суб'єктивні побажання перекладачів.

Ключові слова: літературна ономастика, переклад, Пантелеймон Куліш, «Чорна рада».

The article is dedicated to the problem of rendering of eloquent proper names in the translations of fiction writing. Attention is paid to the Hungarian and English translations of *The Black Council* historical novel by Panteleimon Kulish. The author has informed the editor of the magazine *Moskvityanin* of M. Pogodin on October 15, 1843. Kulish promises to create a whole gang of Cossacks in the novel, who receive eloquent nominations with interesting, diverse, associative characterization of the heroes encoded in them. In literary translation one can find relatively few such examples when speaking proper names are translated and not transmitted by transcription or transliteration. Many researchers consider the translation of speaking names to be *impossible mission* or *super task*. Ukrainian literature is extremely rich in works, the literary and onomastic analysis of which will certainly lead to new explanations and open new nuances in their interpretation. The examples of onyms rendering in the Hungarian translation, created by Anna Bojtár in 1978, submitted in the article, are the evidences of the fact that in many cases the semantic and associative meanings of onyms are lost, and the translator finds the appropriate solution when translating them only in some cases. The decisions of Yurii Stepan Nestor Lutskyi and his wife Moira in the English abridged translation of the novel, created almost at the same time, in 1973, are not much different.

Nowadays scholars pay much more attention to the problems of translation of literary onomastics. More and more often there are the proposals to use the exact, adequate, appropriate, apt equivalent of eloquent names in the target language along with the recognition of their partial or complete untranslatability. Various possibilities of this issue solving can be found in scientific articles devoted to the translation of eloquent proper names of literary works. In reality, the choice of one or another variant of reproduction of eloquent proper names in the translation is motivated by various grammatical, lexical, semantic, connotative, culturological, ethnic, historical, pragmatic and other factors, among which the subjective desires of translators are also significant.

Keywords: literary onomastics, translation, Panteleimon Kulish, *The Black Council*.

15 жовтня 1843 року Пантелеймон Куліш, якого Максим Рильський називав «великим майстром» [12, с. 193] та «величною постаттю» [14, с. 154], повідомив редактора часопису «Московитянин» М. Погодіна про свій намір написати новий роман: «Уже съ годъ сидитъ у меня въ головѣ романъ, почти совсѣмъ готовый <...> Имя моего романа: Сотникъ Шрамко и его сыновья (Шрамко значить – Balafre), – картина того чуднаго и загадочнаго времени, которое наступило по смерти Богдана Хмѣльницкаго» [6, с. 11–12]. Автор зазначає, що його роман «Михайло Чарнишенко, або Малоросія 80 літ назад» мав великий успіх серед читачів, тому він вирішив написати ще один твір: «Панамъ нашимъ пришелся онъ очень по вкусу, особенно восхищаются Запорожцами. Въ новомъ моемъ романѣ будетъ также Запорожець, только не одинъ, а цѣлая ватага» [6, с. 13].

Автор післяслова угорського видання роману, який побачив світ у перекладі Анни Бойтар у видавництві «Európa Könyvkiadó» в Будапешті 1978 року, зауважує, що Пантелеймон Куліш прославився саме своїм історичним романом, хоча визначною в розвитку тогочасної української літератури була

і його видавницька та перекладацька діяльність [див.: 23, р. 252]. Максим Рильський не раз підкреслював, що Куліш переклав українською мовою майже всього Шекспіра [напр., 15, с. 190].

Обіцяна ватага запорожців, історичні й особливо створені Кулішем персонажі отримують у творі промовисті номінації, у яких закодована цікава, багатоманітна, асоціативна характеристика героїв¹. А переклад промовистих імен та назв у художній літературі є питанням недослідженим. Хоча останнім часом ця проблематика привертає увагу багатьох науковців: з'являються статті, поштовх до появи яких не в останню чергу дала серія романів Дж. К. Ролінг про Гаррі Поттера [2; 4; 20; 6; 3 та ін.], а також фентезійна та науково-фантастична література [напр., 1; 19]. У практиці художнього перекладу можна знайти відносно мало таких прикладів, коли промовисті власні назви перекладають, а не передають за допомогою транскрипції або транслітерації, і трапляється це переважно в дитячій літературі. Серед можливих засобів передачі промовистих імен та назв Олександр Юрчишин, наприклад, виділяє транскрипцію, транслітерацію, наближений переклад, функціональний аналог, функцію-

нальній неологізм та описовий переклад, але загалом переклад промовистих імен вважає майже неможливою місією [20]. Тетяна Некряч про переклад промовистих імен пише, що це проблема, «яка багатьом могла здатися непосильною» [9]. О. Г. Підгрушна та В. О. Фещенко констатують, що транскрипція і транслітерація не є адекватними у відтворенні промовистих онімів, але й «семантико-конотативний підхід» теж призводить до асиметрії їх тлумачення. А повне збереження багатозначних промовистих онімів є, на думку дослідників, «надзавданням» [11, с. 110].

Тож непосильне завдання, майже неможлива місія, надзавдання... Цей перелік можна продовжити. А Юрій Тинянов стверджує, що в літературному творі взагалі немає непрововистих імен: «Каждое имя, названное в произведении, есть уже обозначение, играющее всеми красками, на которые только оно способно» [17]. І українська література надзвичайно багата творами, літературно-ономастичний аналіз яких обов'язково приведе до нових тлумачень, відкриття нові нюанси в їх аналізі, інтерпретації та розумінні.

Тож звернімося до одного з найвизначніших творів української літератури – історичного роману Пантелеймона Куліша «Чорна рада» й розглянемо, чи вдалося і яким чином відтворити промовисті оніми перекладачам в угорському та англійському тлумаченні твору. Адже сам Пантелеймон Куліш надавав ономастиці, зокрема літературній, неабиякого значення, про що свідчать як твори автора, так і розвідки дослідників життя і творчості письменника [див.: 18; 16].

Зазначена у вищенаведеному листі П. Куліша робоча назва роману «Чорна рада» говорить також про те, хто мав стати головним персонажем роману. Заплановане прізвисько головного героя *Шрамко* є промовистим іменем, але Куліш ще й підкреслює його значення, перекладаючи французькою мовою. Характеризуючи Шрама як літню людину, але відважного, ідеалізованого

попа-полковника, Куліш пояснює: «У тих-то случаях пошрамовано його вздовж і впоперек, що козаки, як прозвали його [7, с. 42]. В угорському перекладі це виглядає так: «Néhány alkalommal összevissza szabdalták őt is, úgyhogy a kozákok elnevezték őt Sramnak» («Кілька разів пошрамовано його вздовж і впоперек, так що козаки прозвали його Шрамом») [21, р. 11]. Проте повністю зрозуміти це речення може лише угорець, що володіє українською або іншою слов'янською мовою, у якій існує лексема *шрам*, адже причинно-наслідковий зв'язок між онімом та шрамами козака угорському читачеві буде незрозумілим: прізвисько подано в транскрипції, і читачі не отримують жодного пояснення про значення слова в українській мові.

Варто порівняти цей переклад із рішенням, використаним Юрієм Степаном Нестором Луцьким та його дружиною Мойрею в англійському скороченому перекладі роману, створеному майже в той самий час – у 1973 році. Нестор і Мойра Луцькі у своєму англійському варіанті вирішили просто додати в дужках англійський переклад іменника *шрам*: «In these battles he received so many scars on his body that the Cossacks started calling him Shram (Scar) and forgot his real name» [22, р. 3].

Однак англійські перекладачі непослідовно використовують це рішення у своєму перекладі. А в угорському перекладі читачі так само не повністю зрозуміють значення та конотації імені «шаленого каверзника» Кирила Тура, про якого Віктор Петров написав, що «коли-б Св. Антоній узяв був на себе образ Франсуа Війона, – з нього вийшов-би Кирило Тур» [10, с. 386, 389]. Посилання на прізвисько відважного Ольговича, князя Всеволода Святославича двічі трапляється в тексті роману Куліша. Перший раз як порівняння в описі «здоровенного, широкоплечого козарлюги»: «Той-бо стоїть, як буїй тур» [7, с. 91]. В англійському та угорському перекладі це порівняння спрощується до зубра: «Mert az úgy áll ott, mint egy bölény»

(«Тому що він стояв там, як зубр») [21, р. 100], «Kyrylo, who stood there like a bison» [22, р. 34]. А в кінці роману автор устами самого Кирила Тура акцентує значення, заковане в номінації персонажа, коли Тур спересердя промовляє Петрові: «Який я Тур? <...> Увесь світ перелицьовано: як же ти хочеш, щоб тільки Тур зостався Туром? Зови мене або бугаєм абощо, тільки не Туром» [7, с. 155]. Угорські читачі і в цьому випадку не зрозуміють історичних та фольклорних конотацій транскрибованого оніма: «Miféle Tur vagyok én? <...> Az egész világ megváltozott: azt képzeled, hogy egyedül Tur maradt meg Turnak? Nevezd engem bivalynak vagy aminek akarsz, csak ne Turnak» («Який я Тур? <...> Увесь світ змінився: вважаєш, що тільки Тур залишився Туром? Зови мене зубром абощо, тільки не Туром») [21, р. 214]. В англійському варіанті цей уривок тексту взагалі відсутній.

Значення оніма колишнього товариша Шрама, веселого товстуна – «Черевань тільки похитувався, гладючи черево; а щоки – як кавуни: сміявся од щирого серця» [7, с. 44] – Пантелеймон Куліш у російському варіанті свого роману пояснює читачеві, перекладаючи українською іменник *брюхо*, причому й щоки-кавуни Череваня перетворюються на неприємний образ жирних пальців: «Лысая, шарообразная голова, огромное брюхо или по-Украински черево, по которому и прозвали его Череванемъ, руки съ растопырившимися отъ жиру пальцами» [5, с. 21]. Угорські читачі й тут не отримують інформації про значення промовистого прізвища персонажа. А в англійському варіанті тексту «Чорної ради» ця характеристика Череваня теж відсутня, як і попередні слова Кирила Тура, пояснення чому можна знайти в «Примітках перекладачів». Подружжя Луцьких посилається на те, що «Чорна рада» – це перший роман української літератури, написаний сучасною українською мовою, і саме це створює головну проблему для перекладачів, адже, як зазначають перекладачі, мова твору ще

не є розвиненою літературною мовою; вона насичена діалектними та народними елементами, і стиль твору багатий, барвистий. Усе це майже унеможливає переклад англійською. Тому перекладачі вирішили скоротити англійський варіант тексту на одну п'яту, залишаючи структуру роману, персонажів та ідеї непорушеними [див.: 22, р. 80].

Промовистою є і назва хутора, «окритого гаями, справді наче хмарами» [7, с. 38], адже Хмарище закрило від Череваня і Україну, і його козацьке минуле. Окрім задоволення потреб свого черева, веселого пана вже майже нічого не цікавить. І в угорському, і в англійському перекладах роману перекладачі передали назву хутора за допомогою транскрипції без пояснення його семантичного значення.

Подружжя Луцьких, як і Анна Бойтар, для передачі непотребуючого додаткового текстового пояснення промовистого козацького прізвища Василя Невольника також використовують лише транскрипцію. Хоча автор, знайомлячи читачів із персонажем у невеличкому уривку тексту, тричі повторює слово *неволя* і двічі – онім свого козака, підкреслюючи таким чином типову козацьку номінацію: «“Орел, а не козак! – каже знов Василь Невольник. – Що, якби таких друзяк припливало хоч дві чайки до Кермана, якя пропадав там у неволі? Ох, боже правий! Далась мені та проклята неволя добре знати, не забуду її довіку!” Справді, Василь Невольник був собі дідусь такий мізерний, мов зараз тільки з неволі випущений» [7, с. 39]. Замінивши орла на сокола, Анна Бойтар онім козака транскрибує, але зберігає триразове повторення іменника *fogság* (*неволя*): «“Sólyom ez, nem is kozák!” – ismételte Vaszil Nevolnik» [21, р. 7–8]. В англійському перекладі двічі використовується іменник *captivity* та один раз *prison* [22, р. 2].

Пантелеймон Куліш застосовує метод використання кількарязового, іноді (наприклад, у випадку Шрама та Череваня) багаторазового повторення в тексті таких однокореневих слів або синонімів, описів, пояснень

та навіть натяків, що сприяють розкриттю значення промовистого імені героїв, у тому числі й епізодичних персонажів. Так, у Києві Шрам зустрічається з Тарасом Сурмачем, який святкує народження свого сина. Окрім самого прізвиська козака, Пантелеймон Куліш у дужках подає інформацію про те, що «господар колись був у охочих козаках у Шрама сурмачем» [7, с. 58] та обігрує значення оніма у словах сурмача про майбутнє його дитини: «Коли миш голови не одкусить, то й він по-батьківськи трубитиме козакам на приступи; та й тепер уже трубить на всю хату» [7, с. 58]. Для передачі колишнього й майбутнього роду занять батька і сина, а також сучасного стану в родині козака Анна Бойтар в угорському перекладі досить вдало використовує однокореневу лексику: «(aki egykor Sram önkéntes kozákjainál volt kürtös) <...> Ha az egér le nem harapja a fejét, akkor ő is, akár az arja, rohamra kürtöli majd a kozákokat, de a házat már most is telekürtöli» ((«що колись був у охочих козаках у Шрама сурмачем) <...> Якщо миш йому голову не відкусить, тоді й він, як і батько сурмитиме козакам на приступи, тай тепер вже сурмить на всю хату») [21, р. 41]. Але значення промовистого імені Тараса Сурмача і в цій частині тексту через транскрипцію прізвиська залишається угорським читачам незрозумілим. В англійському спрощеному перекладі Луцькі прізвисько козака зовсім опускають.

Інакше вирішують перекладачі відтворення оніма Божого Чоловіка. Обидва елементи імені персонажа Куліш як в українському, так і в російському тексті роману завжди пише з великої літери, що свідчить про його вживання як козацького прізвиська. Анна Бойтар використовує кальку *istenes ember*, Луцькі перекладають прізвисько і вживають в англійському тексті словосполучення *святий чоловік (holymán)*. Але перекладачі пишуть словосполучення з маленької літери, змінюючи таким чином онім на описову характеристику персонажа. Різниця між рішенням, використаним у зв'язку з Василем Неволяником і Божим Чоловіком, напевно,

полягає в тому, що онім Божого Чоловіка не містить у собі традиційного імені. Тому перекладачі його автоматично перекладають. Навряд чи знайдеться перекладач, який захоче транскрибувати оніми «Той, що греблі рве» та «Той, що в скалі сидить» в «Лісовій пісні» Лесі Українки. Утім, Максим Рильський у своїй роботі «Проблеми художнього перекладу» теж пише про труднощі передачі в російському перекладі «таких міфологічних та фольклорних термінів, як мавка, перелесник, потерчата, куць. Пам'ятаю, що іще давненько ми цілим письменницьким гуртом сушили собі голову, як перекласти оті самі “потерчата”». Теоретик українського перекладу зауважує, що мають рацію російські перекладачі, які залишили ці номінації без змін, адже «не будемо ж ми шукати українських відповідників до таких слів, як латинське “купідон”, грецьке “німфа”, німецьке “гном”». Хоча, з іншого боку, «“потерчата” і “куць” <...> можуть залишитися незрозумілими для читача і слухача». І робить висновок, що «при певному такті у виключних випадках» можна використовувати примітки в самому тексті перекладу [13, с. 255–256].

Може, саме при перекладі номінації низовика батька Пугача було б варто скористатися методом, запропонованим Максимом Рильським, із метою пояснення читачам поширеного серед козаків пароля-привітання «Пугу, пугу – козак з лугу!». В угорському та англійському варіантах «Чорної ради» для його передачі використовується звуконаслідування крику сови. Ні в угорський, ні в англійській мові звуконаслідування не є співзвучним із прізвиськом Пугача: «Пугу! Пугу! <...> Як ось двері одчинились, і лізе в хату, тяжко переступаючи через поріг, батько Пугач, а за ним його чура» [7, с. 116–117]. «“Tu-whit-tu-who!” <...> The door opened and old Puhach came into the room, with his henchmen» [22, р. 49]. «Huhu! Huhu! <...> De már ki is tárult az ajtó, és Puhacs apó lépett nehézkesen a házba, mögötte pedig a fegyverhordozója» («Пугу! Пугу! <...>

Але вже двері одчинились, і тяжко ступаючи ввійшов у хату батько Пугач, а за ним його зброєносець» [21, р. 146].

Англійський та угорський переклади історичного роману Пантелеймона Куліша побачили світ понад сорок років тому, коли літературна ономастика ще не була актуальною темою лінгвістичних та літературознавчих досліджень. У наші дні науковці цим питанням приділяють набагато більше уваги. Дедалі частіше звучать пропозиції щодо використання точного, адекватного, відповідного, влучного еквівалента промовистих імен у мові перекладу поряд із визнанням їх часткової або повної неперекладності. У наукових статтях, присвячених питанням перекладу промовистих власних назв літературних творів, з'являються різноманітні можливості вирішення цього питання. Наприклад, у зв'язку з промовистими іменами латинського походження у творах Шекспіра Тетяна Некряч зазначає: «Очевидно, що ці імена варто саме транскодувати, не намагаючись розкрити їхню семантику, скажімо, перетворювати Мальволію на Зловолію, а Бенволію – на Доброволію, оскільки сучасний пересічний англієць, читаючи Шекспіра, сприймає лише звукову оболонку даних імен. Інша справа з іменами суто англійськими» [9]. Зауваження слушне, проте виникає запитання, чи перекладач справді повинен орієнтуватися на сучасного пересічного читача, чи краще взяти до уваги пересічного сприймача

часів Шекспіра, і взагалі чи існує між ними якась різниця. І якщо перекладач окремим іменам знайде відповідні еквіваленти-переклади, а іншим ні, як це вплине на сприйняття та порозуміння твору в перекладі? Які труднощі можуть виникнути при вивченні різномовної спеціальної літератури про будь-який твір, при перекладі ономастикона якого різними мовами були знайдені різноманітні еквіваленти-переклади? Відповіді на безліч такого роду запитань у кожному конкретному випадку будуть різнитися. Вибір того чи іншого варіанта відтворення промовистих власних назв у перекладі вмотивовують різноманітні граматичні, лексичні, семантичні, конотативні, культурологічні, етнічні, історичні, прагматичні та інші чинники, серед яких значну роль відіграють також суб'єктивні побажання перекладачів.

Максим Рильський писав: «Невірно було б думати, що може бути якийсь один, єдино вірний переклад художнього твору», що при взагалі вдалому перекладі кожен перекладач «може проминути ту чи іншу рису оригіналу, наголосивши зате на іншій», і що «кожен перекладає по-своєму» [13, с. 293–294]. Аналіз угорського та англійського перекладу ономастикона історичного роману Пантелеймона Куліша «Чорна рада», а також ціла низка написаних на подібну тематику статей, свідчать про те, що й промовисті імена та назви художніх творів перекладачі перекладають «по-своєму».

Примітка

¹ Детальніше про це див: Лебович В. Аналіз ономастикона історичесокго роману Пантелеймона Куліша «Черная рада». *Hungaro-Ruthenica*. Szeged, 2015. 7. С. 137–156.

Джерела та література

1. Альошина К. О. Способи перекладу «промовистих» імен у художній літературі: на матеріалі англійського та українського перекладів науково-фантастичних творів І. Єфремова. *Мовні і концептуальні картини світу* : зб. наук. праць. 2013. Вип. 46. Ч. 1. С. 33–42.
2. Бережна М. В. Ономастикон романів Дж. К. Ролінг циклу «Гаррі Поттер» в українському та російському перекладах : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.16 «Перекладознавство». Київ, 2009. 20 с.
3. Бойко Г. А. Особливості перекладу власних імен персонажів серії романів Дж. К. Роулінг про Гаррі Поттера. *Мова і культура* : наук. журнал. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. Вип. 17. Т. 1 (169). С. 549–553.

4. Гера О. Власні назви в українському перекладі книг про Гаррі Поттера Дж. К. Ролінг. *Іноземна філологія*. 2007. Вип. 119 (2). С. 134–140.
5. Кулиш П. Черная рада. Хроника 1663 года. *Повѣсти П. А. Кулиша : в 4 т. Т. 1. Черная рада*. Санкт-Петербург : В типографии П. А. Кулиша, 1860. 357 с.
6. Кулиш П. Листи Куліша до М. Погодіна (1842–1851). *П. Куліш (матеріали і розвідки). Ч. 1. Збірник філологічної секції*. Львів : Наукове товариство імені Шевченка, 1929. С. 1–26.
7. Кулиш П. Чорна рада. *Пантелеймон Куліш. Твори : у 2 т. Т. 1. Прозові твори. Поетичні твори. Переспіви та переклади*. Київ : Дніпро, 1994. 750 с.
8. Любашенко М. С., Уманець Р. С. Особливості перекладу промовистих імен на матеріалі романів Дж. К. Ролінг «Гаррі Поттер». *Сучасна філологія: теорія і практика (м. Івано-Франківськ, 16–17 червня 2017 р.)*. Херсон : Гельветика, 2017. С. 86–90.
9. Некряч Т. «Що в імені моєму?»: промовисті імена в Шекспірових творах як проблема перекладу (до 450-річчя з дня народження Вільяма Шекспіра). *Мовні і концептуальні картини світу*. Київ : Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2014. Вип. 50. Ч. 2. С. 115–121. URL : http://www.library.univ.kiev.ua/ukr/host/viking/db/ftp/univ/mikks/mikks_2014_50_02.pdf.
10. Петров В. «Чорна рада». В. Петров. *Пантелеймон Куліш у н'ядесяті роки: Життя. Ідеологія. Творчість. Т. 1. Збірник Історично-філологічного відділу [ВУАН]*. Київ, 1929. № 88. С. 381–448. URL : <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=4361>.
11. Підгрушна О. Г., Фещенко В. О. Асиметрія тлумачень промовистих власних назв у перекладі (на матеріалі англomовних романів Т. Пратчета та їх українських, німецьких, французьких та російських перекладів). *Мовні і концептуальні картини світу*. 2019. Вип. 2 (66). С. 109–118.
12. Рильський М. Чехов по-українському. *Рильський М. Зібрання творів : у 20 т. Т. 16. Фольклористика, теорія перекладу. Мовознавство*. Київ : Наукова думка, 1987. С. 183–202.
13. Рильський М. Проблеми художнього перекладу. *Рильський М. Зібрання творів : у 20 т. Т. 16. Фольклористика, теорія перекладу. Мовознавство*. Київ : Наукова думка, 1987. С. 239–306.
14. Рильський М. До М. К. Зерова. 27 серпня 1930 р. *Рильський М. Зібрання творів : у 20 т. Т. 19. Автографічні матеріали. Записні книжки. Листи (1907–1956)*. Київ : Наукова думка, 1988. С. 153–155.
15. Рильський М. До К. І. Чуковського. 1 квітня 1941 р. *Рильський М. Зібрання творів : у 20 т. Т. 19. Автографічні матеріали. Записні книжки. Листи (1907–1956)*. Київ : Наукова думка, 1988. С. 190–191.
16. Соколова С. В. Структурно-функціональні особливості антропонімів у романі П. Куліша «Чорна рада». *Література та культура Полісся*. Ніжин, 2010. Вип. 59. С. 21–29.
17. Тынчанов Ю. Н. Виктору Шкловскому. Литературный факт. *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва : Наука, 1977. С. 255–270. URL : <http://philologos.narod.ru/tynyanov/pilk/poet4.htm>.
18. Федорук О. Джерела антропонімів у романі П. Куліша «Чорна рада». *Слово і Час*. 2020. № 5 (713). С. 53–60. URL : <https://il-journal.com/index.php/journal/article/view/986/859>.
19. Шапошник О. М. Лінгвокультурні та стилістичні проблеми перекладу фентезі: характерологічний контекст. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика»*. Херсон, 2013. Вип. 20. С. 288–293.
20. Юрчишин О. Переклад промовистих власних назв та імен: і прибуде з тобою сила. 2016. URL : <https://everest-center.com/pereklad-promovistih-vlasnih-nazv-ta-imen-i-pribude-z-toboyu-sila/>.
21. Kulish P. A fekete tanács / Fordította Bojtár Anna. Budapest : Európa Könyvkiadó, 1978. 265 p.
22. Kulish P. The Black Council / abridged and translated from Ukrainian by George S. N. Luckyj and Moira Luckyj. *Electronic Library of Ukrainian Literature*. URL : <http://sites.utoronto.ca/elul/English/218/BlackCouncil.pdf>.
23. Misley P. Utószó. *Pantelejmon Kulis. A fekete tanács / Fordította Bojtár Anna*. Budapest : Európa Könyvkiadó, 1978. P. 247–253.

References

1. ALIOSHYNA, K. Translation of the Speaking Names in Fiction (Based on the Ukrainian and English Translation of Yefremov's Sci-Fi Novel "Andromeda (The Space-Age Tale)"). In: Alla BIELOVA, ed.-in-chief, *Linguistic and Conceptual Worldviews: Collected Scientific Papers*. Kyiv: Shevchenko KNU Press, 2013, iss. 46, pt. 1, pp. 33–42 [in Ukrainian].
2. BEREZHNA, Marharyta. *Onomastikon of J. K. Rowling's Novels of the Harry Potter Series in Ukrainian and Russian Translation*. An author's abstract of Ph.D. thesis in Philology: Specialty 10.02.16 (Translation Studies). Kyiv: Shevchenko Kyiv National University, 2009, 20 pp. [in Ukrainian].
3. BOYKO, Hanna. Peculiarities of Translating Proper Names of Characters in the Series of J. K. Rowling's Novels about Harry Potter. In: Dmytro BURAGO, ed.-in-chief, *Language and Culture: A Scientific Journal*. Kyiv: Dmytro Burago Publishing House, 2014, iss. 17, vol. I (169), pp. 549–553 [in Ukrainian].

4. HERA, Oksana. Proper Names in the Ukrainian Translation of J. K. Rowling's Books about Harry Potter. In: Mykhaylo BILYNSKYI, ed.-in-chief, *Foreign Philology: A Ukrainian Scientific Symposium*. Lviv: Ivan Franko Lviv National University, 2007, iss. 119, vol. 2, pp. 134–140 [in Ukrainian].

5. KULISH, Panteleymon. The Black Council. The Chronicle of 1663. In: Panteleymon KULISH. *Novellas by P. Kulish: in Four Volumes. Vol. 1. The Black Council*. Saint Petersburg: P. A. Kulish Printing House, 1860, 357 pp. [in Russian].

6. SAVCHENKO, Fedir (preface's author, compiler). Kulish's Letters to Mikhail Pogodin (1842–1851). In: Kyrylo STUDYNSKYI, Fedir SAVCHENKO (eds.). *P. O. Kulish (Materials and Studies). Pt. 1. The Collection of the Philology Section*. Lviv: Shevchenko Scientific Society Printing House, 1929, vol. XXII, pp. 1–26 [in Ukrainian].

7. KULISH, Panteleymon. The Black Council. In: Panteleymon KULISH. *Works in Two Volumes*. Kyiv: Dnipro, 1994, vol. 1: *Prose Works. Poetic Works. Rehashs and Translations*, 750 pp. [in Ukrainian].

8. LIUBASHENKO, M., R. UMANETS. Peculiarities of Translating the Speaking Names Based on the Material of J. K. Rowling's Novels "Harry Potter". In: *Modern Philology: Theory and Practice: Proceedings of the Third International Scientific and Practical Conference (Ivano-Frankivsk, June 16–17, 2017)*. National Academy of the Security Service of Ukraine. Kherson: Helvetica, 2017, pp. 86–90 [in Ukrainian].

9. NEKRIACH, Tetiana. "What's in a Name?": Shakespearean Names with Transparent Semantics as a Translation Challenge (To the 450th Anniversary of William Shakespeare). In: Alla BIELOVA, ed.-in-chief, *Linguistic and Conceptual Worldviews: Collected Scientific Papers*. Kyiv: Shevchenko KNU Press, 2014, iss. 50, pt. 2, pp. 115–121 [online]. Available from: http://www.library.univ.kiev.ua/ukr/host/viking/db/ftp/univ/mikks/mikks_2014_50_02.pdf [in Ukrainian].

10. PETROV, Viktor. The Black Council. In: Viktor PETROV. Panteleymon Kulish in the 1850s: Life. Ideology. Creation. Vol. 1. *The Collection of the History and Philology Department [of the AUAS]*. Kyiv, 1929, no. 88, pp. 381–448 [online]. Available from: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=4361> [in Ukrainian].

11. PIDHRUSHNA, Olena, V. FESHCHENKO. Asymmetry of Speaking Name Interpretation in Translation (Based on English Novel Series by T. Pratchett and Its Ukrainian, German, French and Russian Translations). In: Oksana NIKA, ed.-in-chief, *Linguistic and Conceptual Worldviews: Collected Scientific Papers*. Kyiv: Shevchenko KNU Press, 2019, iss. 66, pt. 2, pp. 109–118 [in Ukrainian].

12. RYLSKYI, Maksym. Rendering Chekhov into Ukrainian. In: Maksym RYLSKYI. *Collected Works: in Twenty Volumes*. Kyiv: Scientific Thought, 1987, vol. 16: *Folklore Studies, Translation Theory, and Linguistics*, pp. 183–202 [in Ukrainian].

13. RYLSKYI, Maksym. Issues of Artistic Translation. In: Maksym RYLSKYI. *Collected Works: in Twenty Volumes*. Kyiv: Scientific Thought, 1987, vol. 16: *Folklore Studies, Translation Theory, and Linguistics*, pp. 239–306 [in Ukrainian].

14. RYLSKYI, Maksym. A Letter to Mykola Zerov (August 27, 1930). In: Maksym RYLSKYI. *Collected Works: in Twenty Volumes*. Kyiv: Scientific Thought, 1988, vol. 19: *Autobiographical Materials. Itinerary Notes. Letters (1907–1956)*, pp. 153–155 [in Ukrainian].

15. RYLSKYI, Maksym. A Letter to Korney Chukovsky (April 1, 1941). In: Maksym RYLSKYI. *Collected Works: in Twenty Volumes*. Kyiv: Scientific Thought, 1988, vol. 19: *Autobiographical Materials. Itinerary Notes. Letters (1907–1956)*, pp. 190–191 [in Ukrainian].

16. SOKOLOVA, Svitlana. Structural-Functional Features of Anthroponyms in Panteleymon Kulish's Novel "The Black Council". In: Hryhoriy SAMOYLENKO, ed.-in-chief and compiler, *Literature and Culture of Polissya*. Nizhyn: M. Hohol Nizhyn State University, 2010, iss. 59: *The Legacy of P. Kulish and Its Role in the Development of Ukrainian Language, Literature and Culture*, pp. 21–29 [in Ukrainian].

17. TYNANOV, Yuri. Literary Fact (To Viktor Shklovsky). In: Yuri TYNANOV. *Poetics. The History of Literature. Cinema*. Moscow: Science, 1977, pp. 255–270 [online]. Available from: <http://philologos.narod.ru/tynanov/pilk/poet4.htm> [in Russian].

18. FEDORUK, Oles. Sources of Anthroponyms in Panteleymon Kulish's Novel "The Black Council". In: Ihor NABYTOVYCH, ed.-in-chief, *Word and Time*. Kyiv: Shevchenko Institute of Literature Press, 2020, no. 5 (713), pp. 53–60 [online]. Available from: <https://il-journal.com/index.php/journal/article/view/986/859> [in Ukrainian].

19. SHAPOSHNYK, Oksana. Linguo-Cultural and Stylistic Problems of Fantasy Translation: A Characterological Context. In: Volodymyr OLEKSENKO, ed.-in-chief, *Scientific Bulletin of the Kherson State University. Linguistics Series*. Kherson, 2013, iss. XX, pp. 288–293 [in Ukrainian].

20. YURCHYSHYN, Oleksandr. Translation of Speaking Proper Names and Nouns: And May the Force Be with You! In: *Everest (Translations)*. September 12, 2016 [online]. Available from: <https://everest-center.com/pereklad-promovistih-vlasnih-nazv-ta-imen-i-pribude-z-toboyu-sila/> [in Ukrainian].

21. KULISH, Panteleymon. *The Black Council*. Translated by BOJTÁR Anna. Budapest: Európa Book Printing House, 1978, 265 pp. [in Hungarian].

22. KULISH, Panteleimon. *The Black Council* / abridged and translated from Ukrainian by George S. N. LUCKYJ and Moira LUCKYJ. In: *Electronic Library of Ukrainian Literature* [online]. Available from: <http://sites.utoronto.ca/elul/English/218/BlackCouncil.pdf> [in English].

23. MISLEY, P. Afterword. In: Panteleymon KULISH. *The Black Council*. Translated by BOJTÁR Anna. Budapest: Európa Book Printing House, 1978, pp. 247–253 [in Hungarian].

УДК 791.227(Рил)+791.229.2]:929

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2023.01.029>

ГАНЖА АНГЕЛІНА

кандидатка філологічних наук, старша наукова співробітниця відділу стилістики, культури мови та соціолінгвістики Інституту української мови НАН України (Київ, Україна). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2938-5306>

HANZHA ANHELINA

a Ph.D. in Philology, a senior research fellow at the Department of Stylistics, Language Culture and Sociolinguistics of the Institute of Ukrainian Language of the National Academy of Sciences of Ukraine (Kyiv, Ukraine). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2938-5306>

Бібліографічний опис:

Ганжа, А. (2023) Поліфонізм наративу в документальному кінотексті (на прикладі фільму «Poeta Maximus»). *Народна творчість та етнологія*, 1 (397), 29–35.

Hanzha, A. (2023) Polyphonism of Narrative in Documentary Cine-Text (Exemplified by the *Poeta Maximus* Film). *Folk Art and Ethnology*, 1 (397), 29–35.

ПОЛІФОНІЗМ НАРАТИВУ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ КІНОТЕКСТІ (на прикладі фільму «Poeta Maximus»)

Анотація / Abstract

Наратив у кінотексті розглянуто як оповідь про взаємопов'язані події, що відбуваються в певних просторово-часових рамках і в яких беруть участь автор, наратор та персонажі. Інтермедіальна природа документального кіно ускладнює його аналіз у координатах будь-яких дослідницьких парадигм. Проте серед універсальних категорій варто виокремити поліфонізм як засіб створення цілісного уявлення про культурний продукт.

Специфікою поліфонічної нарації в біографічному фільмі-портреті є актуалізація сюжетотворчого мотиву пам'яті, зокрема створення спільного спогаду про життя героя. Власне прагматичний аспект використання поліфонічної оповіді – композиційно-сюжетна схематичність. Авторам стрічок, особливо в циклових документальних теле-проектах, технологічно зручно дотримуватися напрацьованої наративної схеми екранної оповіді. Такий процес виробництва / споживання медіапродукції належить до клішованих форм комунікації. Для деяких документальних циклів використання поліфонії стало частиною формату, а їх постійні глядачі звично «читають» такий аудіовізуальний поліфонічний наратив. Це дає змогу легко налаштуватися на сприйняття стереоскопічної картини подій, на об'ємну презентацію історії героя біографічного чи історичного документального фільму.

У статті запропоновано авторську візію реалізації поліфонізму кінонаративу в документальному фільмі «Poeta Maximus» (2008) із серіалу «Гра долі». Зроблено висновок про наявність певної сюжетно-композиційної схеми організації аудіовізуального поліфонічного наративу в серіалі. Серед специфічних фігур екранної нарації в аналізованій документальній стрічці зафіксовано транспозицію (перехід від прямої мови ведучої в кадрі до закадрового коменту-

вання), накладання (одночасне використання «хроніки епохи» із закадровим читанням уривка з художнього тексту), суміщення (одночасне використання на екрані фотографій і відеофрагментів). Івент-аналіз фільму «Poeta Maximus» (2008) дав змогу зробити висновок про значну подієву насиченість і мелодраматичні мотиви стрічки.

Ключові слова: кінотекст, документальний фільм, наратив, поліфонізм, М. Рильський.

Narrative in the film text is considered as a story on interconnected events occurring within specific space-time frames involving the author, narrator and characters. The intermedial nature of documentary filmmaking complicates its analysis in the coordinates of any research paradigms. However, polyphonicism as the means of creating an integral idea on a cultural product should be singled out among the universal categories.

The specific character of the polyphonic narration in the biographical portrait film consists in the actualization of the plot-creating motif of memory, in particular, the creation of a common memory on the hero's life. Compositional and plot schematicity is actually the pragmatic aspect of using a polyphonic narrative. It is convenient technologically for the authors of films, especially in cyclical documentary TV projects, to adhere to the developed narrative scheme of the screen story. This process of production/consumption of media products belongs to the clichéd forms of communication. The use of polyphony has become a part of the format for some documentary cycles and their regular viewers habitually read such an audiovisual polyphonic narrative. This makes it possible to be adjusted easily to the perception of a stereoscopic picture of events, a dimensional presentation of the story of the hero of a biographical or historical documentary.

The authoress's vision of the realization of the polyphonicism of the film narrative in the documentary *Poeta Maximus* (2008) from the series *Game of Fate* is submitted in the article. It is concluded that there is a certain plot-compositional scheme of organization of audiovisual polyphonic narrative in the serial. Transposition (transition from the direct speech of the presenter in the picture area to off-screen commenting), imposition (simultaneous use of the *chronicle of the epoch* with off-screen reading of an excerpt from the artistic text), combination (simultaneous use of photographs and video fragments on the screen) are fixed among the specific figures of the screen narration in the analyzed documentary. The event analysis of the *Poeta Maximus* film (2008) has made it possible to draw a conclusion about the significant event saturation and melodramatic motifs of the film.

Keywords: film text, documentary, narrative, polyphonicism, M. Rylskyi.

Творчий світ *poeta Maximus* упродовж багатьох десятиліть приваблює дослідників, а в останні роки оприявнюється і крізь призму своєрідної світоглядної дискусії мистецьких і наукових поколінь – покоління радянської доби, пострадянської епохи та покоління початку ХХІ ст. Ювілейні дати каталізували появу новітніх медіапродуктів, де постать Максима Рильського показують у незвичних ракурсах, увиразнюють невідомі штрихи знаної ще зі школи біографії. Хоча поет-академік не був обділений увагою і радянського документального кінематографа, про його життєпис збереглося багато кінодокументів, переважно ідеологічно маркованих.

Л. Касян проаналізувала рецепцію кінообразу М. Рильського в контексті комеморативних практик на матеріалі документального масиву Центрального державного кінофотофоноархіву України імені Г. Пшеничного [6]. Дослідниця розглядає аудіовізуальні документи як джерело формування соціальних (масових) уявлень про М. Рильського і як засіб закріплення обра-

зу митця в колективній пам'яті українського суспільства; а також з'ясовує, які форми увічнення видатного письменника зафіксовано в кінодокументах ХХ ст. За радянської доби М. Рильському було присвячено кілька документальних фільмів-портретів: «Наш Рильський» (1967, реж. Л. Кордюм-Островська), «Добра і правди син» (1968, реж. М. Мельников), «Обличчям до зорі» (1975, реж. О. Якимчук), «Голосіївська осінь Максима Рильського» (1985, реж. М. Лінійчук). Стрічки містять хронікальні кадри, що зафіксували М. Рильського в різних ситуаціях, виступи письменника, аудіо-записи митця з розповіддю про свою юність, родину, авторське читання поезій, особисті, родинні, офіційні фотодокументи, спогади про письменника друзів, колег-письменників (І. Козловського, А. Малишка, П. Воронька, Д. Павличка, М. Вінграновського, М. Нагнибіди, Ю. Смолича, М. Стельмаха, М. Тарновського, Я. Івашкевича), земляків, жителів с. Романівка. Як зазначає Л. Касян, «у фільмах після 1987 року з'являються ще

дві грані образу М. Т. Рильського: жертви тоталітарної системи (оприлюднюються свідчення очевидців, документи про численні переслідування поета й адміністративний пресинг) й представника старшого покоління письменників, які духовно підтримали українське літературне шістдесятництво (стрічки “И голос наш услышит мир” (1989), “Микола Вінграновський” (1993))» [6, с. 137].

Однією з причин популярності наратології на початку ХХІ ст. називають «зростання цікавості в гуманітарних науках до “зробленості” певних культурних об’єктів, їхнього штучного характеру. Ця штучність може бути як інтенційною (тоді її часто називають заангажованістю), так і викликаною властивостями самих медіа – матеріалу, з якого зроблений об’єкт культури» (О. Собчук). Якщо інтенційна «штучність» радянських документальних фільмів про письменників-класиків загалом питання не дискусійне, то наратив у сучасній документалістиці потребує докладного вивчення.

Термін «наратив» (від лат. *narratio*) у наукових дослідженнях трактують і як результат оповіді, певну вербальну структуру, і як процес оповіді. Наратив виступає засобом сприйняття й розуміння людиною навколишнього світу. Також у сучасній методології гуманітарного знання цим поняттям позначають структурований смисловий простір, який може бути оприявнений будь-якою мовою (літературною, музичною, кінематографічною, художньою).

Біографічний наратив у лінгвокогнітивному вимірі на матеріалі англomовної прози кінця ХХ – початку ХХІ ст. розглядає Я. Бистров [3], який зазначає, що «біографія й біографічний дискурс у найширшому розумінні слова, тобто творчий або документальний виклад та інтерпретація історії життя реальних людей, переживають небувалий ренесанс у кінці ХХ – на початку ХХІ ст.». У біографічних наративах знаходимо такі прийоми організації тексту, які зумовляють його сюжетно-композиційний розвиток і відображаються не тільки на мов-

ній композиції, але й на його організаційному центрі – образі персонажа чи наратора / оповідача. У літературній біографії оповідна структура представлена у формі авторської інтерпретації фактографічного матеріалу, який слугує основою для реконструкції життєвого шляху особистості, різних аспектів людського досвіду. Організаційним конструктом наративу є біографічний суб’єкт. На думку Я. Бистрова, під час інтерпретації біографічного наративу важливим є не стільки зображення фізичної особи (особистості суб’єкта) чи актуальної дійсності (правди), скільки репрезентації досвіду біографічного суб’єкта у фікціональному світі і способу концептуалізації його життєвого шляху.

Чи справді можна інтерпретувати фільм через наратив? Нині, здається, немає такого феномена чи об’єкта, який би не входив у поле дії наративу. Сучасна наративна методологія аналізує фільм саме як оповідь, щоб відповісти на питання про можливості та межі розуміння людини людиною. Л. Бугаєва позиціонує кінонаратив як текст, що актуалізує певний образ світу у свідомості реципієнта, що спирається на свій багатомодальний досвід. Наративність кожного конкретного кінотексту конструюється його глядачем на основі когнітивних параметрів навколишньої дійсності [4, с. 8].

Наратив у кінотексті розглядаємо як оповідь про взаємопов’язані події, що відбуваються в певних просторово-часових рамках і в яких беруть участь автор, наратор і персонажі.

На лінгвософську ідею поліфонізму художньої мови звертає увагу С. Бирик у праці «Оповідність в українській художній прозі». Дослідниця зауважує: «Поліфонізм художнього слова має різні грані прояву, його можна засвідчити на різних рівнях лінгвостилістичного аналізу – текстового, функціонально-семантичного, семантико-стилістичного, контекстуального тощо...» [2, с. 19]. Термін «поліфонія», що репрезентує діалогічну концепцію синтетичного знання про людину та світ, Н. Астрахан застосовує щодо

теорії літературного твору. Вона називає поліфонічність ознакою будь-якої якісної мови, за якою стоїть якісне мислення: «В літературному творі поліфонія мовлення та мислення стає атрибутивною ознакою: без неї літературний твір неможливий, а з іншого боку, це багатоголосся повинне привести до гармонії, до виникнення художньої цілісності як передумови гармонізації особистості та світу, естетичного утвердження інтерсуб'єктивно значущого смислу» [1, с. 180].

Н. Кондратенко зазначає, що «поліфонія маніфестує “багатоголосся” художнього мовлення, що репрезентоване взаємодією суб'єктів художнього простору. У художньому дискурсі поліфонія як вияв карнавалізації представлена авторськими масками, реалізованими через поняття мовленнєвої маски» [7, с. 63]. Виокремлені в українському художньому дискурсі мовленнєві маски – «імітатор, іронізатор, критик і творець» – дослідниця пов'язує з реалізацією в художньому тексті лінгвокреативної особистості автора, актуалізацією його самовираження.

Поліфонію як музичну форму кладе в основу рецепції документального фільму «Вероніка і саксофон» О. Драчова. Із цього приводу наведемо таку тезу: «З погляду музичної форми у фільмі увиразнюються елементи експозиції (проведення теми в різних варіаціях) та розвивального розділу (ускладнення поліфонічної комбінації мотивів та їх переосмислення). Епізоди фільму, починаючись зі звичайного коментаря, розбиваються на різноманітні тематичні варіації, поліфонічна єдність яких наближує кінематографічну форму до структури музичного твору» [5, с. 142]. Принцип поліфонії авторка вважає чинником «елітарної діалогічної структури».

О. Пронін [8], розглядаючи питання про поліфонічну нарацію в документальному фільмі, зауважує, що в цьому випадку поняття «поліфонія» охоплює і реальне багатоголосся нараторів, і складну смислову єдність висловлених думок, поглядів, породжену діалогічним перетином індивідуаль-

них світів нараторів. Принцип поліфонічної нарації часто використовують в екранних історіях про героїв з недавнього минулого через спогади тих, хто їх пам'ятає живими. Важливою властивістю поліфонічної нарації в біографічному фільмі-портреті є активізація сюжетотворчого мотиву пам'яті і створення оригінальної екранної події – спільного спогаду нараторів про життя героя. Власне прагматичний аспект використання поліфонічної нарації при створенні біографічного фільму-портрета – композиційно-сюжетна схематичність. Глядач звикає до певних наративних схем, а творці фільмів так само звично їх відтворюють. Авторам стрічок, особливо в циклових документальних телепроектах, технологічно зручно дотримуватися напрацьованої наративної схеми екранної оповіді. Такий взаємоприйнятний процес виробництва / споживання екранної продукції належить до клішованих форм комунікації.

Для деяких документальних циклів використання поліфонії стало частиною формату, а їх постійні глядачі чекають і звично «читають» такий аудіовізуальний поліфонічний наратив. Це дає змогу легко налаштуватися на сприйняття стереоскопічної картини подій, на об'ємну презентацію історії героя біографічного чи історичного документального фільму.

У дослідженнях лінгвального контенту документалістики ми неодноразово зверталися до успішного українського проєкту – серіалу документальних фільмів «Гра долі». Його засновниками стали Василь Вітер, Наталка Сопіт та Олег Туранський. За період існування цього серіалу над ним працювало понад 15 авторів, 5 режисерів. Авторський колектив визначає серіал «Гра долі» як «загадкові історії з приватного життя знаменитих людей, які жили на українській землі, та українців, рознесених по всьому світу. Історії кохання. Історії сходження на олімп слави або несподівані повороти долі». Персонажі серіалу – понад 50 історичних постатей. Привабливість інформаційного

формату «Гри долі» (від 2005 р. – виходу в прокат першої стрічки «Яготинське літо» – інтерес до цього проєкту не згасає) свідчить, що глядача цікавлять реальні, живі історії, біографічні наративи викликають сильний емоційний відгук, особливо, коли йдеться про долю видатних людей, чиї імена стали прецедентними.

Розглянемо організацію поліфонічного біографічного наративу в серіалі на прикладі фільму «Poeta Maximus» (2008). Хронометраж стрічки – 14 хвилин 25 секунд. Автор сценарію і режисер – Василь Образ. Перед глядачами постає історія життя і кохання до однієї жінки – Катерини Миколаївни Рильської – видатного українського поета і перекладача Максима Тадейовича Рильського.

Уведення біографічного суб'єкта пряме – ведуча Натаалка Сопіт у кадрі оповідає про те, що стати поетом М. Рильському було написано на роду. Далі – «відгортання» кадру з ведучою, поява фото Тадея Розеславовича Рильського, паралельно – закадрова оповідь про нього, про історію його одруження з Меланією Федорівною Чуприною.

Наратив охоплює не лише усну оповідь ведучої, а й наративізований відеоряд (різноманітні дії з фото на екрані: збільшення фрагмента фото, наближення чи віддаляння частин однієї світлини або різних світлин, накладання фото і відео в різних варіаціях тощо). Прикладом можуть слугувати епізоди про народження й дитинство М. Рильського, його навчання та виховання, кохання до доньки композитора М. Лисенка Галі, укладання збірки «На білих островах», яку удостоїла похвали сама Леся Українка.

Автори документальних фільмів часто використовують офіційну неперсональну кінохроніку, так звану хроніку епохи, призначення якої – викликати нагадування. Цей прийом бачимо в епізодах про навчання поета на медичному факультеті, а потім переведення на історико-філологічний, від'їзд на Житомирщину, а згодом повернення до Києва.

Ведуча Натаалка Сопіт у кадрі оповідає історію одруження Максима і Катерини. До речі, лишилася «за кадром», але зацікавила б глядачів інформація, що Катерина Миколаївна Рильська (у дівочтві Паткевич) походила зі шляхетної дворянської родини. Її батько – Микола Паткевич – свого часу мав чин полковника та обіймав посаду київського коменданта. Наратор же робить акцент на драматичному початку подружнього життя Рильських – коханні поета до старшої від нього на 9 років дружини його земляка Івана Очкуренка. Наративізований відеоряд демонструє різні ракурси та поєднання фотографій Катерини, Івана Очкуренка, Максима Рильського, сина Георгія (закадровий чоловічий голос імітує діалог Очкуренка й Рильського). Лінійна організація оповіді про родинно-побутові подробиці життя поета трансформується в експресивно наскладжений сюжет про арешт М. Рильського, у день його народження, 1931 року за звинуваченням у належності до «української контрреволюційної організації».

Візуальний кінообраз слідчого не персоналізовано – на екрані лише чорний силует. Можна вважати його образом-маркером, що символізує тогочасну каральну систему. Проте мовна характеристика цього персонажа виразна: цьому сприяє використання непрямої (оповідь про знущання над М. Рильським слідчого, який знав, що є постанова про звільнення поета, і погрожував десятима роками на Соловках) і прямої мови: «Хоч ми і знаємо, що ви наш класовий ворог, але ви нам ще станете в нагоді. Отже, поки вільні». Через надзвичайно сильне емоційне потрясіння поет був на межі божевілля. Злам у свідомості М. Рильського після ув'язнення підкреслює художня деталь: до в'язниці у стрічці бачимо фото поета з вусами, після звільнення – без вусів (їх повисмикували під час допитів).

Не лишився поза увагою авторів кінонарративу сюжет про звернення Микити Хрущова до Сталіна, аби врятувати М. Рильського, коли над ним знову нависла загроза репре-

сій. «Охоронною грамотою» поета стала «Пісня про Сталіна» («Із-за гір та з-за високих...») (візуалізація – послідовно сфокусовані фото Сталіна і Хрущова). Повоєнний період життя поета – звинувачення в буржуазному націоналізмі, також його перестали друкувати, з бібліотек почали вилучати книжки, школярам наказували виривати з підручників сторінки з творами «лютого ворога соціалістичного реалізму». А через деякий час – Сталінська премія за переклад українською мовою поеми «Пан Тадеуш» А. Міцкевича. Засобом організації художнього матеріалу в цьому сегменті кінонарративу виступає прийом контрасту.

Ведуча-наратор у кадрі оповідає про силу духу й підтримку дружини, які берегли М. Рильського від занепаду. Ніжно-щемливого настрою з легким відтінком суму додає звучання вірша із циклу сонетів «Вірність» – «Дай рученьку, спрацьована, худа!...» (читає чоловічий голос за кадром, у кадрі – фото Катерини, потім – спільне фото). Загалом цитат із художніх текстів М. Рильського в канві оповіді небагато – уривок з вірша «Шопен» (озвучений чоловічим і жіночим голосами за кадром; вони читають по рядку) і згаданий вище «Дай рученьку, спрацьована, худа!...».

Сюжет про переїзд Рильських 1951 року до Голосіївського мануару (будинку-резиденції) документально візуалізовано: у кадрі глядачі можуть бачити сучасний вигляд будинку поета, також використано уривки з персональної кінохроніки – М. Рильський пише, працює в саду. Потенційно експресивним у конструюванні образу біографічного суб'єкта є епізод про «перетворювача пустелі» (так Микола Бажан жартома називав Максима Тадейовича за його захоплення садівництвом). Одного разу в подарунок дружині М. Рильський привіз саджанці рідкісних дерев. Вони прижилися, і нині відвідувачі можуть побачити їх біля літературно-меморіального музею письменника.

В оповіді ведучої-наратора про смерть Катерини Миколаївни використано непря-

му цитату з автографа поета на книжці, в оригіналі він виглядав так: «Моїй радості, моїй честі, моїй красі, моїй любові – Катерині Рильській. 29/IX.1946». Наративізований відеоряд – поступове зближення фотографій М. Рильського й І. Очкуренка, який теж прийшов провести в останню путь свою першу дружину.

У фіналі документальної стрічки звучить непряма мотивація її назви. *Poeta Maximus* (так по-дружньому називав М. Рильського М. Зеров) помер, так і не написавши книгу спогадів, про яку дуже мріяв. А її поява, безумовно, могла б стати знаковою подією в українському суспільно-гуманітарному просторі, адже «культурозаступник» (за висловом Л. Новиченка) М. Рильський, якому випало творити за часів Радянського Союзу, зумів, проте, зберегти свою інтелектуальну внутрішню «нерадянськість».

Серед специфічних фігур екранної нарації в аналізованій документальній стрічці бачимо транспозицію (наприклад, перехід від прямої мови ведучої в кадрі до закадрового коментування), накладання (одночасне використання «хроніки епохи» із закадровим читанням уривка з художнього тексту), суміщення (одночасне використання на екрані фотографій і відеофрагментів).

Івент-аналіз фільму «*Poeta Maximus*» (2008) дає змогу зробити висновок про значну подієву насиченість і мелодраматичні акценти стрічки. Через події в житті біографічного суб'єкта відтворено хронологічно марковане суспільно-політичне тло (арешт М. Рильського, звернення М. Хрущова до Сталіна тощо).

Особливого значення в документальному фільмі набуває конструювання простору, адже від того, наскільки вдало й переконливо це буде зроблено, залежить рецепція медіапродукту. В аналізованій стрічці використано інтер'єри Київського літературно-меморіального музею Максима Рильського. Внутрішній і зовнішній простір будівель слугував візуальним тлом до прямої мови ведучої-наратора в кадрі.

Інтермедіальна природа документально-го кіно ускладнює його аналіз у координатах будь-яких дослідницьких парадигм, хоча тезу про документальний фільм як наратив уже не сприймають як дискусійну. Ключові категорії для рецепції кінона-

ративу визначить кожна конкретна галузь наукового знання, яка цю рецепцію буде здійснювати. Проте серед універсальних категорій варто виокремити поліфонізм як засіб створення цілісного уявлення про культурний продукт.

Джерела та література

1. Астрахан Н. Поліфонія літературного твору: теоретичний аспект. *Житомирські літературознавчі студії*. 2013. Вип. 7. С. 175–183. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/gls_2013_7_23.
2. Бибик С. П. Оповідність в українській художній прозі. Київ ; Луганськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010.
3. Бистров Я. В. Біографічний наратив у лінгвокогнітивному вимірі (на матеріалі англomовної прози кінця XX – початку XXI ст.) : дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.04. Київ, 2016.
4. Бугаева Л. О кинонарративе. *Международный журнал исследований культуры*. 2012. № 2. С. 6–10. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/o-kinonarrative/viewer>.
5. Драчова О. П. Засоби поліфонічної текстуральної організації документального фільму О. Фетисової «Вероніка і саксофон». *Держава та регіони. (Серія : Гуманітарні науки.)* 2012. № 4. С. 142–146.
6. Касян А. Г. Кінообраз Максима Рильського в контексті комеморативних практик. *Архіви України*. 2015. № 1. С. 129–138.
7. Кондратенко Н. В. Карнавалізація як вияв мовної гри в художньому дискурсі. *Лінгвістичні дослідження : зб. наук. пр. ХНПУ ім. Г. С. Сковороди*, 2012. Вип. 33. С. 61–65.
8. Пронин А. А. Документальный фильм как публицистический нарратив: структура, функции, смысл : дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.10. Санкт-Петербург, 2016.

References

1. ASTRAKHAN, Nataliia. Polyphony of a Literary Work: A Theoretical Aspect. In: Petro BILOUS, ed.-in-chief. *Zhytomyr Literary Critical Studies of the Ivan Franko Zhytomyr State University. Issue 7. Proceedings of the Conference «Polyphony of Ukrainian Literature» on the Occasion of the Anniversary of Wanda Czajkowska*. I. Franko ZhSU's Ukrainian Literary and Comparative Studies Department. Zhytomyr, 2013, iss. 7, pp. 175–183 [online]. Available from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/gls_2013_7_23 [in Ukrainian].
2. BYBYK, Svitlana. *Narrative in Ukrainian Fiction: A Monograph*. NAS of Ukraine's Institute of Ukrainian Language. Kyiv; Luhansk: The State Institution Taras Shevchenko Luhansk National University Publishers, 2010 [in Ukrainian].
3. BYSTROV, Yakiv. *Biographical Narrative in the Linguo-Cognitive Dimension (Based on the Material of the Late 20th to Early 21st Century English Prose)*. Doctor of Philology thesis. Specialty: 10.02.04 (Germanic Languages). Kyiv, 2016 [in Ukrainian].
4. BUGAEVA, Lyubov. On Cine-Narrative. In: Dmitriy SPIVAK, ed.-in-chief. *International Journal of Cultural Research*. St. Petersburg Branch of the Russian Institute of Cultural Research. Saint Petersburg, 2012, no. 2, pp. 6–10 [online]. Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-kinonarrative/viewer> [in Russian].
5. DRACHOVA, O. Means of Polyphonic Textual Organization of Olena Fetysova's Documentary *Veronica and Saxophone*. In: Nataliia TORKUT, ed.-in-chief. *State and Regions. Series: The Humanities: A Scientific and Practical Journal*. Classic Private University. Zaporizhzhia, 2012, no. 4, pp. 142–146 [in Ukrainian].
6. KASIAN, Liudmyla. Maksym Rylskyi's Film Image in the Context of Commemorative Practices. In: Tetiana BARANOVA, ed.-in-chief. *Archives of Ukraine: A Theoretical and Practical Journal*. Ukrainian Research Institute of Archival Affairs and Record Keeping. Kyiv, 2015, no. 1, pp. 129–138 [in Ukrainian].
7. KONDRATENKO, Nataliia. Carnivalization as a Manifestation of Language Play in Literary Discourse. In: Lidiia LYSYCHENKO, ed.-in-chief. *Linguistic Studies: Collected Scientific Papers of the Hryhorii Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University*. Kharkiv, 2012, iss. 33, pp. 61–65 [in Ukrainian].
8. PRONIN, Aleksandr. *A Documentary as a Journalistic Narrative: Its Structure, Functions, and Meaning*. Doctor of Philology thesis. Specialty: 10.01.10 (Journalism). Saint Petersburg: Saint Petersburg State University, 2016 [in Russian].

УДК 355.1-053.18“364”:393](477+470+571)

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2023.01.036>

ТАРАН ОЛЕНА

кандидатка історичних наук, наукова співробітниця відділу «Український етнологічний центр» Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Київ, Україна).
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0548-0678>

TARAN OLENA

a Ph.D. in History, a research fellow at the *Ukrainian Ethnological Centre* Department of M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine (Kyiv, Ukraine).
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0548-0678>

Бібліографічний опис:

Таран, О. (2023) Громадянські практики вшанування загиблих – нові форми міської комеморації в умовах російсько-української війни. *Народна творчість та етнологія*, 1 (397), 36–47.

Taran, O. (2023) Civic Practices to Honour the Dead – New Forms of Urban Commemoration in the Conditions of Russian-Ukrainian War. *Folk Art and Ethnology*, 1 (397), 36–47.

ГРОМАДЯНСЬКІ ПРАКТИКИ ВШАНУВАННЯ ЗАГИБЛИХ – НОВІ ФОРМИ МІСЬКОЇ КОМЕМОРАЦІЇ В УМОВАХ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

Анотація / Abstract

Соціальні катаклізми новітньої історії України, насамперед сучасна російсько-українська війна, та пов'язані з нею масштаби масової загибелі людей не могли не накласти відбиток на ментальність українців. Смерть і поховання в такому контексті є кризовою ситуацією (подією), перш за все для сімейно-родинної групи, а також інших соціальних спільнот, до яких був причетний померлий: локальної, професійної, дружньої та інших. В умовах російсько-української війни, особливо у форматі широкомасштабного вторгнення, виникають та набирають сталих рис нові форми комеморації. Серед них – цивільні поховання в екстремальних умовах, спонтанні меморіали, антивоєнні перформенси, зміна в топоніміці населених пунктів з метою вшанування військових-захисників, уродженців цих населених пунктів. Одним з видів збереження пам'яті та вшанування жертв серед цивільних громадян України і військовиків стали мережеві мартирологи. Сучасні ІТ-технології дозволяють висловлювати жалобу в новому форматі: як у суспільному, так і приватному порядку, у спільнотах, що не обмежені родинним або дружнім колом спілкування. Будуючи віртуальні зв'язки в Інтернеті у формі соціальних мереж, форумів, кола підписників, колег чи знайомих, офіційні або приватні особи будують свою «віртуальну» спадщину в Інтернеті в режимі реального часу. Ця спадщина лишається в мережі необмежений час, дозволяючи іншим користувачам висловлювати жалобу та долучатися до спогадів про фігурантів некрологів, використовуючи «емоційні вподобайки» або коментарі під дописами. Заголовки некрологів українських муніципальних сайтів несуть емоційне навантаження для спонукан-

ня членів громад долучитися до висловлення колективної жалоби за загиблими односельцями. Акцент робиться на громадянській позиції загиблих. Тексти некрологів спрямовані на емпатичний відгук читача, орієнтовані на моральні чесноти загиблого; констатують передчасну смерть, а відтак і нездійснення певних життєвих планів. Шляхетність і рішучість, сміливість і безмежна життєрадісність – саме такими епітетами рясніють офіційні некрологи загиблих Захисників.

Ключові слова: російсько-українська війна, військове повсякдення, мортальні практики, поховання, некролог.

The social cataclysms of the up-to-date history of Ukraine, first of all, the modern Russian-Ukrainian war, and the scale of the mass death of people connected with it, could not help but leave an imprint on the mentality of Ukrainians. Death and burial in this context are considered as a crisis situation (event), first of all, for the family group, as well as the other social communities in which the deceased has been involved: local, professional, friend groups and others. New forms of commemoration are emerging and gaining permanent features in the conditions of Russian-Ukrainian war, especially in the format of a large-scale invasion. Civilian burials in extreme conditions, spontaneous memorials, anti-war performances, a change in the toponymy of the settlements in order to commemorate military defenders, natives of these localities are among such forms. The network martyrologies have become one of the types of memory preservation and honoring victims among civilians of Ukraine and the military men. Modern IT technologies allow expressing mourning in a new format: both publicly and privately, in communities those are not limited to family or friend circles of relations. The groups of followers, colleagues or acquaintances, official or private persons form their virtual heritage on the Internet in the real time regime building virtual connections on the Internet in the form of social networks, forums. This heritage remains online for an indefinite time, allowing other users to mourn and attach to reminiscences and the obituaries using emotional likes or comments under the posts. The headlines of obituaries of Ukrainian municipal websites contain emotional commitments to encourage community members to express collective mourning for dead fellow villagers. Emphasis is placed on the civilian position of the dead. Obituary texts are aimed at the reader's empathetic response, focused on the moral virtues of the deceased; premature death is stated, and hence the failure to realize certain life plans. Nobility and determination, courage and boundless cheerfulness – these are the epithets abounding in the official obituaries on the fallen Defenders.

Keywords: Russian-Ukrainian war, military routine, mortal practices, burial, obituary.

Будь-яка війна – це передусім втрата людських ресурсів, а війна за відстоювання цілісності та територіальної незалежності України у ХХІ ст. – величезна кількість жертв серед цивільного населення й особового складу. Згідно з офіційними джерелами, лише за перший місяць повномасштабного вторгнення Росії (за період з 24 лютого по 23 березня 2022 р.) унаслідок бойових дій загинуло понад тисячу цивільних, з них 124 дитини, станом на 4 вересня, за офіційною інформацією ювенальних прокурорів, загинули 382 дитини, на 1 лютого 2023 року – 459¹.

У цьому дослідженні ставлення до смерті в суспільстві розглянуто як індикатор ставлення до життя. Якщо в умовах мирного життя смерть і поховання становлять, безумовно, кризову ситуацію насамперед для сімейно-родинної групи, а також інших соціальних спільнот, до яких був причетний померлий (локальної, професійної тощо), то в умовах війни громадяни опиняються перед фізичними та психологічними проб-

лемами контакту зі смертю. У цьому контексті особливо складними усвідомлення смерті є для містянина, оскільки категорія смерті й пов'язані з нею мортальні практики десятиліттями в урбаністичному середовищі лежать у площині ритуальних послуг. Контакт із мертвим тілом у містянина традиційно зведений до мінімуму.

Військове повсякдення спричинює порушення звичних правил поведінки містянина, коли смерть або її загроза перманентно наявна й вимагає порушення звичних правил, війна змусила вийти містянина з усталеного ритму життя. Вимушені реагувати на виклики воєнного часу, мешканці міст опиняються перед знищенням стандартів мирного життя, і за неможливості проведення мортальних практик в усталених межах кладовищ переносять їх у простір живих – на придомові території, дитячі ігрові майданчики. Якщо для селянина поєднання життєвого та мортального простору є цілком органічним і зрозумілим (достатньо згадати практику родинних або поодиноких похо-

вань на городах чи в садках, що зафіксовано етнографами ще на початку 2000-х рр. на Сумщині, Полтавщині, Гуцульщині [1]), то для містянина така практика є шокуючим досвідом.

Загальновідомо, що ставлення до смерті та мертвих є своєрідним локусом моральних норм і базовим чинником, який віддзеркалює сутність світоглядних засад будь-якого суспільства. Повномасштабне вторгнення російських військ, яке триває вже понад пів року, засвідчує: людська емпатія українців у часи війни сягає найвищого рівня: в українців не існує зараз приватного горя, уся жалоба – спільна.

Джерельною базою дослідження стали офіційні заяви представників влади, державних та громадських установ, мерій малих міст, соціальні мережі з офіційними представницькими майданчиками: *Instagram*, *Twitter*, *Telegram*, а також *YouTube*. Додатковим джерелом вивчення ставлення до смерті по обидва боки лінії фронту (як на підконтрольній, так і на окупованій території України) є опубліковані родичами загиблих унаслідок воєнних дій некрологів, споминів, жалобних та комеморативних практик. Усі названі джерела існують у відкритому доступі та мають публічний характер.

Про високий рівень співчуття українців при здійсненні мортальних практик свідчать численні факти, зафіксовані в мережі Інтернет. Це допомога в похованні цивільних, які загинули через російські обстріли на підконтрольній Україні території; намагання попри ризики в умовах окупації поховати загиблих воїнів ЗСУ та ТрО (як це відбувалося в тимчасово окупованому м. Ізюм, коли працівники ритуальних служб та небайдужі громадяни здійснювати інгумацію решток захисників); виїзд на тимчасово окуповані території родичів загиблих, волонтерів, священнослужителів з метою вивезення тіл загиблих військових та цивільних для інгумації на підконтрольній території або малій батьківщині (кладовищах міст, містечок, селищ, де проживають родичі загиблих);

здійснення поховань загиблих цивільних воїнами ЗСУ у прифронтових містах (як у Лисичанську, де станом на 16 червня 2022 р. облаштоване масове (братське) поховання близько 300 цивільних [13]).

Соцмережі рясніють інформацією про взаємодопомогу в пошуках та ідентифікації жертв російсько-української війни. Так, у с. Богданівка Броварського району Київської області місцеві жителі із власної ініціативи за номером розстріляної машини шукають родичів загиблих у ній пасажирів з метою перетворення безіменних могил на верифіковані. «Російські нацисти вбили мирних людей, які просто проїжджали повз. Потім, помітивши сліди, окупанти спалили тіла», – пише Сергій Кондратенко, який на своїй сторінці у *Facebook* опублікував цю світлинку. Відтепер номерний знак машини над могилою – це єдиний спосіб віднайти родину загиблих та бодай якусь інформацію про тих, у кого забрали життя. Могилу облаштували біля воріт одного з будинків, імовірно, біля якого було розстріляно цивільних.

Перманентний обстріл з усіх видів зброї не дає можливості здійснити поховальний обряд за всіма християнськими канонами. У перші місяці війни цивільні громадяни змушені були ховати загиблих близьких та родичів у братських могилах, часто без трун, загорнутих лише в простирадла або легенькі ковдри (Чернігів², Маріуполь, Харків, Лисичанськ). В окремих містах та населених пунктах цивільні здійснювали поховання на прибудинкових територіях (у квітниках, на дитячих або спортивних майданчиках) із встановленням надмогильних хрестів та іменних табличок з датою смерті, виготовлених із підручних матеріалів. Так, промовистою для всього світу стала публікація в Інтернеті подвійної могили матері та сина-підлітка з Ірпеня, а також записки мешканця Маріуполя зі схемою місця поховання матері адресата. У разі смерті громадян у лікарнях міст, що перебували в облозі (Маріуполь)³, до тіл немовлят клали іконки як ідентифікатори православних душ (відеоряд працівни-

ка мариупольського моргу при міській лікарні). Відспівування тіл загиблих українців у перші тижні широкомасштабного вторгнення росіян були унеможливлені через постійну загрозу ворожих обстрілів.

Шокуючим для ХХІ ст. є доля оточеного та захопленого Маріуполя, коли під постійними обстрілами родичі не просто не могли поховати покійника за усталеними обрядами на кладовищі, а навіть виявити свою жалобу, оскільки пересуватися містом було дуже небезпечно, і померлий залишався без комплексу передпоховальних обрядодій. У мережу потрапило фото дверей квартири багатоквартирного будинку одного з мікрорайонів міста, де на зовнішній стороні написано приблизну дату смерті літньої мариупольчанки Карякіної Валентини Опанасівни. В інших випадках сусіди ховали вбитих і залишали для родичів покійного записки-схеми або написи на стінах квартир із зазначенням місця поховання. Кризова ситуація, у якій опинилися мариупольці внаслідок перманентних обстрілів, та значна кількість загиблих серед цивільного населення міста змусили містян шукати ситуативні місця для складання тіл без фізичної можливості поховання. Прикладом є порожнє на момент широкомасштабного вторгнення відділення Нової пошти № 17 у мікрорайоні Черемушки в Маріуполі. Мешканці прилеглих вулиць переносили туди тіла своїх загиблих сусідів, які пролежали кілька тижнів. Поховати їх змогли лише після припинення масового вогню. За свідченнями очевидців, за відсутності місця в імпровізованому морзі покійників ховали поблизу: «До речі, є світлина. Могили між будівлею Нової пошти ака ⁴ морг та домом 35 по [вулиці] Латишева, на газоні. Ці могили пізніше русаки ексгумували та вивезли, але світлина збереглася. І могили ці тому там і були, що цей клаптик землі найближче до будівлі пошти, тому й ховали поряд» ⁵. Забігаючи наперед, зауважимо, що саме біля цього стихійного моргу окупанти призначили місце збору цивільних (жінок та дітей) з метою «евакуа-

ції»: «Коли ми йшли до будівлі цього моргу вранці 16 квітня, групою людей з дітьми, тому що росіяни сказали всім переписаним туди прийти... Деякі жінки боялися йти до “небіжчиків”. І чоловіки з наших підвалів, заспокоюючи їх, казали: “Та не хвилюйся, там немає вже мерців ніяких, ми днями всіх винесли та поховали, будівля порожня стоїть”. І ми якось так сприйняли цю думку одразу, що там боятися нема чого. Порожнє воно... Ну, може, брудне. Але без мерців. І коли ми підійшли до нього, був холодний ранок, і запах спочатку не відчувався, вітер крижаний. А потім діти туди забігли і вибігли всі зелені, почали блювати на галявину під парканчиком. Виявилось, що наших загиблих цивільних там і справді немає більше. Там тепер росіяни. Деякі в пакетах, з яких берці стирчать. Пряма на підлозі, покотом. Один на одному. <...> І просто на підлозі лежали трупи, ногами до входу, головою до тих вікон, що виходять на 35 будинку. І на кахельній підлозі потоки цієї мерзеної трупної жижи. Коли вийшло сонце і вітер став тихішим, запах з моргу став нестерпним. З розбитих вікон страшний сморід був. А коли почався обстріл, робити нічого, діти забилися під стінку моргу і стояли, дихаючи цим смородом. <...> Діти наші в їхні юні роки бачили ось це все, на що й дорослому дивитись гидко». Наведений уривок зі спогадів мариупольчанки Інни яскраво ілюструє культурологічну прірву у ставленні до смерті й мертвого тіла українців та загарбників.

В умовах перманентних обстрілів могили облаштовували нашвидкуруч із підручних матеріалів, тіла загортали в простирадла або ковдри. З приходом окупаційної влади росіяни почали проводити масові ексгумації стихійних поховань, проводячи ці дії без дотримання санітарних норм та ризикуючи епідеміологічною ситуацією в місті. Роботу з ексгумації тіл росіяни переклали на місцевих колаборантів. Очевидці в соціальних мережах (*Twitter*, *Telegram*) повідомляють, що окупанти залучили до спеціальних бригад зачистки місцевих колаборантів та терорис-

тів незаконних збройних формувань. Вони збирали і спалювали тіла замордованих та вбитих унаслідок російського вторгнення жителів Маріуполя. Координував роботу цих груп безпосередньо самопроголошений мер-колаборант Костянтин Іващенко, колишній директор маріупольського крематорію. «Масштабу трагедії в Маріуполі світ не бачив від часів існування концтаборів нацистів. Рашисти перетворили все наше місто на табір смерті. На жаль, моторошна аналогія отримує все більше підтверджень. Це вже не Чечня чи Алеппо. Це новий Освенцим та Майданек. Світ має допомогти покарати путінських нелюдів», – заявив мер Маріуполя Вадим Бойченко. Також він констатував, що за два перші місяці повномасштабного вторгнення росіяни вбили більше цивільних маріупольців, ніж німці за два роки окупації міста під час Другої світової війни. Тіла маріупольчан для перезахоронення звозили на кілька локацій навколо Маріуполя: у райони селищ Виноградне, Старий Крим, Мангуш, а також у межах міста – супутникові знімки зафіксували нову ділянку біля Центрального кладовища. Про використання цих площ під масові поховання свідчать супутникові знімки *Planet*, *Maxar*, які дозволяють побачити поступове збільшення ділянок під траншеї та дають можливість математичного вирахування кількості похованих тіл. Наразі мовиться про десятки тисяч жертв російської воєнної агресії [7]. В останні місяці відбувся стрибок природної смертності через переохолодження (проживання в неопалюваних приміщеннях за низьких температур), несвоєчасне або повністю відсутнє надання медичної допомоги в м. Маріуполь. Сектор поховань біля селища Мангуш уже вдвічі більший за кладовище, яке розміщується поряд, при чому тіла вбитих маріупольців зводять самоскидами, без дотримання ритуальної шани до мерців: так, у селищі Старий Крим у секторі 21 зростають масові поховання щодня, «траншеї, навіть незаколючені труни, частини тіл в коробках. Вже навіть не на всі могили

встановлюють таблички, просто зариваючи як є» [6]. Величезна кількість фільтраційних блок-постів не дає можливості або ускладнює маріупольцям відвідування могил загиблих родичів.

Традиційний обряд поховання передбачає тісну взаємодію між інститутами церкви та сім'ї, а також активну участь громади. Церква виконувала важливу роль на заключному етапі похорону – безпосередньо перед похованням та після нього (служіння панахиди). Добре відомі за етнографічною літературою ритуальні правила, що зберігаються в окремих випадках, які регламентують поведінку членів сім'ї покійного, в умовах війни фактично нівельовані. Близькі родичі самі можуть виконувати ті дії, які, згідно з міфоритуальними нормами, є для них небажаними, оскільки, по-перше, передбачають безпосередній контакт із мертвим тілом, по-друге, вимагають активних дій, що суперечать ритуальному статусу тих, хто найближчий до померлого. Конфлікт традиційності й повсякденних реалій в умовах війни викликає світоглядний дисонанс, психологічну провину перед мертвою близькою людиною. За словами радника мера м. Маріуполь Петра Андрющенка, «окупаційна влада забороняє проводити поховання українських військових, що загинули під час Битви за Маріуполь. Фактично, це єдині тіла загиблих в місті, що досі лишаються на вулицях, правда, здебільшого в мертвих мікрорайонах міста. <...> Не ховаючись окупанти кажуть, що це “в назидание и устрашение”. Березень, квітень, травень – місяці загибелі. Що з тілами наших Героїв, можете уявити» [6]. Відмови окупаційної влади в дозволі поховати тіла загиблих цивільних – неодинокі [12]. Так, мешканці Бородянської громади Київської області кілька днів не могли поховати вбиту окупантами 77-річну Ольгу Чередніченко: «Чотири дні не давали поховати маму: стояли поряд із подвір'ям на танку. Мама лежала на подвір'ї у труні. Саму труну мої друзі несли городами, під кулями, із розбомбленого магазину ритуаль-

них послуг. І вона теж була вся в дірках... На четвертий день колишні учні моєї мами прийшли до російських солдатів і дуже просили, щоби дали поховати їхню вчительку... Тоді вони зжалилися...» [5].

Попри таку ситуацію українці в умовах окупації намагаються дотримуватися постпохоронних ритуальних практик, пов'язаних із вшануванням пам'яті померлого. У селищі Старий Крим та інших місцях масових захоронень серед тисяч братських могил трапляються індивідуальні поховання із зазначенням імені та віку покійника на хресті. Хрести типові чотири- та восьмираменні дерев'яні або металеві з реєстровим номером або прізвищем, ім'ям та по батькові. Усі маркери нанесені лише російською мовою. На могили дітей родичі приносять дитячі іграшки, зберігаючи ритуальну традицію: наприклад, на місці поховання трирічної Вероніки Орфиняк рожевий брелок-тваринка, прикріплений до хреста, маркує могилу як дитячу.

Схожу з Маріуполем ситуацію масових поховань зафіксовано і в інших окупованих населених пунктах. Так, лондонська правозахисна організація Центр інформаційної стійкості (CIR) відстежує низку поховань і цвинтарів в окупованих Росією районах, а також у регіонах, поряд з якими перебуває російська армія. Згідно із супутниковими знімками компанії *Planet Lab*, отриманих із 28 лютого до 15 квітня, на міському цвинтарі Херсона з'явилося щонайменше 824 нові могили, що підтверджує жорстоке поводження окупантів із цивільним населенням.

Статистика масових поховань збільшується по мірі звільнення окупованих територій. Так, після звільнення м. Ізюм ⁶, 15 вересня 2022 року було знайдено кілька сот тіл цивільних і захисників. «Наразі ми працюємо над ексгумацією тіл військовослужбовців. Потім тіла будуть передані експертам для подальшої ідентифікації осіб загиблих. На жаль, це тільки початок нашої роботи тут, скільки локацій ще буде знайдено на деокупованих територіях, поки

невідомо, але сувора реальність вказує на те, що кількість загиблих в Ізюмі може в рази перевищувати Бучанську трагедію», – заявив Уповноважений із питань осіб, зниклих безвісти за особливих обставин Олег Котенко [4].

Одним з видів збереження пам'яті та вшанування жертв серед цивільних громадян України стали мережеві мартирологи, серед яких «Меморіал: вбиті росією ⁷». Цей портал публікує поіменні короткі некрологи про громадян України, яких убили російські загарбники: на чорному тлі чорно-біла світлина загиблого з короткою інформацією – ім'я, професія, місце загибелі. Лаконічність дизайну має за мету створити фокус на персоналізації жертви. Мета «Меморіалу...» – збереження національної пам'яті через інтернет-некролог. Спортивний комітет України запустив сайт-реквієм «Янголи спорту» [11] на вшанування пам'яті спортсменів, загиблих від рук путінських загарбників. У ньому станом на травень 2022 року внесено прізвища 33 представників українського спорту, на 1 вересня – 81-го, а на 16 лютого 2023 року – уже 157 спортсменів: легкоатлетів, футболістів, гімнасток, боксерів, важкоатлетів, веслувальників, кікбоксерів, регбістів, гирьовиків, шахістів, самбістів, біатлоністів. Значну частину інтернет-публікацій присвячено некрологам та сторінкам пам'яті про уродженців малих міст і місцевих громад, уміщених на порталі «Малі міста України» [3].

Сучасними комеморатами вшанування пам'яті загиблих є популярні на Заході інсталяції. Одну з таких влаштував на Галицькій площі у Львові американець Лео Сото, який має досвід подібних перформансів [8]. Його «Стіна пам'яті» розмістилася на звичайній огорожі у вигляді портретів жителів Київщини, убитих російськими військовими. Серед інших – на «Стіні» медійні обличчя: відомого українського фотографа та документаліста Макса Левіна, голови Гостомельської громади Юрія Прилипка, заслуженої артистки України Оксани Швець,

яка працювала в Молодому театрі, соліста балету Національної опери України Артема Дацишина, актора Паші Лі, який віддав свій бронезилет дитині.

Знаковимитакожємасовіакціїзпринесенням живих квітів, свічок та дитячих іграшок намісцямасовоїзагибеліцивільнихвідросієських обстрілів: 27 червня в м. Кременчуці до ТЦ «Амстор», вінничан після ракетного обстрілу 14 липня 2022 року, житлового будинку м. Дніпра 14 січня 2023 року та багатьох інших; маркування пасажирських місць під № 52 у вагонах краматорського евакуаційного потяга (як прокоментували працівники Укрзалізниці, «у пам'ять усіх, хто загинув під час потрапляння російської точки У» 8 квітня 2022 року).

Стихійними меморіалами пам'яті стають місця загиблих захисників і цивільних громадян України, а також дотичні до цих місць локації. Прикладом може слугувати встановлення «народного Меморіалу» [10] бійцям Херсонської ТрО у вигляді пам'ятного хреста в Бузковому парку м. Херсона, які полягли 1 березня 2022 року, захищаючи місто від навали російських окупаційних військ [2]. Меморіал складається з прикріпленого до нижньої частини стовбура дерева, пошкодженого уламком снаряда, хреста, що оздоблений притаманними українській мортальній культурі поминальними атрибутами – рушниками, іконою. Конструкція меморіалу – обламаний стовбур дерева і хрест на його верхівці – несвідомо відсилає до символізму дерева в меморіальній культурі.

Одним з видів комеморативних практик є закріплення в міській топонімії знакових імен. Прикладом може слугувати рішення засідання сесії Васильківської міської ради VIII скликання від 6 вересня 2022 року про перейменування вулиць на честь загиблих льотчиків – Героїв України, або в м. Ізюмі на честь полеглого командира батальйону «Карпатська Січ» (49-го окремого стрілецького батальйону ЗСУ) Олега Куцина, який загинув у боях на Ізюмському напрямку.

За вісім років неоголошеної війни та перші місяці широкомасштабного вторгнення військ РФ в українському суспільстві (поряд зі збереженими локальними традиціями) сформувався сценарій поховання загиблих за незалежність і територіальну цілісність Української держави. Це насамперед «живий коридор» із громадян фактично по всьому маршруту слідування катафалка до місця поховання; супровід державною символікою та тужливою лемківською народною піснею, яка стала символічним реквіємом ще від часів Революції Гідності. Поряд з «Пливе кача...» під час похорону використовують «Мелодію» Мирослава Скорика. Її поширення як реквієму зумовлене виступом Президента України перед світовою громадськістю, який презентував відео зруйнованої війною України самі під цей музичний твір. Використовують також інші мелодії, які набувають функції траурних маршів (наприклад, «Ой полечко, поле туманом повито»).

Аби висловити тугу за загиблою людиною, рідні та близькі в соціальних мережах та на Youtube викладають відео чину поховання. Коментарі таких публікацій рясніють фразами: «Вічна пам'ять», «Біль! Переяславе, тримайся!», «Герої не вмирають! Вмирають вороги!», мають велику кількість «лайків» та поширень, підкреслюючи таким чином повагу до пам'яті воїнів, які боронили Батьківщину і стали мірилом моральних чеснот Громадянина України [9].

Сучасні ІТ-технології дозволяють висловлювати жалобу в новому форматі: як у суспільному, так і приватному порядку, у спільнотах, що не обмежені родинним або дружним колом спілкування. Вибудовуючи віртуальні зв'язки в Інтернеті у формі соціальних мереж, форумів, кола підписників, колег чи знайомих, офіційні або приватні особи створюють свою віртуальну спадщину в Інтернеті в режимі реального часу. Ця спадщина лишається в мережі необмежений час, дозволяючи іншим користувачам висловлювати жалобу та долучатися до



Дитяче поховання. с. Новий Бурлук
Печенізького р-ну Харківської обл.
За: <https://mvs.gov.ua/>



Могила в лісопарковій зоні. м. Буча Київської обл.
За: <https://russiawarcrimes.com/>



Дитяче поховання. м. Старий Крим, АРК.
За: <https://twitter.com/radiosvoboda>



«Похорон-весілля». Іллінецька громада Вінницького р-ну Вінницької обл.
Травень 2022 р. За: <https://armyinform.com.ua/>



Провідна неділя. м. Ірпінь Київської обл.
За: <https://www.unian.ua/>



Похорон військового.
Макарівська громада Бучанського р-ну Київської обл. 12 грудня 2022 р.
За: <https://rupor.com.ua/>



Похорон полеглого воїна (хліб на віку труни).
с. Івачків Здовбицької громади Рівненського р-ну Рівненської обл.
За: <https://www.rivnenews.com.ua/>

спогадів про фігурантів некрологів «емоційними вподобайками» або коментарями під дописами. Тексти некрологів спрямовані на емпатичний відгук читача, орієнтовані на моральні чесноти загиблого; констатують передчасну смерть, а відтак і нездійснення певних життєвих планів. *Шляхетність і рішучість, сміливість та безмежна, неймовірна життєрадісність – саме такими епітетами рясніють офіційні некрологи про загиблих захисників.*

Соціальні катаклізми новітньої історії України, насамперед сучасна російсько-українська війна та пов'язані з нею масштаби масової загибелі людей, не могли не накласти відбиток на ментальність українців. Смерть і поховання в такому контексті

становлять кризову ситуацію (подію) передусім для сімейно-родинної групи, а також інших соціальних спільнот, до яких був причетний померлий, – локальної, професійної, дружньої та ін. Аналіз фото- й відеоматеріалів, які поширюються мережею Інтернет, дає можливість констатувати активне побутування в сучасному похоронному обряді поховально-поминальних атрибутів, притаманних традиційній українській обрядовості. Насамперед це поминальні хліби, цукерки, рушники (як на надмогильних хрестах, іконах, портретах померлих). Отримана та проаналізована за допомогою етнологічних методів візуальна й наративна інформація дає змогу констатувати, що емпатія в часи війни сягає найвищого рівня: в українців не існує зараз приватного горя, уся жалоба – спільна.

Примітки

¹ За даними офісу Генерального прокурора.

² Як повідомив BBC голова міськради Олександр Ломако, у Чернігові загинули понад 700 мирних жителів: через три тижні після того, як звіди вибили російських військових, на головному цвинтарі все ще копали нові могили. На частину могил родичі вже принесли квіти, на решті – поки лише ідентифікаційні таблички.

³ Інформація зафіксована у квітні 2022 року, наразі м. Маріуполь під окупацією.

⁴ Ака – це скорочення англомовного виразу «also known as», тобто «відомий як», широко вживається в розмовній мові сучасними користувачами Інтернету.

⁵ URL : <https://t.me/myvijily>.

⁶ Під російською окупацією місто перебувало впродовж 2 квітня – 15 вересня 2022 р.

⁷ Назва країни написана з малої літери навмисно як форма «лінгвістичного спротиву», що наразі розвивається шаленими темпами. Звичні форми – різноманітні неологізми типу «рашист», але є й незвичні. Це написання слів «РФ», «Росія», «росіяни» не просто малими буквами, а нижнім регістром. Візуалізація огиди на порушення людських норм.

Джерела та література

1. Етнографічний образ сучасної України. Корпус експедиційних фольклорно-етнографічних матеріалів. Т. 5. Поховально-поминальні звичаї та обряди / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАН України; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2020. 464 с.

2. Закревська С. «Пішли на небо бійці тероборони Херсона» : ексклюзивні фото з Бузького парку, де херсонці вийшли проти російських танків. *Obozrevatel*. 16.11.2022. URL : <https://news.obozrevatel.com/ukr/society/pishli-na-nebo-bijtsi-teroboroni-hersona-eksklyuzivni-foto-z-buzkovogo-parku-de-hersontsi-vijshli-proti-rosijskih-tankiv.htm> (дата звернення 17.11.2022).

3. Малі міста України. Електронний портал. URL : <https://malimista.in.ua> (дата звернення 16.12.2022).

4. Масові поховання під Ізюмом: «кількість загиблих може у разі перевищити трагедію Бучі». *Радіо Свобода*. 16 вересня 2022. URL : <https://www.radiosvoboda.org/a/masovi-pokhovannya-pid-izyumom-obstril-khersona/32037554.html> (дата звернення 20.09.2022).

5. Меморіал.ua. URL : <https://www.victims.memorial/people/olga-cherednichenko>.
6. Офіційна сторінка Телеграм радника міського голови м. Маріуполя Петра Андрющенка. URL : <https://t.me/s/andriyshTime> (дата звернення 20.10.2022).
7. Офіційний телеграм-канал ЗСУ. URL : <https://t.me/operativnoZSU> (дата звернення 24.09.2022)
8. Петришин О. Вони загинули через війну: на «Стіні пам'яті» у Львові розмістили фото вбитих мешканців Київщини. *Вечірній Київ*. 7 травня 2022. URL : <https://vechirniy.kyiv.ua/news/66051> (дата звернення 12.05.2022).
9. У Переяславі попрощалися із захисником Андрієм Катковим. Він загинув під Черніговом. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=gXevNTcDjeY> (дата звернення 26.05.2022).
10. У захопленому Херсоні жителі вшановують пам'ять загиблих тероборонівців. *Укрінформ. Мультимедійна платформа іномовлення України*. 30.05.2022. URL : <https://www.ukrinform.ua/rubric-regions/3495562-u-zahoplenomu-hersoni-ziteli-vsanovuut-pamat-zagiblih-teroboronivciv.html> (дата звернення 16.12.2022).
11. ЯНГОЛИ СПОРТУ. Реквієм за загиблими українськими спортсменами. URL : <https://yangoly-sportu.teamukraine.com.ua/> (дата звернення 16.02.2023).
12. Gittleman J. Russian Retreat Reveals Signs of an Atrocity in a Ukrainian Village. *The New York Times*. URL : <https://www.nytimes.com/2022/11/29/world/europe/ukraine-russia-pravdyne-grave.html> (дата звернення 30.11.2022).
13. Yermak N. In My Homeland, the Smell of Death on a Summer Afternoon. *The New York Times*. URL : <https://www.nytimes.com/2022/08/08/world/europe/ukraine-war-funeral-death.html?searchResultPosition=2> (дата звернення 25.08.2022).

References

1. SKRYPNYK, Hanna, ed.-in-chief. *Ethnographic Image of Modern Ukraine. Corpus of the Expeditionary Folklore and Ethnographic Sources. Vol. 5. Funeral Customs and Rites*. NAS of Ukraine; M. Rylskyi IASFE. Kyiv, 2020, 464 pp. [in Ukrainian].
2. ZAKREVSKA, Sofia. "The Fighters of the Kherson Territorial Defense have Gone to Heaven": Exclusive Photos from Lilac Park, where Kherson People Go against Russian Tanks. *Observer*, November 16, 2022 [viewed 17 November 2022]. Available from: <https://news.obozrevatel.com/ukr/society/pishli-na-nebo-bijtsi-teroboroni-hersona-eksklyuzivni-foto-z-buzkovogo-parku-de-hersontsi-vijshli-proti-rosijskih-tankiv.htm> [in Ukrainian].
3. *Towns of Ukraine. On-Line Portal* [viewed 16 December 2022]. Available from: <https://malimista.in.ua> [in Ukrainian].
4. ANON. Mass Burials Near Izium: "A Number of Dead Can Exceed the Tragedy of Bucha for Many Times". *Radio Liberty*. September 16, 2022 [viewed 20 September 2022]. Available from: <https://www.radiosvoboda.org/a/masovipokhovannya-pid-izyumom-obstril-khersona/32037554.html> [in Ukrainian].
5. *Memorial.ua*. Available from: <https://www.victims.memorial/people/olga-cherednichenko> [in Ukrainian].
6. *Official Telegram Page of the Adviser of the Head of the City of Mariupol Petro Andriushchenko* [viewed 20 October 2022]. Available from: <https://t.me/s/andriyshTime> [in Ukrainian].
7. *Official Telegram Channel of the Armed Forces of Ukraine* [viewed 24 September 2022]. Available from: <https://t.me/operativnoZSU> [in Ukrainian].
8. PETRYSHYN, Olena. They have Gone under because of the War: The Photos of Killed Dwellers of Kyivshchyna are Scattered at the Wall of Memory in Lviv. *Evening Kyiv*. May 7, 2022 [viewed 12 May 2022]. Available from: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/66051> [in Ukrainian].
9. ANON. *Pereiaslav has Bided Farewell to the Defender Andrii Katkov. He has Gone under near Chernihiv* [viewed 26 May 2022]. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=gXevNTcDjeY> [in Ukrainian].
10. ANON. The Inhabitants of Occupied Kherson Commemorate the Dead Fighters of the Territorial Defense. *Ukrinform. Mixed Media Platform of the Foreign Languages Broadcasting of Ukraine*. May 30, 2022 [viewed 16 December 2022]. Available from: <https://www.ukrinform.ua/rubric-regions/3495562-u-zahoplenomu-hersoni-ziteli-vsanovuut-pamat-zagiblih-teroboronivciv.html> [in Ukrainian].
11. ANON. ANGELS OF SPORT. Requiem for the Dead Ukrainian Sportsmen [viewed 16 February 2023]. Available from: <https://yangoly-sportu.teamukraine.com.ua/> [in Ukrainian].
12. GETTLEMAN, Jeffrey. Russian Retreat Reveals Signs of an Atrocity in a Ukrainian Village. *The New York Times*. November 29, 2022 [viewed 30 November 2022]. Available from: <https://www.nytimes.com/2022/11/29/world/europe/ukraine-russia-pravdyne-grave.html> [in English].
13. YERMAK, Natalia. In My Homeland, the Smell of Death on a Summer Afternoon. *The New York Times*. August 08, 2022 [viewed 25 August 2022]. Available from: <https://www.nytimes.com/2022/08/08/world/europe/ukraine-war-funeral-death.html?searchResultPosition=2> [in English].

УДК 355.32(438+474.3:47+57):338.48

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2023.01.048>

Dr CZARNECKA DOMINIKA

Adiunkt w Ośrodku Etnologii i Antropologii Współczesności, Instytut Archeologii i Etnologii, Polska Akademia Nauk w Warszawie (Warszawa, Polska). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6841-9567>

Dr CZARNECKA DOMINIKA

an Assistant Professor at the Centre of Ethnology and Modern Anthropology of the Institute of Archaeology and Ethnology of the Polish Academy of Sciences in Warsaw (Warsaw, Poland). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6841-9567>

Бібліографічний опис:

Czarnecka, D. (2023) Byłe sowieckie bazy wojskowe w Polsce i na Łotwie a rozwój praktyk turystycznych. Studium wybranych przypadków (część II). *Народна творчість та етнологія*, 1 (397), 48–58.

Czarnecka, D. (2023) Former Soviet Military Bases in Poland and Latvia and the Development of Tourist Practices. Study of Selected Cases (Part 2). *Folk Art and Ethnology*, 1 (397), 48–58.

BYŁE SOWIECKIE BAZY WOJSKOWE W POLSCE I NA ŁOTWIE A ROZWÓJ PRAKTYK TURYSTYCZNYCH. STUDIUM WYBRANYCH PRZYPADKÓW (część II) *

Анотація / Abstract

Niniejszy artykuł dotyczy praktyk turystycznych rozwijanych w obrębie wybranych byłych sowieckich baz wojskowych w Polsce (Borne Sulinowo, Kłomino, Pstrąże) i na Łotwie (Skrunda-1, Karosta w Lipawie, twierdza Daugavgrīva). Przedstawiony w tekście katalog praktyk turystycznych – 1) ruch *urban exploration*, 2) wytyczanie ścieżek i eksplorowanie poprzez spacerowanie, 3) zakładanie i zwiedzanie muzeów i quasi-muzeów, 4) reality shows z elementami spektaklu, 5) organizowanie i uczestnictwo w eventach – ma z założenia charakter otwarty i selektywny zarazem. Obejmuje on wyłącznie te rodzaje praktyk, które opierają się na wykorzystaniu materialnego dziedzictwa militarnego oraz wyselekcjonowanych elementów historii, w celu kreowania unikalnych produktów turystycznych, w tym odrębności miejsca w kontekście jego przeszłości. Skupienie uwagi na praktykach turystycznych rozwijanych w odmiennych kontekstach – polskim i łotewskim – pozwoliło na ukazanie, w jaki sposób posowieckie materialne dziedzictwo militarne w obu krajach wykorzystywane jest do pełnienia nowych funkcji, jak praktyki turystyczne przyczyniają się do rehabilitacji baz i innych obiektów powojennych, jak przebiega proces negocjowania znaczeń w ramach i w odniesieniu do nich, wreszcie, jaki wpływ na praktyki turystyczne

* Першу частину статті Д. Чарнецької див.: Czarnecka, D. (2022) Byłe sowieckie bazy wojskowe w Polsce i na Łotwie a rozwój praktyk turystycznych. Studium wybranych przypadków (część I). *Народна творчість та етнологія*, 4 (396), 54–65. [Ред.].

Zobacz pierwszą część artykułu Dominiki Czarneckiej: Czarnecka, D. (2022) Byłe sowieckie bazy wojskowe w Polsce i na Łotwie a rozwój praktyk turystycznych. Studium wybranych przypadków (część I). *Народна творчість та етнологія*, 4 (396), 54–65. [Ред.].

ma materialność miejsca. Wyniki badań ukazały, że w strefach zdemilitaryzowanych w Polsce i na Łotwie rozwijają się zróżnicowane praktyki turystyczne i kształtowane są określone wzory doświadczenia turystycznego, które nie mają związku z turystyką masową. W każdym konkretnym przypadku to materialność przestrzeni powojkowej wyznacza typ praktyk turystycznych, które się w niej rozwijają. W kontekście praktyk turystycznych materialne dziedzictwo byłych baz wojskowych jest przedstawiane jako coś niecodziennego, wartego zobaczenia. Jednocześnie kontemplowanie dziedzictwa militarnego i jego doświadczanie odbywa się w warunkach spokoju i bezpieczeństwa, co powoduje, że kreowane obrazy i doświadczenia stają się wysterylizowane i w gruncie rzeczy dalekie od zagrożeń, dla których bazy były tworzone, czyli oderwane od ich pierwotnych funkcji i znaczeń. Rozwój zróżnicowanych praktyk turystycznych ukazuje, że choć militarne dziedzictwo byłych sowieckich baz wojskowych jest znaczące w teraźniejszości, jest ono jednocześnie kontestowane, ambiwalentne i igrające z niepokojącymi wyobrażeniami, zarówno na temat przeszłości, jak i przyszłości.

Słowa kluczowe: baza wojskowa, dziedzictwo post-zimnowojenne, Łotwa, militarny, Polska, praktyki turystyczne, turystyka militarna.

The tourist practices those have been developed at the sites of selected former Soviet military bases in Poland (Borne Sulino, Kłomino, Pstrąże) and in Latvia (Skrunda1, Karosta in Liepāja, Daugavgrīva fortress) are considered in the submitted article. The catalogue of tourist practices presented in the text includes 1) the *urban exploration* movement, 2) creating new paths and exploring on foot, 3) establishing and visiting museums and quasi-museums, 4) reality shows with elements of performance, 5) organizing and participating in events – is intended to be open and selective. It contains only the type of practices based on using material military heritage and selected episodes from history to create unique products of tourism, such as the individual character of a site in the context of its past. The focus on tourist practices has been developed in different contexts – Polish and Latvian – illustrates how the post-Soviet material military heritage is used in each of these countries to serve new functions. It also sheds some light on whether (or how) tourist practices contribute to the ‘rehabilitation’ of bases and other post-military facilities in the eyes of the public, reveals the process of negotiating meaning within and in reference to these sites, and indicates how tourist practices affect the materiality of the place. The research has shown that diverse tourist practices are developed in de-militarized zones in both Poland and Latvia; specific patterns of tourist experience are formed there, which do not have anything in common with mass tourism. In any given case, it is the materiality of the post-military space that determines the type of tourist practices developing there. In the context of tourist practices, the material heritage of military bases is presented as something unusual and worth seeing. At the same time, however, military heritage is contemplated and experienced in a tranquil, safe environment, which makes the emerging images and experiences ‘sterilized’, and ultimately far removed from the dangers due to which these bases have been built. Thus, they are detached from their original functions and meanings. Nevertheless, the development of diverse tourist practices indicates that although the military heritage of former Soviet bases has its meaning in the present, it is still contested, ambivalent and inspiring slightly disturbing perceptions of both the past and the future.

Keywords: military base, post-Cold-War heritage, Latvia, military, Poland, tourist practices, military tourism.

W pierwszej części artykułu, która ukazała się w poprzednim numerze czasopisma, zaprezentowany został kontekst powstania sowieckich baz wojskowych w Polsce i na Łotwie oraz czynniki, które doprowadziły do ich przekształcenia w obiekty niemilitarne, po wycofaniu się z nich żołnierzy Federacji Rosyjskiej. Zarysowany został kontekst, pozwalający na pełniejsze zrozumienie znaczenia i funkcji konkretnych rodzajów praktyk turystycznych, które rozwinęły/rozwijają się w ramach stref zdemilitaryzowanych i które to praktyki prezentowane są w niniejszym tekście.

Rodzaje praktyk turystycznych. Poniższy katalog praktyk turystycznych, rozwijanych w obrębie byłych sowieckich baz wojskowych w

Polsce i na Łotwie, z założenia ma charakter otwarty i selektywny zarazem. Obejmuje on wyłącznie te rodzaje praktyk, które opierają się na wykorzystaniu materialnego dziedzictwa militarnego oraz wyselekcjonowanych elementów historii, w celu kreowania unikalnych produktów turystycznych, w tym odrębności miejsca w kontekście jego przeszłości. Turystyka może być bowiem rozumiana jako ludzka praktyka, poprzez którą przestrzeń staje się ożywiona i obdarzona znaczeniami [13]. Jedno z kluczowych pytań w kontekście rozwoju praktyk turystycznych w byłych sowieckich bazach wojskowych dotyczy tego, co właściwie turyści przyjeżdżają tam oglądać i co takiego «innego» miejsca te mają im do zaoferowania.

Praktyki turystyczne takie jak paintball, poszukiwania skarbów, wycieczki rowerowe, spływy kajakowe, nordic walking i in., nie były brane pod uwagę¹. Pomimo tego, że one również rozwijają się na terenie byłych baz wojskowych, nie są powiązane ani z militarną, ani z sowiecką przeszłością tych miejsc, a zatem nie odnoszą się do ich «post-militarnej» specyfiki.

Urban Exploration. Ruch *urban exploring* (w skrócie *urbex*)² to współcześnie popularny, choć niszowy sposób uprawiania turystyki. Głównym celem ruchu *urban exploring* jest zachowanie w niezmienionej formie osiedli, niezagospodarowanych budynków, czy fortyfikacji i ich nieinwazyjna eksploracja. Miejska eksploracja opiera się na zasadzie, by «niczego nie brać, niczego nie ruszać», przy jednoczesnym pozyskiwaniu materiału, głównie wizualnego, o dość specyficznej estetyce, odbiegającej od powszechnie uznanych kanonów piękna. Autorzy opatrują filmy i zdjęcia komentarzami, dzielą się w sieci swoimi emocjami i wrażeniami³. *Urbex* może przybierać wiele form. Mogą być to między innymi spontaniczne nocne wycieczki, wspinaczki po wysokich budynkach, spacer z oglądaniem, a nawet działania badawcze powiązane z tzw. archeologią przemysłową. Główną cechą *urbexu* jest «peryferyczność i ekstremum» przestrzeni miejskiej, w której jest on praktykowany [1, s. 65]. Przestrzenie tego typu, choć z powszechnego punktu widzenia utraciły walory estetyczne i użytkowe, pozostają symbolizujące. Grzegorz Błahut określa je mianem «przestrzeni zdewaluowanych». Twierdzi jednocześnie, że stanowią one «formę 'naturalnych' pomników minionych pokoleń i czasów. Złudne jest zatem wrażenie, że to miejsca puste, pozbawione znaczeń» [1, s. 68]. Jako że dla eksploratorów cenne są miejsca odgródzone i opatrzone tablicami ostrzegającymi i zakazującymi wstępu [1, s. 65], praktyki tego rodzaju są dyskusyjne pod względem legalności. Miejska eksploracja może służyć upamiętnianiu, rejestracji upływu czasu oraz zmian w przestrzeni i tkance materialnej, podejmowaniu refleksji nad historią bez jej oceniania, radzeniu sobie z

poczuciem utraty. *Urbex* to specyficzny rodzaj turystyki, nienastawiony na turystę masowego i odcinający się od usług komercyjnych⁴ (np. nie jest akceptowane zwiedzanie z przewodnikiem, czy rozbudowa infrastruktury turystycznej) [por. 16]. Opuszczone i popadające w ruinę były sowieckie bazy wojskowe, takie jak Kłomino, Pstrąże i Skrunda-1, stanowią przedmiot zainteresowania eksploratorów. *Urbex* to często jedyny rodzaj turystyki, który pojawia się w obrębie miast-widm. Jednocześnie stopniowe wyburzanie popadającej w ruinę infrastruktury powoduje, że opuszczone bazy stają się coraz mniej atrakcyjne dla eksploratorów.

Wytyczanie ścieżek i eksplorowanie poprzez spacerowanie. Borne Sulinowo można zwiedzać (samodzielnie lub z wynajętym przewodnikiem), poruszając się wzdłuż odgórnie wytyczonej, 13-kilometrowej ścieżki spacerowej. Choć korzystają z niej zarówno mieszkańcy, jak i przybysze z zewnątrz, ścieżka została zaprojektowana w 2010 roku głównie z myślą o turystach i służy jako część infrastruktury turystycznej. Ścieżka obejmuje tzw. punkty warte obejrzenia – wyselekcjonowane przez lokalne władze obiekty uznane za znaczące ze względu na ich wartość historyczną, przyrodniczą, czy kulturową⁵. Przy każdym z punktów ustawiono tablicę, zawierającą krótki opis historii obiektu w języku polskim, niemieckim i angielskim⁶ oraz jego fotografię z przeszłości i teraźniejszości. Umożliwia to porównanie obecnej kondycji obiektu z jego dawnym wyglądem. Z czasem na tablicach dodano mapę miasta oraz QR kod, dzięki któremu użytkownicy smartfonów mogą poszerzyć wiedzę o historii poszczególnych obiektów. Początkowo trasa obejmowała dwadzieścia jeden przystanków. W 2016 roku dodano kolejne cztery punkty. Ścieżka spacerowa w Bornem Sulinowie szybko stała się popularna zarówno wśród mieszkańców, jak i turystów. Przebiega ona przez całe miasto, w znacznej części wzdłuż Alei Niepodległości, jednej z głównych arterii komunikacyjnych Bornego Sulinowa [zob. też 8]. Informacje o ścieżce były promowane poprzez portale internetowe lokalnych władz i stowarzyszeń,

jak również przez lokalnych przedsiębiorców i właścicieli kwater prywatnych, którzy w ten sposób wyrażali poparcie dla owej inicjatywy. Popularność przedsięwzięcia skłoniła lokalne władze do rozbudowania ścieżki spacerowej i zamontowania odpowiednich tablic na terenie całej gminy. W efekcie w kolejnych latach powstały tzw. trasy powiązane, na przykład trasa «Bunkry».

Spacerowanie wzdłuż odgórnie wytyczonej ścieżki spacerowej jest praktyką ukierunkowaną i zaplanowaną przez kogoś, kto uznał i zdecydował, jakie obiekty zasługują na uwagę, a zatem warto je zobaczyć i zapamiętać, jakie zaś można pominąć, a w konsekwencji zapomnieć [por. 15]. Istotnym ograniczeniem tego typu zwiedzania jest zapewnienie dostępu wyłącznie do tych narracji, które dominują w danym czasie i miejscu. Kombinacja poszczególnych tekstów, fotografii, map i chodnikowej infrastruktury, stanowi swego rodzaju instrukcję, zarówno dla przyjezdnych, jak i miejscowych, na temat tego, co oglądać, co zaś ignorować, przy jednoczesnej próbie objaśniania tego, co właściwie widzi się podczas spacerowania. W efekcie kreowany jest obraz wybiórczy, a wybiórczość jest sposobem patrzenia [19, s. 146]. Praktyka spacerowania wyznaczoną trasą stwarza możliwość poszerzenia wiedzy o miejscu i może przyczyniać się do tworzenia wizerunku byłej bazy wojskowej jako miejsca specjalnego i wyróżniającego się. Podążanie wytyczoną ścieżką stwarza spacerowiczowi szansę na poznanie i zrozumienie wartości i znaczeń przypisywanych przez współczesnych mieszkańców miasta materialnym pozostałościom z przeszłości i ich obecnego stosunku do niej. Może być również krytycznym komentarzem na temat transformacji, jaka zaszła/zachodzi w przestrzeni po wycofaniu się z niej sowieckich/rosyjskich wojsk, w tym na temat tego, co zostało bezpowrotnie stracone.

Muzea i quasi-muzea. W byłych bazach wojskowych w Polsce i na Łotwie funkcjonują różne typy muzeów. Rodzaj aktorów społecznych, którzy powołują je do życia i/lub nimi zarządzają, w znacznym stopniu determinuje

ich status, sposób funkcjonowania, ilość i rodzaj posiadanych obiektów, sposób ekspozycji i konstruowania narracji, sposób ich promowania, itd. Obok klasycznych instytucji muzealnych, zarządzanych przez przedstawicieli lokalnych władz lub organizacji pożytku publicznego (np. Izba Muzealna w Bornem Sulinowie; Więzienie Karosta), a także zakładanych przez podmioty prywatne (np. Muzeum Militarnej Historii w Bornem Sulinowie), na terenie byłych baz wojskowych powstają placówki, które choć pretendują do miana muzeów, nie są nimi, przynajmniej z prawnego punktu widzenia – nie są wpisane do wykazu muzeów (np. Izba Muzealna przy ul. Orła Białego w Bornem Sulinowie; Izba Muzealna w Karoście). Te ostatnie określam mianem quasi-muzeów [zob. też 4]. W przestrzeniach zdemilitaryzowanych instytucje muzealne powstają z reguły z inicjatyw oddolnych, służąc zarówno mieszkańcom, jak i przybyszom z zewnątrz. W wielu przypadkach muzea jako repozytoria wiedzy naukowej, zakładane są nie tylko w celach edukacyjnych, ale również po to, by stworzyć możliwość zaprezentowania szerszej publiczności tego co ważne z punktu widzenia lokalnej społeczności i tego, czym może się ona «pochwalić» (również w kontekście przeszłości miejsca jako czegoś wartościowego). Muzea nie są jednak neutralne. Choć prezentowane jako miejsca pamięci, są one przede wszystkim przestrzeniami władzy, w których opowiadana jest tylko część historii i w których tylko niektóre obiekty/fragmenty materialne znajdują schronienie [11]. Obiekty muzealne eksponowane na terenie byłych baz wojskowych (a przynajmniej duża ich część) zostały odnalezione/pozyskane w tych właśnie przestrzeniach i podobnie jak budynki, w których zwykle są prezentowane, pochodzą z okresu, który reprezentują. W tym sensie są one autentyczne zarówno w oczach mieszkańców, jak i turystów. Kategoria autentyczności ma wpływ zarówno na kreowanie atrakcyjności byłych baz wojskowych, jak i wiedzy, która jest poprzez nie transmitowana [zob. 7; 19; 20]. Choć wiele obiektów powojennych nie zostało «wyrwanych» z ich oryginalnego środowiska,

to ich siła transformacyjna sytuuje się w tym, że jako fragmenty funkcjonujące w zmienionym kontekście, zostały, dzięki praktykom muzealnym, ponownie «wpisane» w krajobraz symboliczny, w oparciu o preferencje kuratorów, a w dalszej kolejności, percepcję zwiedzających. Ekspozowane artefakty nadają przeszłości materialną formę i stanowią zakotwiczenie dla autoryzowanych i oficjalnych narracji oraz pamięci zbiorowej. Jedną z ważnych funkcji części muzeów na terenie byłych baz wojskowych jest partycypowanie w procesie konstruowania lokalnej tożsamości i tożsamości miejsca.

Tymczasem głównym celem tych, którzy powołują do istnienia quasi-muzea, jest tworzenie atrakcji turystycznych, które generują zyski. Właściciele quasi-muzeów, którzy nie muszą spełniać żadnych standardów związanych z zakładaniem i funkcjonowaniem instytucji muzealnych, dowolnie dobierają ekspozowane obiekty i konstruują własne narracje na ich temat, podobnie jak na temat przeszłości byłych baz. Chęć wykreowania atrakcyjnego dla przybyszów z zewnątrz produktu turystycznego, nie zawsze idzie w parze z faktami historycznymi. Celowo tworzy się produkty odpowiadające oczekiwaniom turystów i podporządkowane ich spojrzeniu. Jednocześnie względna swoboda w doborze ekspozowanych artefaktów stwarza możliwość zaprezentowania innych niż tylko oficjalne narracji na temat przeszłości.

Linia podziału między muzeami i quasi-muzeami nie jest ostra. Przykładowo Muzeum Militarnej Historii w Bornem Sulinowie, założone przez lokalnego przedsiębiorcę, od początku zostało pomyślane jako instytucja prywatna, która oprócz funkcji edukacyjnych, ma za zadanie generować zyski i przyciągać specyficzną grupę turystów – ekspertów i miłośników historii militarnej i militarnego sprzętu. Muzeum, którego kolekcja jest nieustannie rozbudowywana, posiada czołgi, amfibie, transportery i inne rodzaje pojazdów wojskowych. Większość z nich pozyskiwana jest poza terenem byłej bazy wojskowej. Obiekty te są nie tylko ekspozowane w ramach wystaw, ale

również aktywnie wykorzystywane w trakcie zlotów militarnych, czy turystycznych rajdów, podczas których zwiedzający mogą przejechać się po poligonie pojazdami wojskowymi. Dodatkowo muzeum wypożycza sprzęt na zasadach komercyjnych. Placówka aktywnie promowana jest w mediach społecznościowych i posiada grupę fanów, którzy nieustannie wymieniają się informacjami, komentują nowe inicjatywy⁷. Muzeum prywatne jest zatem nie tyle zaangażowane w proces kreowania lokalnej tożsamości, ile w kreowanie atrakcyjnych produktów turystycznych, wspartych na wiedzy eksperckiej i historycznej oraz autentyczności obiektów wojskowych. Wyróżniające się otoczenie bazy, służy w tym przypadku jako arena wystawiennicza i/lub swego rodzaju scenografia, w której osadza się inne atrakcje.

Warto dodać, że funkcjonowanie w jednym miejscu kilku instytucji quasi-/muzealnych powoduje, że trudniej jest wykreować koherentny turystyczny wizerunek miejsca.

«Przeżyj to sam!» – reality shows z elementami spektaklu. Zasadniczym celem konsumpcji dóbr i usług turystycznych jest wnoszenie jakiejś różnicy, a także powiązane z tym pragnienie przeżycia «naprawdę» scenariuszy wykreowanych przez wyobraźnię [3, s. 88–95]. Doznania niecodzienne, których oczekują turyści, angażują inne zmysły niż na co dzień lub angażują je mocniej. Jednocześnie, jako że coraz więcej rzeczy jawi się ludziom jako «zwyczajne» (między innymi za sprawą mediów), domagają się oni przeżyć coraz bardziej nadzwyczajnych.

Na terenie dzielnicy Karosta w Lipawie funkcjonuje Więzienie Karosta (*Karosta Cietums*), obecnie muzeum⁸. W wytycznych z 2011 roku Więzienie Karosta zostało uznane za najlepszy produkt turystyczny na Łotwie, jeśli chodzi o tzw. dziedzictwo militarne [12]. Wśród powodów, które miały wpływ na taką decyzję, wymieniono zarówno oparcie się na unikalnym dziedzictwie materialnym, jak i prezentowanie produktu turystycznego pod postacią interaktywnych pokazów dla różnych grup zwiedzających, które to pokazy aktywnie

angażują gości i stwarzają im możliwość zdobycia nowych wrażeń, wiedzy i doświadczeń.

Muzeum mieści się w budynku byłego więzienia garnizonowego, które zostało wybudowane na terenie Karosty na początku XX wieku. Więzienie jako krótkoterminowa placówka karna dla marynarzy i oficerów, spełniało funkcję represyjną w różnych okresach historycznych – korzystały z niego nie tylko władze carskiej Rosji, ale również rząd niepodległej Republiki Łotewskiej po I wojnie światowej, Sowieci w latach 1940–1941, Niemcy do 1945 roku, potem znów Sowieci, wreszcie rząd niepodległej Łotwy po rozpadzie Związku Radzieckiego. Ostatnie napisy pozostawione przez więźniów na ścianach budynku pochodzą z 1997 roku. Najmroczniejsza historia tego miejsca powiązana jest z okresem niemieckim oraz sowieckim po II wojnie światowej. Jak wynika z informacji zamieszczonych na stronie internetowej muzeum, placówka zarządzana jest obecnie przez organizację pożytku publicznego Karosta Rescue Society, której celem jest zachowanie, odnawianie i promowanie historycznych i kulturowych obiektów Karosty.

Muzeum oferuje przybyszom możliwość zwiedzania budynku byłego więzienia oraz stworzonej w granicach jego murów ekspozycji, w formie tradycyjnego oprowadzania z przewodnikiem (zwiedzanie bez przewodnika nie jest możliwe). Korzystając z tego typu oferty podczas badań terenowych w 2016 roku, otrzymałam zapewnienie od towarzyszącego mi pracownika muzeum, że obiekty oglądane w byłym więzieniu są w ponad 90% oryginalne. Na stronie internetowej placówki również podkreśla się, że budynek więzienia nie zmienił się od czasów carskich. Kategoria autentyczności odgrywa zatem znaczącą rolę w kreowaniu wyjątkowości i specyfiki miejsca. Zwiedzanie byłych cel więziennych, w których wciąż widoczne są ślady ludzkiej obecności z przeszłości (np. napisy wyryte na ścianach przez więźniów), a które zostały zrekonstruowane tak, by imitować warunki, w jakich przebywali osadzeni, wywołuje silne emocje. Zwiedzanie

muzeum-więzienia można kwalifikować jako element tzw. mrocznej turystyki. Jednocześnie emocje przybyszów podsycane są dodatkowo przez historie opowiadane przez przewodników, którzy wychodząc naprzeciw oczekiwaniom turystów spragnionych wrażeń, fakty historyczne przeplatają z anegdotami i ciekawostkami, które niekoniecznie odpowiadają prawdzie historycznej. Przewodnicy są częścią performansu miejsca [6]. Fakt, że przybysze nie mogą doświadczać byłego więzienia samodzielnie sprawia, że rola przewodników w procesie negocjowania miejsca i jego historii staje się jeszcze istotniejsza.

Szczególną formą atrakcji oferowanych przez muzeum są jednak nie tyle tradycyjne oprowadzania z przewodnikiem, ile możliwość przenocowania w Więzieniu Karosta, tzw. zwiedzania nocne oraz pokazy połączone z elementami spektaklu – *reality shows*, których celem jest zaangażowanie publiczności. Jak wynika z oferty przedstawionej na stronie internetowej muzeum, scenariusze pokazów są zróżnicowane, zarówno pod względem tematyki, jak i intensywności powiązanych z nimi wrażeń. Przykładowy scenariusz pt. «Za kratami» (*Behind Bars: show*), oferowany turystom powyżej 12 roku życia i tym, którzy spragnieni są doznań nadzwyczajnych, ma polegać na wcieleniu się przez zwiedzającego w rolę więźnia i poznawaniu z tej pozycji «najbardziej interesujących i szokujących faktów z historii więzienia»⁹. Inny możliwy scenariusz to «Ekstremalna noc w Więzieniu Karosta» (*Extreme night in Karosta Prison*). Pracownicy muzeum wcielają się w postaci strażników lub innych członków więziennej załogi i odgrywają swe role w ramach wcześniej zaplanowanego scenariusza, czuwając jednocześnie nad zachowaniem jego ram. Organizowanie tego typu atrakcji turystycznych ma dwa zasadnicze cele: 1) szokowanie, czyli dostarczanie turystom przeżyć nadzwyczajnych, by nie powiedzieć ekstremalnych, a tym samym niezapomnianych, 2) zaangażowanie publiczności, która ma nie tylko biernie obserwować to, co się jej przedstawia, ale aktywnie włączyć się we współtworzenie *reality*

shows. Autentyczny budynek więzienia i jego historia, wykorzystywane są w tym kontekście do kreowania wysterylizowanych spektakli, w ramach których turystom przekazuje się jakiś rodzaj wiedzy o przeszłości, wpisanej w bezpieczną grę i zabawę.

Podobne formy atrakcji oferowane są również na terenie innych byłych baz wojskowych. W Bornem Sulinowie lokalni gestorzy organizują dla przybyszów tzw. imprezy w stylu sowieckim. Mają one jakoby umożliwić chętnym poznanie/przypomnienie sobie «sowieckich doświadczeń». Jeden z gestorów stwierdził:

Radziecka impreza chyba najbardziej pasuje do Bornego w Polsce. Żadne inne miejsce nie będzie. Tym bardziej, że my o tą historię [dbamy] wbrew, tutaj wszyscy niszczą, nienawidzimy, my jednak <...> się przed Rosjanami nie musimy wstydić, że nie jesteśmy zgodni z prawdą, czy zakłamujemy historię. <...> Na pewno Rosjanie nie mogą zauważyć od nas jakiejś agresji, przynajmniej od gestorów (*fragment wywiadu z C. T., Borne Sulinowo, luty 2015*).

Są też imprezy w stylu PRL¹⁰. Twórcy różnych *reality shows* osadzają scenariusze w scenografii stworzonej przez materialne pozostałości, historię i mity byłej sowieckiej bazy wojskowej.

Areny wystawiennicze, scenografie i turystyka eventowa. Byłe sowieckie bazy wojskowe definiowane jako obiekty militarne wielkiej skali mogą same w sobie stanowić atrakcje turystyczne, które przybysze przyjeżdżają oglądać i zwiedzać [17]. Nie chodzi w tym przypadku wyłącznie o tzw. miastawidma, które zwracają uwagę eksploratorów, ale również o były bazy wojskowe przystosowane do pełnienia nowych funkcji. Kiedy w 2013 roku w Bornem Sulinowie odbywały się międzynarodowe warsztaty, których celem była wymiana doświadczeń z zakresu ochrony spuścizny po zimnej wojnie, jeden z ich uczestników stwierdził na wół żartobliwie, zwiedzając Izbę Muzealną: «Co prawda Izba Muzealna jest niewielka, ale przecież całe Borne

Sulinowo to jedno, wielkie muzeum» (*fragment wywiadu z Cz. T., luty 2015*) [zob. też 4]. Tymczasem jeden z pracowników miejskiej instytucji, opowiadając o pierwszych grupach turystów, docierających do Bornego Sulinowa, po to tylko, by zobaczyć otwarty garnizon, wyjaśniał:

Bardziej mieliśmy takich ludzi, którzy przyjeżdżali w weekendy z Pomorza Zachodniego, zobaczyć Borne Sulinowo, przejechać się, zobaczyć, jak to wygląda, jak to się rozwija. Natomiast sukcesywnie, z roku na rok mieliśmy tych ludzi coraz więcej (*fragment wywiadu z T. F., Borne Sulinowo, maj 2016*).

Znacznie częściej jednak były bazy wojskowe, z ich niekonwencjonalnymi zestawieniami, kontrastami, aurą tajemniczości, stają się scenografiami dla innych atrakcji turystycznych – wydarzeń i/lub pseudowydarzeń [2] – nieautentycznych, wymyślonych atrakcji, które generują doznania. Scenografie te mogą być stopniowo dostosowywane do rozwijanych w ich obrębie praktyk turystycznych, przy czym nie bez znaczenia jest fakt, że same praktyki również ulegają przemianom, czasem poważnym i gwałtownym. Funkcjonowanie materialnych pozostałości w formie scenografii dla nowych wydarzeń i aktywności ma związek z procesem estetyzacji, który pojawia się wtedy, gdy przeszłe działania i funkcje przestrzeni są redefiniowane, rozważane z dystansu, wiązane z zabawą, rekreacją i konsumpcją [18, s. 658]. Zdaniem Dagnosława Demskiego proces przekształcania przestrzeni powojennych w scenografie i areny wystawiennicze ma związek nabywaniem nowych i utratą starych znaczeń przez miejsce, dzięki czemu artykułowany jest nowy rodzaj wiedzy i generowane są nowe sposoby rozumienia [7].

Jeśli chodzi o wydarzenia, w ramach których teren byłej bazy wojskowej wykorzystywany jest jako gotowa scenografia, warto wspomnieć o letnich i zimowych zlotach pojazdów militarnych w Bornem Sulinowie i Kłominie – zlot pojazdów

militarnych w Kłominie, który po raz pierwszy odbył się w 2020 roku [9], ma znacznie krótszą tradycję niż ten w Bornem Sulinowie (coroczne zloty letnie organizowane są w Bornem od 2004, zimowe od 2012 roku) [5]. Impreza w Kłominie została zorganizowana z inicjatywy miłośników militarnej historii z całej Polski, nie zaś członków lokalnego Stowarzyszenia Militarnej Historii, odpowiedzialnego za organizację imprez militarnych w Bornem Sulinowie. Na Łotwie tymczasem rolę gotowej scenografii pełnią przykładowo pozostałości po byłej bazie wojskowej w Lipawie. Więzienie Karosta oferuje możliwość organizacji gry szpiegowskiej zatytułowanej «Ucieczka z ZSRR» (*Escape from the USSR*). Jak wynika z informacji zamieszczonej na stronie muzeum, jej scenariusz odgrywany jest na terenie fortów północnych.

Pozostałości materialne po byłych bazach wojskowych wykorzystywane są również jako areny wystawiennicze, bądź areny i scenografie jednocześnie. Jako przykład tej ostatniej opcji może służyć wystawa stała, zorganizowana na wolnym powietrzu w twierdzy Daugavgrīva, prezentująca wielowiekową historię obiektu. Dodatkowo, w twierdzy Daugavgrīva od 2016 roku Bolderaja Group organizuje coroczną imprezę pod nazwą *Kometa festival*. Na festiwal składają się pokazy teatralne, koncerty, cyrk, kino, tańce, wykłady i spotkania ze znanymi ludźmi. Celem organizatorów jest nie tylko wspólne zastanowienie się nad przyszłością twierdzy, ale również «ożywienie» przestrzeni powojkowej, dokonanie transformacji znaczeń z nią związanych i uczynienie twierdzy miejscem rozwoju kultury [zob. 7, s. 502–504]. Na terenie Karosty tymczasem, co roku organizowany jest festiwal sztuki (*Karosta Festival*)¹¹. W ramach festiwalu odbywają się publiczne dyskusje, parady pojazdów, koncerty, przedstawienia performatywne, aktywności dla dzieci. Materialne pozostałości i powojkowa przestrzeń, w tym między innymi bunkry, służą jako arena wystawiennicza dla dzieł artystycznych różnego typu. Dodatkowo, podczas edycji festiwalu w 2022 roku, artyści z

różnych krajów wykorzystywali przestrzeń bazy jako integralny element twórczości, malując przykładowo portrety uczestników festiwalu w celach muzeum-więzienia.

Wydarzenia kulturalno-artystyczne różnego typu, organizowane na terenie byłych baz wojskowych, funkcjonują jako część tzw. turystyki eventowej (*event tourism*), która jest częścią zarówno turystyki biznesowej, jak i kulturowej. «Event to wydarzenie wykraczające poza doświadczenia codzienne» [10, s. 58]. Eventy są zawsze imprezami inscenizowanymi, które mają do spełnienia określone cele, wyznaczone przez sponsorów, czy organizatorów. Jednym z celów (choć zdecydowanie nie jedynym) może być kreowanie wizerunku miejsc, w tym również ich promowanie. Przy pomocy eventów w niecodziennych okolicznościach przekazywana jest informacja za pomocą emocji. Zapewnienie cykliczności wydarzeń sprzyja kreowaniu skojarzeń związanych miejscem, a w rezultacie tworzeniu przywiązania do miejsca. Turyści, którzy przyjeżdżają do byłych baz wojskowych, by uczestniczyć w wydarzeniach kulturalnych, takich jak na przykład festiwale, mogą (choć nie muszą) stanowić inną grupę przybyszów niż ci, którzy zainteresowani są militariami. W efekcie dzięki turystyce eventowej generowany jest szerszy rozwój ruchu turystycznego w przestrzeniach powojkowych.

Podsumowanie. W strefach zdemilitaryzowanych rozwijają się zróżnicowane praktyki turystyczne i kształtowane są określone wzory doświadczenia turystycznego, które nie mają związku z turystyką masową. W każdym konkretnym przypadku to materialność przestrzeni powojkowej wyznacza typ praktyk turystycznych, które mogą się w niej rozwinąć.

Nieoficjalne i często nielegalne praktyki miejskich eksploratorów w miastach-widmach nie przyczyniają się do rehabilitacji byłych baz. Jednocześnie praktyki tego typu, poprzez utrwalanie zmieniających się obrazów/ stanów militarnego dziedzictwa post-zimnowojennego, które ulega rozkładowi w sposób szybki i agresywny, są istotnym

elementem w procesie negocjowania znaczeń. Wbrew oficjalnym narracjom i działaniom lub ich brakiem – «zabijanie» dokonuje się również poprzez milczenie – praktyki eksploratorów przywracają pamięć o tym, co zostało zepchnięte na margines i niejako usunięte z pola widzenia. Ów brak wyjaśnień pozostawia znaczenia ambiwalentnymi i otwartymi na interpretację.

Praktyki turystyczne rozwijane w bazach, które zostały przystosowane do pełnienia nowych funkcji, stanowią niejako wypadkową działań i intencji podmiotów lokalnych oraz oczekiwań i wyobrażeń przybyszów z zewnątrz. Społeczne i kulturowe ramy w obrębie których post-zimnowojenne dziedzictwo militarne jest negocjowane, są zatem jednocześnie lokalne i poza-lokalne. Lokalne warunki, aktorzy i ich działania są negocjowane poprzez porównania z innymi miejscami, pomysłami i podejściami wytworzonymi gdzie indziej, oczekiwaniami i ocenami innych. Praktyki turystyczne, które rozwijają się na obszarach zdemilitaryzowanych,

nigdy nie są, nawet jeśli się tak wydaje, wyizolowane kulturowo od tego, co dzieje się w poszczególnych miastach/byłych bazach i krajach. Ich rozwój zawsze odbywa się w relacji do «gdzie indziej».

W kontekście praktyk turystycznych militarna przeszłość i materialne dziedzictwo byłych baz wojskowych jest przedstawiane jako coś niecodziennego i wartego pamiętania. Jednocześnie kontemplowanie dziedzictwa militarnego i jego doświadczanie odbywa się w warunkach spokoju i bezpieczeństwa, by nie powiedzieć komfortu, co powoduje, że kreowane obrazy stają się wysterylizowane i w gruncie rzeczy dalekie od zagrożeń, dla których bazy były tworzone, oderwane od ich pierwotnych funkcji i znaczeń. Rozwój zróżnicowanych praktyk turystycznych ukazuje, że choć militarne dziedzictwo byłych baz jest znaczące w teraźniejszości, jest ono jednocześnie kontestowane, ambiwalentne i igrające z niepokojącymi wyobrazeniami zarówno na temat przeszłości, jak i przyszłości.

Endnotes

¹ Wiele byłych sowieckich baz wojskowych zostało usytuowanych w miejscach niezwykle atrakcyjnych pod względem przyrodniczym (np. Borne Sulino, Pstrąże, Skrunda-1). W przeszłości lasy, rzeki, jeziora stanowiły naturalne przeszkody ograniczające dostęp do baz, ułatwiały też zamaskowanie ich strategicznego położenia. Współcześnie wiele z tych miejsc przyciąga turystów właśnie ze względu na wyjątkowe walory przyrodnicze [por. 14].

² Po raz pierwszy termin ten został oficjalnie użyty na łamach czasopisma *Infiltration* w 1996 roku. Jego początek sytuowany jest na lata 90. XVIII wieku, przy czym rzeczywisty rozwój zjawiska nastąpił w drugiej połowie XX wieku. Więcej na ten temat zob. [1].

³ Przykładowe materiały rozpowszechniane w sieci przez eksploratorów: 1) Kłomino: Urbex Utracone Miejsca, «Kłomino – Poradzieckie miasto widmo Urbex Utracone Miejsca», maj 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=dwTVtDhzzjY> [dostęp 26.10.2022]; 2) Pstrąże: Urbex.Su, «Poradzieckie miasto widmo – Pstrąże (Стрп-хуь, Pstransse, Strachów)», kwiecień 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=M6Jc9JU4R1s> [dostęp 26.10.2022]; 3) Skrunda-1: Urban Explorers Piła, «Skrunda-1 tajne miasto (Скрудна-1)», październik 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=JYjNPW7Dwlk> [dostęp 26.10.2022].

⁴ Nie oznacza to bynajmniej, że nie pojawiają się próby wykorzystania dla celów zarobkowych zainteresowania tego typu przestrzeniami. Przykładem może być sprzedaż biletów wstępu na teren byłej bazy Skrunda-1, którą wprowadziły władze samorządowe, a od której w 2018 roku odstąpiono. Podczas badań terenowych w 2018 roku jeden z mieszkańców Skrudny, w reakcji na niemożność dostania się przez nas do miasta-widma, potwierdził, że tego typu praktyka miała miejsce w przeszłości.

⁵ W Karoście kierunek spacerowania również wyznaczają tablice-znaki turystyczne, wskazujące na punkty warte zobaczenia.

⁶ Podczas badań terenowych w Bornem Sulinowie w 2015 roku, przedstawiciele władz miejskich uzasadniali brak napisów na tablicach w języku rosyjskim tym, że język angielski jest obecnie językiem powszechnie znanym. Przyznali również, że zaistniała obawa, iż pojawienie się napisów w języku rosyjskim, może spowodować dyskusje, dotyczące braku

napisów w języku ukraińskim, czy białoruskim. W przeszłości również żołnierze tych narodowości stacjonowali w byłej bazie wojskowej.

⁷ Więcej na temat muzeum na stronie internetowej instytucji: <https://muzeum-borne.pl/> [dostęp 18.10.2022].

⁸ Więcej na temat muzeum na stronie internetowej instytucji: <https://karostascietums.lv/en/eksursija-pa-cietumu/> [dostęp 24.10.2022].

⁹ Na stronie internetowej Więzienia Karosta odnaleźć można 1,5-minutowy filmik promujący scenariusz «Za kratami», a także liczne zdjęcia zrobione podczas odbytych już *reality shows*; <https://karostascietums.lv/en/izrade-aiz-restem/> [dostęp 25.10.2022].

¹⁰ PRL – skrót od Polska Rzeczpospolita Ludowa – oficjalna nazwa państwa polskiego w latach 1952–1989.

¹¹ Więcej na temat festiwalu w Karoście na stronie internetowej: <https://karostascietums.lv/en/karostas-festivals-2022/> [dostęp 25.10.2022].

Sources and literature

1. Błahut, G. (2006) Akty symboliczne w przestrzeni zdewaluowanej. Przykład *urban exploration* i graffiti. *Studia Etnograficzne i Antropologiczne*, vol. 9, pp. 63–75.
2. Boorstin, D. (1964) *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*. New York: Harper.
3. Campbell, C. (1987) *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*. Oxford: Basil Blackwell.
4. Czarnecka, D. (2016) (Re)konstruowanie topografii (nie)widzialności. Przestrzeń miejska i muzealna byłej bazy radzieckiej. *Journal of Urban Ethnology*, t. 14, ss. 143–161.
5. Czarnecka, D. (2019) Tourism as Remembrance Activity: The International Gathering of Military Vehicles in a Post-Military Base in Poland. *Cesky lid*, vol. 106, no. 4, pp. 463–490. DOI: <https://doi.org/10.21104/CL.2019.4.03>.
6. Del Casino Jr, V., Hanna, S. P. (2000) Representations and Identities in Tourism Map Spaces. *Progress in Human Geography*, vol. 24, no. 1, pp. 23–46. DOI: <https://doi.org/10.1191/030913200673388638>.
7. Demski, D. (2019) From Military Sites to Exhibitionary Arenas in Poland and Latvia, 2015–2019. *Cesky lid*, vol. 106, no. 4, pp. 491–514. DOI: <https://doi.org/10.21104/CL.2019.4.04>.
8. Demski, D., Czarnecka, D. (2018) A Site Shaped by Discontinuity: The Practices of Place-Making in a Post-Soviet Military Base in Poland. *Suomen Antropologi. Journal of the Finnish Anthropological Society*, vol. 43, no. 2, pp. 30–52. DOI: <https://doi.org/10.30676/jfas.v43i2.69843>.
9. Frątczak, G., Czejarek, R. (2020) Kłomino i Borne Sulinowo, cz. 2 (Jedynie takie miejsce/Jedynka). *Polskie Radio*. Available at: <https://jedynka.polskieradio.pl/artukul/2451659> (accessed 25 October 2022).
10. Iwan, B. (2017) Rozwój turystyki eventowej w Polsce. *Zeszyty Naukowe. Turystyka i Rekreacja*, t. 1, nr 19, ss. 55–72. DOI: <https://doi.org/10.5604/01.3001.0010.5802>.
11. Kirshenblatt-Gimblett, B. (1998) *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley ; Los Angeles ; London: University of California Press.
12. LCTA Lauku celotājs. *Military Heritage Management Guidelines* (2011). Available at: https://www.celotajs.lv/cont/prof/proj/GreenBelt/dokumenti/vadlinijas/Militaro_objektu_apsaimniekosanas_vadlinijas_eng_kopija.pdf (accessed 13 October 2022).
13. Massey, D. (1994) *Space, Place and Gender*. St. Paul: Minnesota University Press.
14. Peil, T. (2006) 'Maps of Meaning': Landscapes on the Map and in the Mind – Discovering Paldiski, Estonia. *Norsk Geografisk Tidsskrift – Norwegian Journal of Geography*, vol. 60, no. 1, pp. 110–122. DOI: <https://doi.org/10.1080/00291950500535244>.
15. Pink, S. (2008) Mobilising Visual Ethnography: Making Routes, Making Place and Making Images. *Forum: Qualitative Social Research* (electronic journal), vol. 9, no. 3. Available at: <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-9.3.1166> (accessed 25 October 2022).
16. Pokojska, W., Suszczewicz, M. (2016) Turystyka miejsc niechcianych – poradzieckie garnizony w Polsce Zachodniej. *Turystyka Kulturowa*, no. 2, pp. 101–115.
17. Saunders, N. J. (2005) Culture, Conflict and Materiality: The Social Lives of Great War Objects. *Materializing the Military* / eds. B. Finn, B. C. Hacker. London: Science Museum, pp. 77–94.
18. Strömberg, P. (2010) Swedish Military Bases of the Cold War: The Making of a New Cultural Heritage. *Culture Unbound*, vol. 2, pp. 635–663. DOI: <https://doi.org/10.3384/cu.2000.1525.10236635>.
19. Urry, J. (2007) *Spojrzenie turysty*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
20. Wang, N. (1999) Rethinking Authenticity in Tourism Experience. *Annals of Tourism Research*, vol. 26, no. 2, pp. 349–370. DOI: [https://doi.org/10.1016/S0160-7383\(98\)00103-0](https://doi.org/10.1016/S0160-7383(98)00103-0).

References

1. BŁAHUT, Grzegorz. Akty symboliczne w przestrzeni zdewaluowanej. Przykład *urban exploration* i graffiti [Symbolic Acts in the Devaluated Space. Exemplified by *Urban Exploration* and Graffiti]. *Studia Etnograficzne i Antropologiczne* [Ethnographic and Anthropological Studies], 2006, vol. 9, pp. 63–75 [in Polish].
2. BOORSTIN, Daniel J. *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*. New York: Harper, 1964 [in English].
3. CAMPBELL, Colin. *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*. Oxford: Basil Blackwell, 1987 [in English].
4. CZARNECKA, Dominika. (Re)konstruowanie topografii (nie)widzialności. Przestrzeń miejska i muzealna byłej bazy radzieckiej [(Re)constructing the Topography of (In)visibility. The City and Museum Space of the Former Soviet Base]. *Journal of Urban Ethnology*, 2016, vol. 14, pp. 143–161 [in Polish].
5. CZARNECKA, Dominika. Tourism as Remembrance Activity: The International Gathering of Military Vehicles in a Post-Military Base in Poland. *Cesky lid* [Czech People], 2019, vol. 106, no. 4, pp. 463–490 [in English]. DOI: <https://doi.org/10.21104/CL.2019.4.03>.
6. DEL CASINO Jr, Vincent J., Stephen P. HANNA. Representations and Identities in Tourism Map Spaces. *Progress in Human Geography*, 2000, vol. 24, no. 1, pp. 23–46. DOI: <https://doi.org/10.1191/030913200673388638> [in English].
7. DEMSKI, Dagnosław. From Military Sites to Exhibitionary Arenas in Poland and Latvia, 2015–2019. *Cesky lid* [Czech People], 2019, vol. 106, no. 4, pp. 491–514 [in English]. DOI: <https://doi.org/10.21104/CL.2019.4.04>.
8. DEMSKI, Dagnosław, Dominika CZARNECKA. A Site Shaped by Discontinuity: The Practices of Place-Making in a Post-Soviet Military Base in Poland. *Suomen Antropologi. Journal of the Finnish Anthropological Society*, 2018, vol. 43, no. 2, pp. 30–52 DOI: <https://doi.org/10.30676/jfas.v43i2.69843> [in English].
9. FRĄTCZAK, Grzegorz, Roman CZEJAREK. Kłomino i Borne Sulinowo, cz. 2 (Jedyne takie miejsce / Jedyńka) [Kłomino and Borne Sulinowo, part 2 (The Only Place Like This / Jedyńka)]. *Polskie Radio* [The Polish Radio], 2020 [viewed 25 October 2022]. Available from: <https://jedyńka.polskieradio.pl/artykul/2451659> [in Polish].
10. IWAN, Bolesław. Rozwój turystyki eventowej w Polsce [Development of Event Tourism in Poland]. *Zeszyty Naukowe. Turystyka i Rekreacja* [Science Notebooks. Tourism and Recreation], 2017, vol. 1, no. 19, pp. 55–72 [in Polish]. DOI: <https://doi.org/10.5604/01.3001.0010.5802>.
11. KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley ; Los Angeles ; London: University of California Press, 1998 [in English].
12. LCTA Lauku celotājs. *Military Heritage Management Guidelines*, 2011 [viewed 13 October 2022]. Available from: https://www.celotajs.lv/cont/prof/proj/GreenBelt/dokumenti/vadlinijas/Militaro_objektu_apsaimniekosanas_vadlinijas_eng_kopija.pdf [in English].
13. MASSEY, Doreen. *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994 [in English].
14. PEIL, Tiina. 'Maps of Meaning': Landscapes on the Map and in the Mind – Discovering Paldiski, Estonia. *Norsk Geografisk Tidsskrift – Norwegian Journal of Geography*, 2006, vol. 60, no. 1, pp. 110–122 [in English]. DOI: <https://doi.org/10.1080/00291950500535244>.
15. PINK, Sarah. Mobilising Visual Ethnography: Making Routes, Making Place and Making Images. *Forum: Qualitative Social Research* (electronic journal), 2008, vol. 9, no. 3 [viewed 25 October 2022]. Available from: <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-9.3.1166> [in English].
16. POKOJSKA, Weronika, Michał SUSZCZEWICZ. Turystyka miejsc niechcianych – poradzieckie garnizony w Polsce Zachodniej [Tourism of Unwanted Places – Soviet Garrisons in Western Poland]. *Turystyka Kulturowa* [Cultural Tourism], 2016, no. 2, pp. 101–115 [in Polish].
17. SAUNDERS, Nicholas J. Culture, Conflict and Materiality: The Social Lives of Great War Objects. In: Bernard FINN, Barton C. HACKER, eds. *Materializing the Military*. London: Science Museum, 2005, pp. 77–94 [in English].
18. STRÖMBERG, Per. Swedish Military Bases of the Cold War: The Making of a New Cultural Heritage. *Culture Unbound*, 2010, vol. 2, pp. 635–663 [in English]. DOI: <https://doi.org/10.3384/cu.2000.1525.10236635>.
19. URRY, John. *Spojrzenie turysty* [The Tourist Gaze]. Warsaw: PWN [Polish Scientific Publishers], 2007 [in Polish].
20. WANG, Ning. Rethinking Authenticity in Tourism Experience. *Annals of Tourism Research*, 1999, vol. 26, no. 2, pp. 349–370 [in English]. DOI: [https://doi.org/10.1016/S0160-7383\(98\)00103-0](https://doi.org/10.1016/S0160-7383(98)00103-0).

УДК 791.229:929(Гон):39(477)

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2023.01.059>

МЕХ НАТАЛІЯ

докторка філологічних наук, професорка, завідувачка відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Київ, Україна). ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-5846-505X>

MEKH NATALIA

a Doctor of Philology, professor, Head of the Screen, Stage Arts and Culturology Department of the M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine (Kyiv, Ukraine). ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-5846-505X>

Бібліографічний опис:

Mekh, N. (2023) Олесь Гончар у сучасному українському документальному кінотексті: духовна велич та незламність митця. *Народна творчість та етнологія*, 1 (397), 59–64.

Mekh, N. (2023) Oles Honchar in a Modern Ukrainian Documentary Cine-Text: On Spiritual Grandeur and Toughness of the Artist. *Folk Art and Ethnology*, 1 (397), 59–64.

ОЛЕСЬ ГОНЧАР У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ КІНОТЕКСТІ: ДУХОВНА ВЕЛИЧ ТА НЕЗЛАМНІСТЬ МИТЦЯ

Анотація / Abstract

У статті звернено увагу на знакову постать української культури – Олесь Гончар. У 2023 році відзначаємо 105-ту річницю від дня народження славетного українця, чия творчість є актуальною сьогодні та надихає нащадків бути незламними й прагнути до вічних цінностей.

Наш і не лише наш, а й весь європейський культурний простір, зокрема й кінопростір, фіксує актуалізацію та запит на осмислення спадщини видатних українців, які творили українську культуру на різних часових зрізах та впливали на формування орієнтирів і ціннісних домінант. Особливо важливим є сучасне історичне тло – страшна та підступна агресія проти України північної недоімперії.

Сьогодні постать Олесь Гончара та його творчість як письменника варта уваги не лише фахівців філологів і культурологів, а й широкого загалу. Адже митець транслює ціннісні домінанти, характерні для українського культурного простору. Він є яскравим представником, який у своїй мовотворчості демонструє етичні та світоглядні устремління українського народу, його моральність.

У дослідженні здійснено спробу осмислити сучасні українські документальні кінотексти про Олесь Гончара, що були створені ще до початку повномасштабної війни 2022 року, зокрема «Собор» О. Гончара» (1993), «Велетень степів», «Зодчий душі людської» (2001), «Олесь Гончар. Собор» (2008), «Світова зоря Олесь Гончара» (2011), «Олесь Гончар. Люди і Доли» (2014). Усі ці фільми особливо фокусуються на ролі роману «Собор» у житті митця, який розділив буття письменника на «до» та «після». І це не випадково, позаяк твір спрямовує до глибинних сенсів, до філософських роздумів про вічне, апелює до кожної душі, а це вже сфера трансцендентного, тобто того, що пере-

буває за межами можливого досвіду. У статті зацентовано увагу на постаті письменника у стрічках «Зодчий душі людської» та «Олесь Гончар. Собор».

Особливо наголошено на актуальності й надзвичайній своєчасності таких культурних продуктів, як фільм К. Стрельченко «Олесь Гончар. Слово як зброя» та інші документальні кінотексти, байопіки про видатних українців, що є і мають ще з'явитися в нашому й світовому культурному просторі.

Ключові слова: український культурний простір, духовні цінності, етос народу, ціннісні домінанти, свобода, воля, документальний кінотекст, кінооповідь.

The article pays attention to Oles Honchar, an iconic figure of Ukrainian culture. In 2023, we celebrate the 105th anniversary of birthday of the famous Ukrainian, whose creation is relevant today and inspires descendants to be indomitable and to strive for eternal values.

Not only our, but also the entire European cultural space, in particular the cine-space, records the actualization and a request for understanding the heritage of prominent Ukrainians who created the Ukrainian culture at different times and influenced the formation of orientations and value dominants. The modern historical background – terrible and insidious aggression against Ukraine by the northern under-empire is particularly important.

Today, both Oles Ponchar's figure and his works as a writer are worthy of attention not only by specialists in philology and cultural studies, but also of the general public. And this is due to the artist's relay of dominant values characteristic of the Ukrainian cultural space. He is the bright representative, who in his linguistic creation demonstrates the ethical and attitudinal aspirations of the Ukrainian people, as well as its morality.

The study attempts to comprehend the modern Ukrainian documentary cine-texts on Oles Honchar, which were created prior to the Russian full-scale invasion in 2022, in particular, O. Honchar's *"The Cathedral"* (1993); *The Giant of Steppes*; *The Architect of Human Soul* (2001); *Oles Honchar. The Cathedral* (2008); *Global Star of Oles Honchar* (2011); *Oles Honchar. People and Their Destinies* (2014). All these films are especially focused on the role, in the artist's life, of the novel *The Cathedral*, which divided his life into *before* and *after*. And this is not accidental, because the work is directed at deep meanings and philosophical reflections on the eternal, it appeals to every soul. And the latter is already the transcendental realm, that is, which is beyond the possible experience. The article also focuses on the writer's figure in the films *The Architect of Human Soul* and *Oles Honchar. The Cathedral*.

The article's special attention is paid to the relevance and extraordinary timeliness of such cultural products as Kateryna Strelchenko's film *Oles Honchar. The Word as a Weapon*, as well as other documentary cine-texts, biopics about outstanding Ukrainians that are already available and yet to appear in our and global cultural spaces.

Keywords: Ukrainian cultural space, spiritual values, people's ethos, value dominants, freedom, will, documentary cine-text, cine-narrative.

3 квітня 2023 року ми відзначатимемо 105-ту річницю від дня народження Олесь Гончара, славетного українця, чия творчість є актуальною сьогодні та надихає нащадків бути незламними й прагнути до вічних цінностей.

Наш і не лише наш, а й весь європейський культурний простір, зокрема кінопростір, фіксує актуалізацію та запит на осмислення спадщини видатних українців, які творили українську культуру в різні періоди та впливали на формування орієнтирів і ціннісних домінант. Особливо важливим є сучасне історичне тло – страшна й підступна агресія проти України північної недоімперії.

Осмилюючи процеси й тенденції, що з'явилися в сучасному українському культурному просторі тепер, у самий розпал війни, ми звернули увагу на документальний кінотекст про Олесь Гончара як митця, твор-

чість якого яскраво демонструє етос українського народу на відповідному часовому зрізі та дає можливість провести певні паралелі, зробити важливі спостереження, помітити особливості, які раніше так виразно не артикулювалися в соціумі.

У переліку документальних стрічок, які вийшли 2022 року, нас зацікавив фільм режисерки Катерини Стрельченко «Олесь Гончар. Слово як зброя». Зйомки проводилися в Києві, Дніпрі та на Полтавщині. Прикметно, що 24 лютого мала відбутися прем'єра цього фільму... Проте, на превеликий жаль, не так сталося, як гадалося... Розуміємо, що після повномасштабного вторгнення агресора на нашу землю саме 24 лютого 2022 року всі плани щодо показу фільму різко змінилися. Показ відбувся значно пізніше і спочатку не в Україні, а в 15 країнах Європи.

У жовтні стрічку побачили також на батьківщині письменника – у Дніпрі. Отже, довгоочікувана прем'єра нарешті відбулася і в Україні.

В одному з інтерв'ю К. Стрельченко відповіла на запитання, з чого все починалося й чому саме ця постать: «...передусім тому, що він (Гончар) народився в нашому місті, <...> побачила в ньому такого борця за незалежність, який трохи нагадав мені мого дідуся, який був репресований в 1937 році. Теж такий інтелігентний, стриманий, вихований, і <...> щось знайоме для мене промайнуло в цьому образі... Мене Олесь Гончар надихнув, і не тільки мене <...> дуже сильно надихнув...».

Справді, постать Олесь Гончара та його творчість як письменника нині варта уваги не лише фахівців філологів і культурологів, а й широкого загалу. Адже митець транслює ціннісні доміанти, характерні для українського культурного простору. Він є яскравим представником, який у своїй мовотворчості демонструє етичні та світоглядні устремління українського народу, його моральність.

Основою фільму були щоденники, що їх усе життя вів Олесь Гончар. Це дало можливість представити глядачеві кінооповідь про митця, його творчість, світовідчуття, погляди та переконання у вигляді моновистави одного актора, котрий показав душу письменника. Олег Олексин – та людина, якій випала честь говорити до глядача від імені Олесь Терентійовича.

Документальна кінооповідь К. Стрельченко та інші українські документальні кінотексти про Олесь Гончара були створені ще до початку повномасштабної війни 2022 року. Це, зокрема, «“Собор” О. Гончара» (1993), «Велетень степів», «Зодчий душі людської» (2001), «Олесь Гончар. Собор» (2008), «Світова зоря Олесь Гончара» (2011), «Олесь Гончар. Люди і Доля» (2014). Усі ці фільми акцентують на ролі роману «Собор» у житті митця, який розділив буття письменника на «до» та «після». І це не випадково, адже твір спрямовує до глибинних сенсів, до

філософських роздумів про вічне, апелює до кожної душі, а це вже сфера трансцендентного, тобто того, що перебуває за межами можливого досвіду.

Дружина Олесь Гончара відзначає, що «він для системи був білою вороною...». І те жахливе цькування, яке пережив митець після виходу роману «Собор» (це своєрідна Голгофа Олесь Терентійовича), красномовно свідчить про це... О. Гончар був чутливим до проявів українського духу та рішучим у збереженні й плеканні духовних скарбів українського народу. І це ми бачимо в «орлиному» творі.

«Собор» став своєрідним велетенським дзвоном, що прагне пробудити нас, закликає знову і знову осмислити своє життя, благає нас «СОБОРИ ДУШ СВОЇХ БЕРЕГТИ... СОБОРИ ДУШ!..».

У документальному кінотексті «Зодчий душі людської» (2001) Микола Мащенко – видатний український режисер – наголошує, що вихід роману «буквально потряс, приголомшив керівників держави. Вони обурилися і піддали автора і його твір жорстокій і нищівній критиці. Але мільйони людей і всі справжні письменники, діячі культури підтримали Олесь Терентійовича і його прекрасний, на той час, революційний роман».

Згадана кінострічка вводить глядача в духовний світ митця, демонструє його християнські, православні цінності, що їх проніс він крізь життя в тоталітарному суспільстві, попри комуністичну систему, в якій зростав та формувався як письменник і культурний діяч. О. Гончар мав тверді загальнолюдські переконання, які не вдалося зламати. Він мав устремління до святих кожній християнській душі речей, був і залишається носієм української ідентичності. Його творчість високодуховна й апелює до українського коріння.

Авторський задум творців фільму «Зодчий душі людської» подати уривки зі щоденників Олесь Гончара про Святу Софію та його ставлення до видатної пам'ятки, до святині православного світу нам видається

важливою знахідкою для осмислення духовної величі постаті митця. Ми чуємо запис:

«15.VIII. 75.

Біля св. Софії.

Як тут тихо, як одразу входиш у світ високого, – сама молилась душа».

Письменник незвичайно ставився й до іншої української православної святині. У документальній стрічці його дружина наголошує на важливості видання книги «Тернистим шляхом до храму» (автори: П. Т. Тронько, О. Г. Бажан, Ю. З. Данилюк), де було «зібрано матеріали та документи Олеса Терентійовича, з якими він звертався до різних інстанцій... про відродження Михайлівського Золотоверхого Собору... Для нього це була просто заповітна мрія – відродити Михайлівський Золотоверхий Собор. Тому що він вважав, що це – духовний центр українства. І... коли постане цей Собор, може, згуртується наша нація».

Духовний заповіт Олеса Гончара – збереження національного скарбу та передання його нащадкам – лунає в романі «Собор» з вуст старого Нечуйвітра. Ця засторога є попередженням для кожного з нас. Порівняймо: «А тільки знай: понищиш, кинеш у небуття батьківське, то й власне твоє життя безцільно впаде, заглухне в тебе ж біля ніг... Людині дано пам'ять, що сягає у віки, тому вона й людина...» [1, с. 504].

Нам імпонує погляд Д. Сосновської на роман «Собор». Це досить неупереджений, незалежний погляд людини, позбавленої щонайменшого зовнішнього тиску та заангажованості. Дослідниця в розвідці «Камінь відкинутий стає наріжним» розглядає запеклу боротьбу в романі, яка точиться за святиню в «широкому розумінні слова, незважаючи на те, що суспільна система, в якій діють герої, запрограмована рішуче придушити щонайменший потяг до надприродного». Вона відзначає, що «причина цієї боротьби набагато важливіша, аніж зовні першорядна суперечка про зруйнування храму». І далі наголошує: «Йдеться про душу людини, про останнє і остаточне намагання поневоли-

ти її. В таємничому просторі собору психіка знаходить собі співника, тому порожня і занедбана церковна споруда видається їй супротивникам не лише зайвою, але водночас і грізною. З огляду на цензуру Гончар, звичайно, не говорить про це відверто, але авторський підтекст тут не викликає сумніву. Собор непокоїть декого своїм зв'язком з релігійною традицією, що порушує цілісність комуністичного світогляду, але головна небезпека все-таки полягає в його зв'язку з минулим. Храм, вертикаль якого вказує на небо й збуджує думку про вічність, стоїть на землі на рештках своїх будівників та їхніх предків. І неможливо, дивлячись на цю величну споруду, не повертатися думкою до «лицарської козацької республіки», до заповіту, який вирішили залишити в споруді собору її останні спадкоємці» [2, с. 109].

Козацькі часи в історії України називають добою Бароко. Це не лише мистецький стиль, а й глибоко духовне поняття, особливе світовідчуття.

Собор у романі Олеса Гончара – саме козацький собор. «Історія собору засвідчує, що після зруйнування Січі, у безвиході потьомкінських часів, запорожці вирішили звести цей храм як своєрідний символ, котрий ніби промовляє: хоч у козака й вибило шаблю з руки, але не втратила душа козацького духу волелюбності і відчуття краси. Мистецтво, за словами головного героя, стало останнім притулком волі» [2, с. 109].

Гончар акцентує: **МИСТЕЦТВО – ОСТАННІЙ ПРИТУЛОК ВОЛІ...**

Митець транслює через свою мовотворчість духовні доміанти українського етносу – незламність, силу духу, волелюбність та відчуття краси.

І це не дивно, адже й сьогодні, у ХХІ ст., нащадки козаків – українські воїни – тримають на своїх плечах всю Україну і захищають наші цінності та права бути вільними й творити своє майбутнє відповідно до власних духовних переконань та устремлінь. Сучасні козаки сьогодні, як і багато разів у трагічній і величній історії України, приходять на

допомогу, рятують, віддають своє життя за ближнього... І ця велика жертвна любов до рідної землі, до людей дає можливість українському народові триматися, боротися та перемагати...

Наші сучасні митці знайомлять світ з українською культурою, акцентуючи на споконвічному прагненні до свободи й волі нашого етносу та демонструючи загальнолюдські прояви добра й гармонії в українському світогляді.

Олесь Гончар як талановита, обдарована людина з високими духовними устремліннями вмів дуже тонко відчувати все прекрасне, гармонію, музику сфер. Попри соціальну гостроту й актуальність, увагу привертає мелодійність, ліричність і навіть музичність роману «Собор». Особливо це стосується центральної теми – теми *собору*. Здатність бачити й чути вічне в буденному житті цілком природно вилилася на папір. Порівняймо: «Ось перед тобою шедевр, поема степового козацького зодчества. Є ритми свої в споруді собору, є вільний політ натхнення, любов висока... Собор ніби має в собі щось від стихії, навіває щось таке ж велике... музика собору, музика отих гармонійно піднятих у небо бань-куполів – вона для тебе реально існує, ти здатен її чути... Але це відійшло, розтануло разом із ладанними димами, зостався... тільки оцей довершений архітектурний витвір, оця симфонія пластики» [1, с. 276–277].

Музичні акценти у творі, порівняння, епітети та інші художні засоби свідчать про те, що Олесь Гончар – людина високої духовної культури і широких творчих уподобань. Справжня музика, архітектура, історія – у колі зацікавлень митця. Усе є не буденним і належить до справжніх цінностей, до культурної пам'яті, до золотого фонду народу.

Філігранна робота майстра, увага до кожного слова й водночас відкритість, сміливість у відстоюванні своїх поглядів, переконань – усе це знаходимо на сторінках роману. Порівняймо: «Уяви себе раптом катапультованим <...> у далеке майбуття... Уяви себе

там! Яким звідти постане для тебе цей наш собор, і фрески Софії, і мадонни Рубльова. Подивися звідти на них. Звідти склади їм ціну, дивовижним витворам генія людського! Чи не такими очима дивимось ми зараз на художні шедеври еллінів, етрусків, майстрів давнього Єгипту... Час ущільнюватиметься, віки старітимуть, а мистецтво молодітиме вічно!» [1, с. 444].

Автор «Собору» (великий художник слова, глибокий дослідник душі нашого народу) вилив біль своєї душі, і його почули небайдужі. Його почули... І були вдячні... Адже роман «Собор» відбиває філософію українського серця.

Кінооповідь «Зодчий душі людської» спонукає глядача до роздумів про постать Олесь Гончара разом з Миколою Мащенком, який зауважив: «...радісно мені від того, що Олесь Терентійовича люблять, знають, шанують і вивчають. І я впевнений, що незалежно від того хто його вихваляв, хто лаяв, хто підносив його, хто принижував, а різні часи були (оцінки-переоцінки були), не зважаючи на все це, я впевнений – Гончар в українській літературі навічно залишиться! Він був, є і буде! Його книги світлі, духовні, високоморальні будуть нести людям розум, ніжність, почуття любові. А відроджені храми, церкви – впевнений – будуть вічно відзвонювати молитву за цю прекрасну людину, глибоко віруючу, за прекрасного сина українського народу».

Відомий український письменник Анатолій Дімаров у документальній стрічці «Олесь Гончар. Собор» (2008) розповідає про важливий період у сучасній українській історії та рішучі дії Гончара як духовного й культурного авторитета: «Коли почалася Перебудова, коли голодували студенти під пам'ятником Леніна, то Олесь Терентійович перший відніс і кинув партійний квиток в обличчя оцих партійних чиновників. Це був жест людини, яка не скорилася <...> яка очолила рух за вільну, незалежну Україну. І Олесь Терентійович, насамперед, в нашій пам'яті залишається автором роману «Собор»».

З документального кінотексту «Олесь Гончар. Собор» дізнаємось, що в 1968 році Папа Римський висунув роман «Собор» на Нобелівську премію. Це призвело до переполоху у вищих органах влади. А вже значно пізніше, у 1990 році, група інтелектуалів з України та зарубіжжя повторили спробу висунути роман «Собор» на здобуття Нобелівської премії миру. На той час твори письменника вже були перекладені 67 мовами світу. Автори фільму наголошують, що митцеві вдалося своїм романом «Собор» сколихнути духовне життя в Україні.

Гончар наполягав на важливості збереження історичної пам'яті та наголошував на проблемі відчуження українців від свого коріння, а України, українського суспільства – від власної етнокультурної основи і прагнув своєю творчістю запобігти цьому, прагнув пробудити «собори людських душ...». І це йому вдалося...

Про те, що Олесь Гончара почули не лише його сучасники, а й нащадки, свідчать сучасні українські документальні оповіді про митця, зокрема й стрічка «Олесь Гончар. Слово як зброя». Цей кінотекст мав глядацький успіх і щире зацікавлення європейців постаттю письменника. Утім, з'ясувалося, що сьогодні, у 20-х роках ХХІ ст., вони дуже мало чули про

нього, як, зрештою, і дуже мало знали про Україну.

Переглядаючи фільм та обговорюючи його після показу в Парижі, один француз підійшов до авторів байопіка з подякою і сказав, що тепер він розуміє, чому українці так відчайдушно борються за свою свободу. Це тішить і надихає одночасно, адже всім нам варто думати і дбати про те, щоб про Україну, її знакові постаті та культурні скарби дізнавалося дедалі більше людей у всіх куточках світу.

Розуміємо, що саме для нашого народу, його етосу головними є такі цінності, як СВОБОДА, ВОЛЯ і збереження та плекання своїх традицій і мови. Духовні пріоритети, представлені в українському культурному просторі на різних часових зрізах, свідчать про силу, мудрість, обдарованість і глибоке усвідомлення себе нащадками славетних пращурів, господарями на власній землі.

І тут знову варто наголосити на актуальності й своєчасності таких культурних продуктів, як фільм Катерини Стрельченко «Олесь Гончар. Слово як зброя» та інші документальні кінотексти, байопіки про видатних українців, що є і мають з'явитися в нашому та світовому культурному просторі.

Джерела та література

1. Гончар О. Вибрані твори : у 4 т. Київ : Сакцент Плюс, 2005. Т. 1. 544 с.
2. Сосновська Д. Камінь відкинутий стає наріжним. *Високоліття: Олесь Гончару 75 : збірник матеріалів*. Київ : Український письменник, 1993. 214 с.

References

1. HONCHAR, Oles. *Selected Works: In Four Volumes*. Kyiv: Saccent Plus, 2005, vol. 1, 544 pp. [in Ukrainian].
2. SOSNOWSKA, Danuta. The Rejected Stone Becomes the Cornerstone. In: Volodymyr PYANOV, editor-compiler, *The High Ages: Oles Honchar Turns 75: Collected Materials*. Kyiv: Ukrainian Writer, 1993, 214 pp. [in Ukrainian].

УДК 391(1-22)](477)“19”

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2023.01.065>

СЕЛІВАЧОВ МИХАЙЛО

доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (Київ, Україна). ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0001-9199-0270>

SELIVATCHOV MYKHAILO

a Doctor of Art Studies, a professor at the Art Theory and History Department of the National Academy of Visual Arts and Architecture (Kyiv, Ukraine). ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0001-9199-0270>

Бібліографічний опис:

Селівачов, М. (2023) Сільська мода ХХ століття в українському вбранні та текстилі. *Народна творчість та етнологія*, 1 (397), 65–74.

Selivatchov, M. (2023) Rural Fashion of the 20th Century in Ukrainian Clothing and Textiles. *Folk Art and Ethnology*, 1 (397), 65–74.

СІЛЬСЬКА МОДА ХХ СТОЛІТТЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ВБРАННІ ТА ТЕКСТИЛІ

Анотація / Abstract

Актуальність статті зумовлена активними спробами модернізувати в наші дні традиційні форми предметно-речової творчості, пристосувати їх для сучасного сценічного, фестивального використання так само, як і для повсякденного побуту. При цьому професійні модельєри й самодіяльні майстри недостатньо враховують досвід новачків, накопичений у самому народному середовищі. Мета цього дослідження – з'ясувати шляхи та методи оновлення, що спонтанно склалися в різних регіонах України впродовж ХХ ст., а також визначити специфіку «сільської» моди, відмінної від «великої» моди міста. Методика праці передбачала польові дослідження, бесіди з майстрами та споживачами їхніх виробів, вивчення музейних збірок і фахової літератури задля простеження стадіальних і хронологічних змін у крої та декорі вбрання, використанні нових матеріалів, орнаментиці, місцевому назовництві.

Ми дійшли висновку, що зміна моди в сільському соціумі відбувалася протягом ХХ ст. пересічно кожні 7–10 років, що співмірно з ритмом міської моди. На зміну моди впливає сукупність закономірних і випадкових чинників. Основна причина – вичерпання ресурсу безперервної естетичної дії певної форми, колориту, орнаменту. Нове на селі подеколи є добре призабутим старим, уживаним два-три покоління тому. Специфіка сільської моди – стриманість, звичаєвість, локальний характер орнаментики, неприйняття різких змін, явної еротичності, багатошаровість і різнофактурність одягу. Раніше тут не було портретних або пейзажних зображень, які нині поширені в міській молодіжній моді. Вивчення народного вбрання та декору ХХ ст. як зміни місцевої моди має чималі пізнавальні можливості.

Ключові слова: сільська мода, місцева мода, панська мода, національна мода, престижність у моді.

The relevance of the article is determined by active efforts to modernize the traditional forms of these days object-material creativity, to adapt them for modern stage and festival use, as well as for everyday life. At the same time, professional fashion

designers and amateur craftsmen do not take into account sufficiently the experience of innovations accumulated in the folk surroundings itself. The submitted investigation is *aimed* at the ascertaining the ways and methods of renewal formed spontaneously in various regions of Ukraine during the 20th century, as well as the determination of the specific character of "rural" fashion, different from a "big" city vogue. The work *methodology* has included field research, conversations with craftsmen and consumers of their products, study of museum collections and specialized literature in order to trace stage and chronological changes in the cut and decoration of clothing, the use of new materials, ornamentation and local naming.

We have *concluded* that the modification of fashion in rural society has taken place during the 20th century on average every 7–10 years, which is commensurable with the rhythm of urban vogue. The changes in fashion are influenced by a combination of natural and random factors. The main reason is the depletion of the resource of continuous aesthetic action of a certain form, colouring, ornamental design. The new thing in the village is sometimes a well-forgotten old used 2–3 generations ago. The specific character of rural fashion includes restraint, ordinariness, local nature of ornamental pattern, rejection of sudden changes as well as obvious eroticism, multilayered and multitextured clothing. Previously, there were no portrait or landscape images, which are now common in urban youth fashion. The study of folk dress and decor of the 20th century as changes in local fashion has significant cognitive potential.

Keywords: rural fashion, local fashion, urban fashion, national fashion, prestigiousness in fashion.

Вступ. Насамперед про саме поняття «мода», що так і не стало, принаймні у вітчизняному поняттєвому апараті, загальноприйнятим терміном. Слово «мода» в радянських словниках або було відсутнє, або пояснювалося в негативному плані. Наприклад, «мінлива форма проявів зовнішньої сторони життя, викликаних не потребами, а забаганкою дня...» (Словник чужомовних слів, Харків ; Київ, 1932) або «1) Нетривале поширення певних смаків, що виявляється у зовнішніх формах побуту...; 2) Нестійка, мінуща популярність» (Словник іншомовних слів, Київ, 1974). Представницька дискусія про моду в журналі «Декоративное искусство СССР» (1962–1963) виявила досить широкий діапазон інколи протилежних поглядів, у яких спільним є хіба що визнання ієрархічного підпорядкування моди загальному стилеві чи стилістичному напрямку доби.

У наступні десятиліття поняття «мода» розумілося ширше, метафорично застосовувалося в найрізноманітніших сферах, але словосполучення «сільська мода» так і не прищепилося в народознавчому лексиконі й подеколи сприймалося навіть певним оксюмором.

Актуальність статті зумовлена активними зусиллями модернізувати в наші дні традиційні форми предметно-речової творчості, пристосувати їх для сучасного сценічного, фестивального використання

так само, як і для повсякденного побуту. Проте професійні модельєри й самодіяльні майстри недостатньо враховують досвід новацій, накопичений у самому народному середовищі. *Метою* статті є з'ясування шляхів і методів оновлення, що спонтанно склалися в різних регіонах України впродовж ХХ ст., спроба визначити специфіку «сільської» моди, відмінної від «великої» моди міста. *Методика* праці передбачала польові дослідження, бесіди з майстрами та споживачами їхніх виробів, вивчення музейних збірок і фахової літератури задля простеження стадіальних і хронологічних змін у крої та декорі вбрання, використанні нових матеріалів, орнаментиці, місцевому назовництві.

Об'єктом статті є різноманітні новації в означених галузях традиційної творчості, їх естетичний зміст і художньо-технічні засоби втілення, пов'язані з цим нові найменування й поняття в народній термінологічній лексиці.

Предметом статті є причини з'яви цих новацій, пояснення засобів і способів їх найменування, виявлення закономірностей змін у традиційному предметному середовищі.

Стан дослідження проблеми. В українській етнографічній і мистецтвознавчій літературі, починаючи з кінця позаминулого століття, часто відзначалась еволюція різних типів виробів, їх форм і орнаментики. Але

ці зміни пов'язувались не стільки з модою як такою, скільки зі зміною економічних, соціально-політичних, ідеологічних обставин. Скажімо, поява галицького звичаю прикрашати хату та ікони рушниками в другій половині XIX ст. як усвідомлення національної єдності з «Великою» Україною під впливом творчості Т. Шевченка [3, с. 82]; заміна на Подніпров'ї 1880-х років червоно-синього співзвуччя вишивки на червоно-чорне внаслідок припинення імпорту високоякісних ниток індиго з Оттоманської імперії; здешевлення та погіршення сировини для тканин [1] тощо.

У масовій свідомості утвердилось уявлення про «класичне» народне вбрання на основі трьох умовно-еталонних комплексів, які сформувалися на межі XIX–XX ст.: наддніпрянського, подільського та карпатського. Насправді таких є значно більше з численними місцевими й часовими варіантами. Симптоматичною стала виставка в Київському музеї Івана Гончара (квітень 2013, <https://old.honchar.org.ua/p/u-muzeji-honchara-na-stinah-rozvisyly-brudni-fufajky/>), що показала варіативність і наявність своєрідної моди навіть у простих куфайках, які були за скрутних обставин середини XX ст. найпоширенішим одягом українського села. Знаменно, що таке непоказне масове вбрання стало в наші дні предметом мистецтвознавчого вивчення [4].

Основна частина. Якщо дослідники, розглядаючи історію міського одягу, широко послуговуються категоріями «стиль» і «мода», то ці категорії майже не застосовуються, коли аналізують сільське вбрання. При цьому виходять із аксіом, що український народний костюм (і народне мистецтво взагалі) майже не зазнавав прямого впливу історичних стилів (від готики до модерну) та швидкоплинної моди.

Відтак у народному костюмі дослідників цікавили переважно не хронологічні особливості, а регіональні та локальні, передусім орнаментика, хоч основний естетичний акцент у повсякденному вбранні, надто ж

чоловічому, часто припадав не на візерунки, а на крій і виразність силуету, колір і фактуру матеріалів, обробку швів і застібок. Цим особливостям у народознавчій літературі не приділяли такої уваги, як орнаментиці. Ще менше вивчено хронологічні зміни народного вбрання в окремих регіонах, насамперед у периферійних, які представляють доволі контрастну мозаїку форм під впливами між-етнічної взаємодії.

Цікавим є питання щодо походження відомої на Північній Сумщині ще в довоєнний час схожої на сарафан спідниці з нагрудником під екзотичною назвою «азіятка». Що це: давній релікт чи пізній великоруський вплив, аналогічний поширенню на початку XX ст. косовороток, лаптів-«московців», картузів з лакованими козирками?

Для простежування хронологічних змін часто бракувало матеріалу, адже колекції народного вбрання в українських музеях почали формуватися лише на межі XIX–XX ст., у добу розмивання колишньої регіональної цілісності, властивої ще середині XIX ст. Унаслідок цього ледь не всі нові явища (використання фабричних тканин і деталей одягу, анілінових барвників, «броківської» орнаментики тощо) вважались тоді занепадом естетично викристалізованих у минулому форм, які сприймалися еталоном українського народного мистецтва. Навіть уславлені нині кралецькі рушники до середини 1920-х років не вважались питомо українськими та не закуповувалися до музеїв, позаяк їхнє поширення на зламі XIX–XX ст. у Східній Україні й прилеглих губерніях Великоросії та Білорусі сталося завдяки діяльності московського підприємця Риндіна. Досі недостатньо з'ясовані причини появи на початку XX ст. в гуцульському с. Космач характерного для нього до наших днів колориту з домінантою оранжевих барв.

Перелік таких прикладів можна продовжувати, але для нас важливо зосередитися на тих явищах, які змінюються в точніше фіксованих часових проміжках. Узагалі, різні новації та впливи місцевої моди найлегше

зачіпають вишивку, менше залежну від технічного інструментарію. Зокрема, можна виділити сім етапів піввікової еволюції вже саме моди, як нам здається, на крій і орнаментику жіночої сорочки в окремо взятому с. Рідківці (кол. Раранча) Новоселицького району Чернівецької області, де ми впродовж 1981–1983 років проводили польові дослідження.

Регіон, де впереміш розташовуються українські й молдавські поселення, який і раніше відзначався особливим багатством народної декоративної творчості, як порівняти з моноетнічними районами [2, с. 10, 46], сьогодні лишається неперевершеним з погляду пишності й винахідливості в оздобленні предметного середовища. Тут, зокрема, найбільша локальна варіативність, а також найбільший асортимент і орнаментний фонд традиційних видів: архітектурно-різьблення, ткацтва, килимарства.

Отже, у Рідківцях у 1930–1940-х роках (коли село ще називалося Раранча) вишивали кольоровою вовною жіночі сорочки з дивною назвою «дивізіянки». Задовільного пояснення етимології ми ні від кого не почули. Сорочки мали брижовану горловину та манжети. У 1950-х «дивізіянки» витісняються «цирками» – із широкими прямими рукавами й вирізаною горловиною, які вишивали найчастіше білим шовком «писаною» технікою (за контуром, попередньо наміченим олівцем), а потім – «тягнуною» і «рубаною» (на рахунок, з вирізуванням, мережкою); у 1960-х з'являється машинне вишивання металевими нитками («хіром») й ручне – різноколірним хрестиком; у 1970-х поширилося суцільне вишивання рукавів яскравим бісером («столби цітками»).

Джерелом іконографічних запозичень часто слугують вироби з інших місцевостей, ілюстровані видання. Проте розповсюджуються лише ті зразки, що суголосні естетичним нормам певного колективу. Випадкові новації, які не отримали загального визнання, залишаються поодинокими експериментами, не входять у моду.

Безсумнівно, якщо можливо більш точно хронологічно визначити побутування певних видів селянського одягу, їх чергування також можна розглядати в категоріях зміни моди, тим більше, що останнє поняття широко застосовується творцями та споживачами традиційного вбрання у ХХ ст. Це стосується і сорочок, і головних уборів, взуття, появи в українському селі ХХ ст. спідниць і суконь, які співіснували з «горботками» (молд. «катрінце») – традиційними видами незшитого поясного одягу.

У ХХ ст. стало звичайним те, що раніше було винятком: співіснування в сільському костюмі орнаментованих речей власного виготовлення і фабричних (як вітчизняних, так і імпортованих). Відповідно до сільських уподобань (стриманість барв і пластики природного середовища психологічно врівноважувала строкатість форм, кольорів, фактур у рукотворних предметах) фабричні речі добиралися яскравого рисунка й забарвлення.

Охоплення майже всієї території (і соціальних верств) України засобами масової інформації, мобільність населення розширювали звичний діапазон естетичного сприйняття, коригували співвідношення звичаєвості та престижності, активізували роль моди. Це, з одного боку, «велика» мода міста, формована зусиллями модельєрів та інших фахівців декоративно-вжиткового мистецтва, дизайну. З іншого – специфічний феномен сільської моди. В обох спільні психологічні основи: прагнення знайти свіжу форму, нові ракурси звичного. Проте сільській моді, що передусім виявляється у святковому національному костюмі, опорядженні й орнаменталізації житла, прибутанний виразний регіональний і навіть локальний характер, більша спонтанність, тісно пов'язана з місцевою художньою традицією.

У місцевостях, де традиція народного мистецтва не переривалася, престижними часто вважають не традиційно орнаментовані вироби, а декоровані по-новому, з більшою складністю. Вони можуть запо-



1. Селяни в неорнаментованому повсякденному вбранні.
с. Каленківці Хотинського пов. (Бессарабія).
1915 р. Світлина Д. Щербаківського



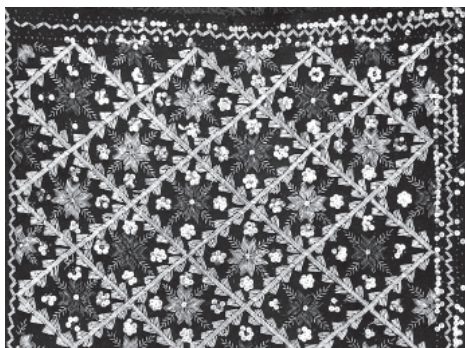
2. Фрозина Лупул у народному строї межі 1970–1980-х рр. власного виготовлення.
с. Рідківці Новоселицького р-ну
Чернівецької обл. Світлина 1981 р.



3. Русинська родина з Підляшшя (Сідлецька губ., нині Республіка Польща). Початок XX ст.
Світлина М. Біляшівського (?)



4. Фрагмент покривала, витканого багато-ремізною технікою «у 85 нит». с. Форосна Новоселицького р-ну Чернівецької обл. (Бессарабія). 1970-ті рр. Світлина 1982 р.



5. Фрагмент новітньої «горботки», вишитої металізованими нитками, бісером, лелітками. с. Рідківці Новоселицького р-ну Чернівецької обл. Світлина 1982 р.



6. Жінка в сукні модерного крою «ріклі». с. Рідківці Новоселицького р-ну Чернівецької обл. Світлина 1983 р.



7. Ткаля Фрозина Барчук у новаційній для села «горботці». с. Гвіздівці Новоселицького р-ну Чернівецької обл. (Бессарабія). Світлина 1982 р.

8. Ткаля Євдокія Нікуліце у власноруч виготовленому святковому вбранні. с. Романківці Сокирянського р-ну Чернівецької обл. (Бессарабія). Світлина 1982 р.

зичуватися з інших районів, перейматися з фабричних текстильних підприємств або з друкованих джерел. Наприклад, горботка, виткана вдома на вдосконаленому верстаті на кшталт жакардового з кількома додатковими ремізками, які приводить у дію помічник ткача, або великі покривала, виткані в значно збільшеному масштабі за зразком будь-якої уставки для вишиваної сорочки (іл. 4; 7).

І навпаки, там, де традиція перервалася, її відновлення сприймається оточенням як нове престижне явище. Саме так сталося, коли в селах Долинське (кол. Валя-Гоцулуй) Ананіївського району Одеської області, Лиса Гора Первомайського району Миколаївської області чи Романківці Сокирянського району Чернівецької області в 1960-х роках відродився, як із піни морської, місцевий (але в новій стилістиці) народний промисел ткання весільних рушників.

Факторів для такого відродження було принаймні три: місцевий звичай пов'язувати на весіллі всіх гостей рушниками (а гостей зазвичай було близько двохсот); відносно низька тоді ціна на пряжу вкупі з послабленням гонінь на кустарів; офіційне визнання рушника одним з атрибутів радянських свят і обрядів. Проте в 1980-х роках ціна на фабричні нитки зросла, ткати стало невигідно, тому й почали виготовляти дешеві друковані рушники.

Усіма названими вище чинниками зумовлені новітні риси народної орнаментики в Україні, що виявляються і в українців, і в представників національних меншин. Інтеретнічною ознакою сучасної орнаментики скрізь стає контрастна поліхромія, світлоносність, акцентування фактури. Про це свідчить і замишування матеріалами, які мають сильний полиск (шовковиста пряжа, металізовані нитки, бісер, лелітки, дзеркальця тощо).

Загальний напрям розвитку – перехід протягом ХХ ст. від конструктивно-тектонічних до декоративно-прикрашальних принципів з наступним відродженням

(у процесі поступового вичерпання художніх можливостей нової стилістики) інтересу до геометричного орнаменту, строгості декору, більшої відповідності прикрас ужитковій доцільності, вимогам ощадливого використання матеріалу.

Несинхронність і різна інтенсивність змін в окремих зонах зумовлюються низкою особливостей, які визначали економічний і культурний розвиток регіонів. За інтенсивністю розвитку Східне Полісся на початку ХХ ст. мало відчутні переваги перед Західним Поліссям і Буковиною. Незмінність від середини ХVІІ ст. державних кордонів, розташування на жвавих торговельних шляхах, що з'єднували Київ з Петербургом і Москвою, уже наприкінці минулого сторіччя сприяли активним еволюційним процесам у народній орнаментіці. Стадіально аналогічні явища відбувалися на Волині, Північній Буковині та в Галичині кількома десятиріччями пізніше. У період між світовими війнами ці українські землі були іноетнічними околицями Польщі й Румунії, зазнавали національного гноблення. Усе це сприяло консервації побутового укладу, дрібнотоварного ремісничо-кустарного виробництва й водночас – культивуванню традиційної високохудожньої орнаментики.

Вишивка активно побутує в усіх регіонах. Для неї не потрібне громізде устаткування. Вишивати можна й виїжджаючи з дому на відпочинок, лікування, навіть у транспорті. Завдяки цьому вишивка стала найдоступнішим масовим видом декоративної творчості. Щоправда, оновлення асортименту, орнаментів і стилістики супроводжується нівелюванням місцевої своєрідності, спрощенням техніки. Еволюція вишивки ХХ ст. проходила в різних регіонах не завжди синхронні еквівалентні фази.

На ранній фазі (початок століття) – локальна визначеність технічно-художніх особливостей. Орнаментика здебільшого геометрична або геометризована. Строга тектоніка візерунка, підпорядкованість

додаткових кольорів основним, чергування щільно орнаментованої і незайманої поверхні, просторі ділянки тла підкреслюють вагомість декоративного мотиву.

Скажімо, для Буковини й Подністрів'я характерна вишивка вовною на конопляному полотні, що давала глибокі насичені відтінки різних тонів. Від 1930-х років широко використовували білу фабричну бавовняну пряжу (тоншу «бомбак» і цупкішу «сакиз»). На ній вишивали бісером («цітки», «цятки»), лелітками, металевими нитками, що називалися в різних місцевостях «фір», «хір», «шир». Отже, специфікою зони вже на ранній стадії є підкреслена фактурність рельєфних візерунків, ширший спектр кольорів, яскрава локальна розмаїтість. Орнаментика та колірна гама сусідніх сіл і навіть різних кутків одного населеного пункту помітно відрізнялися, наприклад, у вже згаданому с. Раранча (нині – Рідківці) Новоселицького району Чернівецької області (інформація В. Г. Миронюк, 1909 р. н.).

Полісся здебільшого вишивало на лляному полотні кольоровими бавовняними нитками фабричного виготовлення («балхва», «бомага», «горинь», «заполоч»). В оздобленні одного виробу вишивані візерунки могли там поєднуватися з тканими. Декоративність підпорядковувалася тектоніці. Головне кольорове сполучення – червоне на білому з невеликим додатком чорного, синього, зеленого. Натуралістичні тенденції на Поліссі здебільшого знаходили вияв у наближенні до природних барв і обрисів тих орнаментальних мотивів, які вже застосовувалися на попередній фазі.

Чернігівщина дає приклади випорювання з одягу старих геометричних вишивок і заміни їх фітоморфними або «реставрації» орнаментики з усуненням побляклих ниток і збагаченням колориту. Насамперед замінювали старі геометричні візерунки на рукавах, а в останню чергу – на подолі. Тому трапляються сорочки з оновленою фітоморфною орнаментикою рукавів і поліків, а на краях подолу лишається первинний геометричний декор (спостереження авто-

ра в сс. Семенягівка Чернігівського р-ну та Горськ Щорського р-ну Чернігівської обл.).

Поступово багатобарвна ізоморфність стає звичним явищем, утрачає чар новизни. У 1980-х роках посилюється інтерес до призабутих геометричних візерунків. Однак для їх відродження місцева класична спадщина здебільшого виявляється непридатною. Вона явно сприймається неактуальною старовиною і закінчує вік разом із людьми, яким ці вироби служили за життя. Так, літніх жінок ховають в одязі їхньої молодості, а решту речей віддають на спомин душі (на Буковині – «на поману»), на Поліссі давні вишивані рушники й фартухи масово «гинуть» як щорічно обновлювана прикраса могильних хрестів. Утім, обнадіюють окремі протилежні приклади, коли ткалі, пересичені модними натуралістичними мотивами, тчуть за десь збереженими старовинними ветхими фрагментами новий прекрасний килим або рідкісну нині ворсову «стрипачку».

Проте здебільшого інтерес до «постізоморфної» геометричної орнаментики реалізується в жадібному запозиченні візерунків із випадкових джерел. На жаль, у нас бракує фундаментальних і популярних альбомів із музейних збірок, а преса часто популяризує далеко не кращі зразки, ніби запозичені з модних журналів на зламі позаминулого століття. Проникнення на Полісся, Буковину, у Бессарабію тощо гуцульської вишивки (часто в покутській, тернопільській, львівській «транскрипції») пояснюється не тільки її широкою пропагандою засобами масової інформації. Адже подібна геометрична орнаментика в ХІХ ст. була типовим явищем для більшості областей України. Однак лише на Гуцульщині вона збереглася до новітнього часу. Тож відродження геометричної стилістики на селі відбувається поки що найпростішим шляхом запозичення сучасних апробованих форм.

Висновки. Поняття моди відоме в українському селі щонайменше від часів Г. Квітки-Основ'яненка, який у чи не най-

кращій своїй повісті «Маруся» віддзеркалив ставлення народу до моди як сільської («звичайної»), так і «панської» моди міста. На відміну від XIX ст., у XX вже простежується престижність нових форм, які, утім, співіснують з попередніми. Якщо Г. Квітка-Основ'яненко згадує «материне придане», що його вдягала Маруся, у позитивному плані, то тепер вираз «бабині дзестри» звучить поблажливо й означає речі не актуальні з модного погляду.

Нове й у селі часто є добре призабутим старим (уживаним 2–3 покоління тому), причому престижно сприймається складна композиційно й технічно форма, щільно заповнена великомасштабним орнаментом. Головний інструмент оновлення ми вбачаємо у фольклоризації (на противагу вульгаризації) одягу верхніх верств суспільства різних епох. Термін у цьому значенні запровадив І. Юдкін у статті «Фольклоризація як антитеза вульгаризації» [5, с. 76–81].

Специфіка сільської моди – це її стриманість, «звичайність», локальний характер, неприйняття різких змін, явної еротичності,

багатошаровість і різнофактурність вбрання. Ніколи досі не було в сільському одязі портретних або пейзажних зображень, хоча такі побутували в інших галузях народного мистецтва (іл. 8).

Окрема тема – національні конотації в назовництві реалій народного мистецтва: «руська мода» та «модел українськ», тканина «руминка», килимові мотиви «ляшки» й «турецькі» в Бессарабії; «швабське полотно», тайстри «Німеччина» та «Тучеччина» на Буковині; «укран минтат» на Закарпатті; «польські взори» й елементи ткацького візерунку «мадярки», «жидики», або «жидочки» на Волині; «кацапські» хрести й «турецькі розводи» на Поділлі; «жидівські» та «кацапські» рушники на Київщині; лапті-«московці» на Сумщині тощо.

Погляд на історію народного вбрання XIX–XX ст. як на своєрідну зміну в ньому місцевих мод має значні пізнавальні можливості та пропонує сучасним дизайнерам, які нестримно фантазують у напрямі «гламурного етно», цікавий альтернативний досвід фольклорного оновлення класики.

Джерела та література

1. Космина О. «Очиста рож», «дрібненькі павучки», «грушки». Візерунки полтавських плахт, зібраних Миколою Могилянським наприкінці XIX століття. Київ, 2022. URL : <https://localhistory.org.ua/rubrics/strii/ochista-rozha-dribnenki-pavuchki-grushki-vizerunki-poltavskikh-plakht-zibranikh-mikoloiu-mogilianskim-naprikintsi-khikh-stolittia/?fbclid> (дата звернення: 26.08.2022).
2. Народне мистецтво Галичини й Буковини. Київ, 1919. 68 с.
3. Сидорович С. Й. Художня тканина західних областей УРСР. Київ : Наукова думка, 1979. 156 с.
4. Чуботіна І. Особливості чоловічого сільського вбрання 1960–1970-х рр. на прикладі села Червона Слобода за фотоархівом О. Медведєва. *Народознавчі зошити*. 2019. № 6 (150). С. 1645–1657. DOI: <https://doi.org/10.15407/nz2019.06.1645>.
5. Юдкін І. М. Фольклоризація як антитеза вульгаризації. *Традиційне й особистісне у мистецтві : збірник*. Київ : УЦНК «Музей Івана Гончара», 2002. С. 76–81.

References

1. KOSMYNA, Oksana. "Big-Eyed Alcea Rosea", "Tiny Spiders", "Small Pears". *Patterns of Poltava Plakhty Collected by Mykola Mohylianskyi at the Late 19th Century*. Kyiv, 2022 [viewed 26 August 2022]. Available from: <https://localhistory.org.ua/rubrics/strii/ochista-rozha-dribnenki-pavuchki-grushki-vizerunki-poltavskikh-plakht-zibranikh-mikoloiu-mogilianskim-naprikintsi-khikh-stolittia/?fbclid>

org.ua/rubrics/strii/ochista-rozha-dribnenki-pavuchki-grushki-vizerunki-poltavskikh-plakht-zibranikh-mikoloiumogilianskim-naprikintsi-khikh-stolittia/?fbclid [in Ukrainian].

2. ANON. *Folk Art of Halychyna and Bukovyna = Folk Art of Galicia and Bukovina and Zemstvo Union in 1916–1917 Years of War* / Committee of the South-Western Front of All-Russian Zemstvo Union, Department of Help to the Population Suffered from War. Kyiv: Printing-House of the Artistic and Craft School and Workshop of the Printing Business, 1919, 65 [2] pp., [5] folios of ills.: photos, tables [in Ukrainian, in Russian].

3. SYDOROVYCH, Savyna. *Artistic Fabric of the Western Regions of the Ukrainian SSR*. Kyiv: Scientific Thought, 1979, 156 pp. [in Ukrainian].

4. CHUBOTINA, Iryna. Peculiarities of Men's Rural Clothing in the 1960s and 1970s Exemplified by the Village of Chervona Sloboda according to the Photo Archive of O. Medvediev. *The Ethnology Notebooks*, 2019, no. 6 (150), pp. 1645–1657. DOI: <https://doi.org/10.15407/nz2019.06.1645> [in Ukrainian].

5. YUDKIN, Ihor. Folklorization as an Antithesis of Vulgarization. *Traditional and Personal in Art: Collection*. Kyiv: UCFC Ivan Honchar Museum, 2002, pp. 76–81 [in Ukrainian].

УДК 785:6:780.614.334]:78.071.1(Яко)(477)“20”

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2023.01.075>

КУШНІРУК ОЛЬГА

кандидатка мистецтвознавства, старша наукова співробітниця відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Київ, Україна). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0766-2555>

KUSHNIRUK OLHA

a Ph.D. in Art Studies, a senior research fellow at the Musicology and Ethnomusicology Department of M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine (Kyiv, Ukraine). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0766-2555>

Бібліографічний опис:

Кушнірук, О. (2023) Концерт для віолончелі з оркестром Олександра Яковчука: до питання еволюції жанру. *Народна творчість та етнологія*, 1 (397), 75–79.

Kushniruk, O. (2023) Cello Concerto by Alexander Jacobchuk: On the Issue of Genre Development. *Folk Art and Ethnology*, 1 (397), 75–79.

КОНЦЕРТ ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ З ОРКЕСТРОМ ОЛЕКСАНДРА ЯКОВЧУКА: ДО ПИТАННЯ ЕВОЛЮЦІЇ ЖАНРУ

Анотація / Abstract

Мета статті – висвітлити жанрово-стильові особливості Концерту для віолончелі з оркестром О. Яковчука (2006) у контексті співвідношення традиційних та інноваційних ознак жанру. **Методологія** дослідження заснована на застосуванні культурологічного підходу, джерелознавчого, текстологічного методів, а також методів цілісного аналізу та інтерв'ювання. Зазначений підхід дозволяє розкрити художньо-виразові якості твору в аспекті оновлення жанрових ознак інструментального концерту. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше досліджено жанрово-стильові особливості Концерту для віолончелі з оркестром О. Яковчука з огляду на інноваційність підходу композитора до розуміння жанру (впровадження симфонічних принципів, тематичні зв'язки між частинами циклу, філософський характер каденції) у поєднанні з первинними засадами. **Висновки.** Концерт для віолончелі з оркестром О. Яковчука виходить за рамки інструментального концерту, сягаючи жанрового симбіозу «концерт-камерна симфонія». Присвята жертвам політичних репресій в Україні зумовила трагедійність концепції, різнопланове представлення протилежних образних сфер. Це відобразилося у продуманій драматургії, художніх характеристиках образів борців-мучеників і підступно-цинічного зла, у яскраво вираженій національній складовій і впливі симфонічних принципів мислення.

Ключові слова: українська музика, інструментальний концерт, віолончельний концерт, Олександр Яковчук.

The article is **aimed** at the description of genre and style peculiarities of the Cello concerto by A. Jacobchuk (2006) in the context of correlaton of traditional and innovative features of the genre. The **methodology** of the research is based on

the application of the culturological approach, source study, textual method, as well as the methods of holistic analysis and interviewing. This approach allows us to reveal the artistic and expressive qualities of this work in terms of updating genre features of concerto. **Scientific novelty.** Genre and style peculiarities of the Cello concerto by A. Jacobchuk are studied for the first time in view of the innovativeness of the composer's approach to understand the genre (the introduction of symphonic principles, thematic connections between parts of the cycle, the philosophical nature of the cadence) and their combination with the original principles. **Conclusions.** Cello concerto by A. Jacobchuk goes beyond the instrumental concerto, reaching the genre symbiosis "concerto-chamber symphony". The dedication to the victims of political repressions in Ukraine has caused the tragedy of the concept of the work, the diverse representation of the opposite figurative spheres. It has been reflected in thought-out drama, artistic characteristics of the images of martyrs and insidious-cynical evil, in a pronounced national component and the influence of symphonic principles of thinking.

Keywords: Ukrainian music, instrumental concerto, cello concerto, Alexander Jacobchuk.

Актуальність теми дослідження.

Творча постать сучасного композитора-симфоніста Олександра Яковчука в контексті розвитку інструментального концерту представляє неабиякий інтерес, оскільки в його доробку знаходимо 14 творів у цьому жанрі для різних інструментів з оркестром. Написані переважно в добу незалежності України, вони демонструють щоразу індивідуальний підхід до розуміння жанру, засвідчуючи творчу інвенцію їх автора та яскраве залучення симфонічних принципів письма. На сьогодні наукове пізнання цієї ділянки (написаного митцем) лише розпочинається [5], потребуючи подальшого дослідження для розуміння процесів жанроутворення в сучасній українській музиці.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання новацій у розвитку жанру інструментального концерту в другій половині ХХ ст. широко актуалізоване в працях К. Білої, М. Бондаренко, В. Заранського, В. Іванченка, І. Кузнецова, Л. Мінкіна, Н. Вакули, Л. Раабена, В. Сумарокової, М. Лобанової, М. Тараканова та інших дослідників, де об'єднавчим твердженням є факт кардинальних змін у житті цього жанру, різноманітність векторів його існування. Одним з найперспективніших, як доводить практика, виявилось впровадження симфонізації музичного матеріалу. Сучасні концерти є прикладами взаємодії концертності й симфонізму як двох внутрішньо споріднених первнів, що переходять один в одного. Крім того, композиторами змінюється саме розуміння концертності, яка вже стає «сман-

тичним пластом, що несе у своєму ейдосі матрицю концертності як типу висловлення», – зазначила, звертаючись до сучасного українського віолончельного концерту, В. Сумарокова [7, с. 351].

Мета дослідження полягає у висвітленні жанрово-стильових особливостей Концерту для віолончелі з оркестром О. Яковчука (2006) у контексті співвідношення традиційних та інноваційних ознак жанру.

Виклад основного матеріалу. У 2006 році композитор завершив Концерт для віолончелі з оркестром, присвячений жертвам політичних репресій в Україні. Уперше його виконала Ганна Нюжа в супроводі симфонічного оркестру Національної радіокомпанії України під керівництвом В. Шейка у Великому залі Національної музичної академії України у 2010 році; 29 вересня 2011 року, під час Київ Музик Фесту, – з Національним симфонічним оркестром України під керівництвом Наталії Пономарчук у Національній філармонії України.

За силою сконцентрованості вкладених автором почуттів, його роздумів про природу політичних репресій, тоталітаризму, твір є інструментальною драмою, драмою трагічного протистояння між свободою і тиранією, одвічним прагненням до відкритого волевиявлення і репресивною державною машиною. З огляду на політичні події кінця 2013 – початку 2014 року, що привернули до українців увагу всього світу, віолончельний концерт О. Яковчука можна розглядати і як передчуття митця щодо нового витка виборювання демократичних засад у становленні

України як незалежної держави, позначеного тривалим протистоянням у суспільстві, кривавими жертвами, загальним настроєм обуреності та тривоги.

Твір має тричастинну циклічну структуру, віддзеркалюючи начебто традиційне бачення автором жанру. Проте концепція концерту виходить далеко за рамки пріоритетної для нього ідеї змагальності поміж солістом і оркестром, «модуючи» в напрямі симфонізації інтонаційного матеріалу, зіткнення різних образних сфер, сягаючи жанрового симбіозу «концерт-камерна симфонія». Сам О. Яковчук з іронією ставиться до жанру камерної симфонії, вважаючи його показником професійної невдачі композитора в жанрі великої симфонії.

Перша частина твору, спираючись на сонатність, формує зав'язку драми. Вона розпочинається словом від автора – темою вступу в соліста, що містить музичну символіку хреста з барокової доби. Зіткана з коротких мотивів з поступовим досягненням *b'* на незмінному фоні – витриманому *g* у струнних, декламаційна за характером, вона раптово переривається саркастичними репліками оркестру. На зміну їм приходить головна партія (далі – ГП), відтворюючи по-романтичному бурхливий образ борців-мучеників, потерпілих за свої переконання, за власну гідність. Спершу її насичено проводять скрипки й альти у тріольному схвильованому супроводі соліста (тт. 60–72). Наступна ж її з'ява безпосередньо в соліста закріплює інтонаційно місткий музичний образ борців. Викладена в нижньому регістрі тема позначена експресивністю вислову, яку надають переважно ямбічні мотиви з висхідним спрямуванням руху. Її кульмінація у верхньому регістрі віолончелі з динамікою *ff* збігається з новою короткочасною атакою оркестру, який, окрім саркастичних реплік, ще містить тріумфуюче хижу маршоподібну тему в струнних *secco* й арфи – побічну партію (далі – ПП), – символізуючи сили зла. Саме вона захоплює наступне розгортання подій, заповнивши собою майже всю розробку:

згадані акорди *secco* супроводжують стрімку токатність викладеної тріолями партії соліста (ц. 9 т. 6), піднімаючись двома хвилями звукового наростання. Поява ГП в соліста створює враження певної тривоги, затишшя перед чимось страшним і невідворотним унаслідок супроводу унісонними мікрокороткими репліками групи дерев'яних духових на інтервалі м.2.

У скороченій репризі увага композитора концентрується лише навколо теми борців (ГП). Спершу її провадять у сексту скрипки, наповнюючи фактуру теплом свого тембру, в супроводі пасажів-інкрустацій *staccato* в соліста і контрапункту в кларнета й фагота. Наступне проведення звучить більш соковито, у результаті долучення до викладу теми ще й нижніх дерев'яних (тт. 178–189).

Наступний розділ I частини Концерту пов'язаний з переключенням дії у сферу індивідуальної медитації над тим, що відбулося раніше. Тому логічним тут є введення каденції соліста, яка мало відповідає віртуозному спрямуванню своїх первинних засад, вона радше виступає полем насиченого роздуму-переживання, де злегка проступають інтонації теми вступу і ГП, розкріпачено плине рефлексія за їхніми мотивами. Розглядаючи каденцію як частину жанрової системи сольного концерту, М. Бондаренко цілком справедливо стверджує: «Їх співвідношення визначається абсолютним виразом у ній якісних показників концертного опусу, що дозволяє бачити в каденції його генетичну пра-форму» [3, с. 92].

Третій розділ частини – велика Кода – розпочинається з теми вступу (тт. 274–296), що набуває тут іншої характеристики, аніж на початку Концерту. Викладена в соліста на підтримці заколисуючого тла струнних, вона, втрачаючи декламаційність, збагачується ознаками кантиленності, розгортається в часі як лірична тема широкого діапазону. Наступна фаза Коди стосується вже ГП, що у віолончелей імітаційно із солістом полонить увесь оркестровий простір, досягаючи генеральної кульмінації. Після неї промовистою,

з погляду концепційності, є наступна фаза Коді (ц. 25 т. 3), заснована на двох образних елементах. Перший з них – це, так би мовити, підступно-цинічний образ зла, викладений паралельними тризвуками тематичний матеріал у тембрового міксту кларнетів, фাগотів, валторни і соліста *pizzicato*. Другий образ – це проведена в соліста ГП, яка, завдяки штриху *sul ponticello*, набуває ірреального колориту, стає неживою, зовсім втративши свою бунтарську інтенсивність і ставлячи першу трагічну крапку у творі.

Друга частина Концерту – нібито острівець нетривкого людського щастя – змальовує мрії-спогади про кохання, дитячу пору безтурботності, тим самим спрямовуючи музичну оповідь у бік споглядальності, певного «перепочинку» в становленні загального трагедійного образу твору. Тому для посилення виразності головної теми частини композитор звертається в її інтонаційному оформленні до зворотів фольклорного походження, як-от інтервалу збільшена секунда (зб. 2), оспівування устоїв, що разом з використанням модальності творить самобутню тему у флейти соло. Матеріал цієї частини Концерту формується застосуванням поліфонічної техніки (фугато) у крайніх розділах її тричастинної композиції.

Завершення драми відбувається у фінальній частині, де крізь влучно знайдені художні характеристики композитор змалював пекельну машину тоталітаризму, що косить людські життя. Перша тема (ГП сонатної форми) – токато, – з її розгорнутим у часі нестримним цілеспрямованим рухом тріолей, уособлює безжалісний образ зла, яке знищує все живе на своєму шляху. Її протиставляється друга тема – ПП, – схвильоване ліричне одкровення-звернення особистості. Не випадково О. Яковчук майже непомітно інтонаційно пов'язує цю тему з головним образом із II частини, конотуючи з чистою душі народу крізь фольклорні джерела. Розвиток ПП виростає до могутнього протесту-кульмінації, яка стає цілим епізодом (тт. 105–118) замість традиційної розробки.

Реприза є новим витком зіткнення антагоністичних образних сфер. Так, токатний образ зла двічі перебивається темою борців (ГП з I ч.), ритмічно збільшеною в труб *con sord* у супроводі військового барабана (тт. 133–141, тт. 149–157). Результатом наступного наростання виявляється генеральна кульмінація, перемога зла. Моторошність картини, загальна розгубленість органічно втілюється в епізоді на основі алеаторики у струнних, що супроводжують низхідні репліки соліста. Поступово із цих пригноблених інтонацій зломленості зринає поривання протесту – тема вступу з I частини в соліста. Її ініціативу підхоплює й оркестр: валторни провадять фрагмент з ГП з I частини на співзвуччях-спалахах *tutti* (тт. 212–217).

Підсумок Концерту композитор акумулює в розгорнутій коді твору, яка складається з трьох епізодів. Перший з них – уже відомий з коди I частини образ зла, що затаїлося, характерний паралелізмом чистих квінт (ч. 5) у діалозі між дерев'яними і струнною групами (тт. 218–229). Другий епізод пов'язаний з образом теми борців, їхніх загиблих душ, відтвореним у соліста *sul tasto* у збільшенні на органному пункті віолончелей і поодиноких репліках-переборах арфи (тт. 234–252). Третій епізод несе звукозображальну функцію: згасання-розчинення звучності на основі алеаторики та різних виконавських прийомів у партії соліста (*spiccato*, *legato sul ponticello*, *staccato*, *sul tasto*, *col legno*) у супроводі еоліфона, що імітує порив вітру.

Наукова новизна. У статті вперше висвітлено жанрово-стильові особливості Концерту для віолончелі з оркестром О. Яковчука (2006) з огляду на інноваційні ознаки у трактуванні композитором жанру інструментального концерту (впровадження симфонічних принципів, тематичні зв'язки між частинами циклу, філософський характер каденції) та поєднанні їх з первинними засадами (тричастинність, діалог соліста з оркестром, елемент віртуозності крізь токатність у фіналі).

Висновки. Концерт для віолончелі з оркестром О. Яковчука виходить далеко за межі інструментального концерту, сягаючи жанрового симбіозу «концерт-камерної симфонії». Присвята жертвам політичних репресій в Україні зумовила трагедійність концепції твору, різнопланове представлення протилежних образних сфер. Відповідно це відобразилося в детально продуманій дра-

матургії, художніх характеристиках образів борців-мучеників та підступно-цинічного зла, у яскраво вираженій національній складовій та впливі симфонічних принципів мислення. Серед творів української музики сучасності Концерт посів одне з почесних місць віолончельного репертуару, визначаючи тенденцію глибини змісту, логіки формотворення та яскравості художніх засобів.

Джерела та література

1. Біла К. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2011. 20 с.
2. Біла К. Особливості сучасного етапу розвитку жанру інструментального концерту та його різновидів. *Українське музикознавство*. 2010. Вип. 36. С. 76–83.
3. Бондаренко М. Поэтика концертной каденции (генетические свойства и характерные признаки). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст.* Харків, 2009. Вип. 26. Аспекти історичного музикознавства. III. Vivere est cogitare. С. 82–93.
4. Іванченко В. Г. Інструментальний концерт у творчості донецьких композиторів (до проблеми симфонізації жанру). *Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра*. Київ ; Донецьк, 2001. С. 137–144.
5. Кушнірук О. Концерт № 2 для скрипки з оркестром О. Яковчука (до проблеми еволюції жанру в українській музиці). *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2014. Чис. 3. С. 98–102.
6. Мінкін Л. Джерела жанру. *Музика*. 1984. № 6. С. 6–7.
7. Сумарокова В. Український віолончельний концерт у контексті світової музичної культури. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2001. Вип. 17 : Українська тема у світовій культурі. С. 338–352.

References

1. BILA, Kateryna. *The Genre and Style Model of the Instrumental Concerto and Concept Principles of the Composer's Interpretation (Exemplified by the Works of L. Kolodub)*. An authoress's abstract of Ph.D. thesis in Art Studies. Kyiv, 2011, 20 pp. [in Ukrainian].
2. BILA, Kateryna. The Peculiarities of Modern Stage of Development of the Genre of Instrumental Concerto and Its Varieties. *Ukrainian Musicology*, 2010, iss. 36, pp. 76–83 [in Ukrainian].
3. BONDARENKO, M. Poetics of the Concert Cadenza (Genetic Properties and Characteristic Signs). *The Problems of Interaction of Art, Pedagogics, Theory and Practice of Education: Collected Scientific Papers*. Kharkiv, 2009. Iss. 26. Aspects of Historical Musicology. 3. Vivere est cogitare. Pp. 82–93 [in Russian].
4. IVANCHENKO, V. Instrumental Concerto in the Works of Donetsk Composers (To the Problem of Genre Symphonization). *Musical Art of Donbas: Yesterday, Today, Tomorrow*. Kyiv; Donetsk, 2001, pp. 137–144 [in Ukrainian].
5. KUSHNIRUK, Olha. Violin Concerto № 2 by A. Jacobchuk: On the Problem of Genre Evolution in the Ukrainian Music. *Researches of the Fine Arts*, 2014, no. 3, pp. 98–102 [in Ukrainian].
6. MINKIN, L. Sources of the Genre. *Music*, 1984, no. 6, pp. 6–7 [in Ukrainian].
7. SUMAROKOVA, Vira. Ukrainian Cello Concerto in the Context of World Musical Culture. *Scientific Bulletin of the UNTAM*, 2001. Iss. 17: Ukrainian Topic in the World Culture. Pp. 338–352 [in Ukrainian].

УДК 745/749:7.071.1(Кул):930.25(477)“18/19”

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2023.01.080>

СТОРЧАЙ ОКСАНА

кандидатка мистецтвознавства, наукова співробітниця відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, художниця-реставраторка творів графіки (Київ, Україна). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0461-2816>

STORCHAI OKSANA

a PhD in Art, researcher at the Department of Visual and Applied Arts of the M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, an artist-restorer of graphic art works (Kyiv, Ukraine). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0461-2816>

Бібліографічний опис:

Сторчай, О. (2023) «Дай мені, Господи, серця чистого і духу сильного»: подробиці творчого життєпису сестер Олени та Ольги Кульчицьких (з архівних матеріалів). *Народна творчість та етнологія*, 1 (397), 80–90.

Storchai, O. (2023) *Create in Me a Pure Heart, O God, And Renew a Steadfast Spirit within Me: On Some New Details of Creative Biographies of Sisters Olena and Olha Kulchytska (From Archival Materials)*. *Folk Art and Ethnology*, 1 (397), 80–90.

«ДАЙ МЕНІ, ГОСПОДИ, СЕРЦЯ ЧИСТОГО І ДУХУ СИЛЬНОГО»: ПОДРОБИЦІ ТВОРЧОГО ЖИТТЄПІСУ СЕСТЕР ОЛЕНИ ТА ОЛЬГИ КУЛЬЧИЦЬКИХ (з архівних матеріалів)

Анотація / Abstract

Метою статті є опублікування цікавих і вагомих архівних матеріалів, що вперше вводяться до наукового обігу: «Біографічні данні, записані 1–3. IX. 1947. в санаторію “Синяк” на Закарпатті від О. Л. Кульчицької», «Автобіографія» Олени Кульчицької 1940-х років та витяг з архівної енциклопедичної статті С. Бутника-Сіверського про участь у виставках Олени Кульчицької до 1947 року включно, у супроводі вступної статті та коментаря.

Ці архівні документи будуть цікавими й корисними в подальших дослідженнях творчих життєписів мисткинь. Матеріали зберігаються у Відділі образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України і публікуються зі збереженням авторської стилістики, орфографії, пунктуації з незначними редакторськими правками.

Творчість сестер Олени Львівни (1877–1967) та Ольги-Меланії Львівни (1873–1940) Кульчицьких займає визначне, знакове місце в історії вітчизняного мистецтва й органічно вписується в контекст європейського. Природний талант, інтелект, блискуче знання свого ремесла, художній смак, здатність творити навколо свій вишуканий, неповторний світ, погляд на мистецтво, гідність душі й помислів – риси, які притаманні обом сестрам.

Діапазон творчої спадщини Олени Кульчицької широкий і добре відомий серед фахівців, освіченої публіки, прихильників образотворчого мистецтва. Художниця успішно творила в різних видах мистецтва: живопису, графіці, декоративно-прикладному. Талановитий рисувальник, аквареліст, ілюстратор, зокрема дитячих книжок, гравер, саме з її ім'ям пов'язують відродження технік офорта, деревориту, ліногравюри у вітчизняному мистецтві. Олена Кульчицька працювала в портретному, побутовому, пейзажному жанрах, релігійному живопису (створила унікальний іконостас); займалася художнім ткацтвом, моделюванням і проектуванням одягу, меблів, архітектурного декору, крім того, робила ескізи для кераміки, килимів. Відома своїми чудовими емалями, мисткиня працювала також у металі та скульптурі малих форм, ювелірній справі. Олена Кульчицька багато часу присвячувала викладацькій діяльності та етнографії. Вражає також її інтенсивна виставкова діяльність.

Ольга Кульчицька – знаний майстер декоративно-прикладного мистецтва, килимарка, займалася також педагогічною практикою, разом із сестрою створили талановиті твори килимарського мистецтва. Архівні матеріали, що публікуються, безумовно, значною мірою доповнять подробицями творчі життєписи мисткинь, переважно Олени Кульчицької.

Ключові слова: Олена Кульчицька, Ольга Кульчицька, творчі життєписи, інтерв'ю, автобіографія.

The article's purpose is to publish interesting and significant archival materials, introduced into scientific circulation for the first time, namely: *Biographical Data, Recorded from O. L. Kulchytska in September 1–3 1947 in the Sanatorium "Syniak" in Transcarpathia*; Olena Kulchytska's *Autobiography* of the 1940s old and an excerpt from a S. Butnyk-Siverskyi's archival encyclopedic entry about his participation in Olena Kulchytska's exhibitions up to and including 1947, accompanied by an introductory article and commentary.

These archival documents will be interesting and useful in further research of creative biographies of the mistresses. The materials are stored at the Department of Visual and Applied Arts of the M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology (National Academy of Sciences of Ukraine) and are published with keeping to authorial style, spelling, and punctuation with minor correcting.

The creation of the sisters Olena Lvivna Kulchytska (1877–1967) and Olha-Melaniia Lvivna (1873–1940) Kulchytska occupies a prominent, significant place in the history of domestic art and organically fits into the context of European art. Natural talent, intelligence, brilliant knowledge of their craft, artistic taste, ability to emanate their own refined and unique world, their attitudes to art, dignity of soul and intentions – these are the features that were inherent in both sisters.

The range of Olena Kulchytska's creative heritage is wide and well-known among specialists, educated public, and admirers of fine arts. The artist successfully worked in various kinds of art: graphic art, painting, and applied arts. A gifted draftsman, watercolourist, aquafortist, and illustrator, in particular of children's books, it is she who is associated with the revival of woodcutting and linocutting techniques in domestic art. Olena Kulchytska worked in the portraiture, genre painting, landscape painting, as well as in the genre of religious painting (she created a unique iconostasis); she was engaged in art weaving, modelling and designing of clothes, furniture, and architectural décor. In addition, she made sketches for ceramics and carpets. Known for her wonderful enamels, the mistress also worked in the fields of metal, small-scale sculpture, and jewellery. Olena Kulchytska devoted a lot of time to teaching and ethnography. Her intense exhibition activity is also impressive.

Olha Kulchytska is a renowned mistress of decorative and applied arts, a carpet weaver; she was also engaged in pedagogical practice. Together with her sister, she created distinguished works of carpet art. Certainly, the archival materials now published should greatly complement creative biographies of the mistresses, mostly Olena Kulchytska, with new details.

Keywords: Olena Kulchytska, Olha Kulchytska, creative biographies, interview, autobiography.

Творчість сестер Олени Львівни (1877–1967) та Ольги-Меланії Львівни (1873–1940) Кульчицьких займає визначне, знакове місце в історії вітчизняного мистецтва й органічно вписується в контекст європейського. Природний талант, інтелект, блискуче знання свого ремесла, художній смак, здатність творити навколо свій вишуканий, неповторний світ, погляд на мистецтво, гідність душі й помислів – риси, які притаманні обом сестрам. Діапазон творчої спадщини Олени Кульчицької широкий і добре відомий серед

фахівців, освіченої публіки, прихильників образотворчого мистецтва. Художниця успішно творила в різних видах мистецтва – живопису, графіці, декоративно-прикладному. Талановитий рисувальник, аквареліст, ілюстратор, зокрема дитячих книжок, гравер, саме з її ім'ям пов'язують відродження технік офорта, деревориту, ліногравюри у вітчизняному мистецтві. Олена Кульчицька працювала в портретному, побутовому, пейзажному жанрах, релігійному живопису (створила унікальний іконостас); займалася художнім

ткацтвом, моделюванням і проектуванням одягу, меблів, архітектурного декору, крім того, робила ескізи для кераміки, килимів. Мисткиня відома своїми чудовими емалями, працювала також у металі та скульптурі малих форм, ювелірній справі. Олена Кульчицька багато часу присвячувала викладацькій діяльності та етнографії. Вражає також її інтенсивна виставкова діяльність (Додаток № 2).

Ольга Кульчицька – знаний майстер декоративно-прикладного мистецтва, килимарка, займалася й педагогічною практикою. До слова, Олена Кульчицька писала: «Культура буденного життя – це клич, яким послуховулася у своїй педагогічній праці сестра» [1].

Пояснення такої відмінності діапазону у творчості сестер знаходимо в біографіях обох мисткинь. Нагадаємо, що після навчання Олени Кульчицької в Художній школі Батовського і Братківського¹ через брак коштів у родині було вирішено дати можливість тільки їй продовжити фахову освіту в Школі прикладного та декоративного мистецтва у Відні. Цей сімейний вибір на все життя залишив в Олени Кульчицької почуття зобов'язаності перед сестрою, яка пожертвувала заради неї своєю мистецькою кар'єрою. Однак це не вплинуло на їхні взаємини, сповнені любові, зокрема, на співпрацю у виготовленні талановитих творів килимарського мистецтва. Олена Кульчицька створила чимало портретів своєї сестри, і це здебільшого справжні шедеври, перлини вітчизняного мистецтва [2] (наприклад, портрет сестри в білому 1912 р., де вона блискуче вирішила дуже складне живописне завдання – написати білу сукню на білому тлі).

Стан вивченості творчого життєпису обох художниць різний, що деякою мірою зрозуміло. На нашу думку, архівні матеріали, які запропоновані для публікації – «Біографічні данні, записані 1–3. IX. 1947. в санаторію «Синяк» на Закарпатті від О. Л. Кульчицької» (найімовірніше, зроблені С. Бутником-Сіверським, судячи з візуального огляду почерку вченого), – «Автобіографія» Олени Кульчицької (кінець 1940-х рр.) [1] у Додатку

до статті та витяг з архівної енциклопедичної статті С. Бутника-Сіверського про участь у виставках Олени Кульчицької до 1947 року включно [1], – будуть цікавими та корисними в подальших дослідженнях творчих життєписів мисткинь, хоча бібліографія творчості Олени Кульчицької достатньо відома, до того ж містить ґрунтовні дослідження, а тому розписувати її немає сенсу.

Матеріали зберігаються у Відділі образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України і публікуються зі збереженням авторської стилістики, орфографії, пунктуації з незначними редакторськими правками.

Кульчицька Олена Львівна

(Біографічні данні, записані 1–3. IX. 1947. в санаторію «Синяк» на Закарпатті від О. Л. Кульчицької)

Наша родина з с. Кульчиці Самборської округи. Там багато посвоячені. Є легенда – за князівських часів дістали привілеї – панщини не робили. За польського часу притягали до Польщі, казали, що ми шляхтичі, але Кульчицькі добре трималися.

Кульчицькі багато розродилися, їм прибирали «придомик». Родині О. Л. Кульчицької «придомик» – «ручка і сметанка». Батько і стриждо – юристи. Мати з родини Стебельських, мала 5 братів, один з них, Володимир – письменник². Свій талант змарнував через критику Ів. Франка. Останні юристи. Юристичні студії були найлекші. Записували, вдома студіювали, а приїздили тільки на іспити, не треба було там мешкати.

Батька Олени Львівни перекидали в різні мистечки східної Галичини. Забирав судові посади – ад'ютанта, потім радник суду. Був він і в Бережанах, і там народилася Олена Львівна.

Батько добрий, шляхетний. Мав столярний верстат, добре фотографував, пристрасно любив природу. Як виїздив в комісію, привозив цілу фіру квітів. О 4-й ранку вставав, збирав квіти, потім ішов до суду.

Пригадує: коли переїхали з Бережан, то в Каменці мали свою хату. Прибирали довкола, робили доріжки. Пам'ятає з тої пори не людей, а кожне дерево.

Наприкінці XIX в. були «Баденівські вибори», то граф Бадень³, намісник казав батькові, як на час виборів арештувати всіх небажаних, але він цього не зробив і мав від того утиски.

Олена і Ольга Кульчицькі більш були прив'язані до батька, а син Володимир – до матері. Мати була дуже гарна, працьовита, чесна. Ми скористали з тої працьовитості матері. Мали ляльки і журнали з кроями. Батько навчав витинати, і ми обшивали самі ляльок. Мати нас любила, але була стримана, вимогала порядку, слухняність.

Брат Володимир скоро помер, був урядовцем.

Батько був у Львові, 1902–1903 р., спенсіонувався; хитів щось заробити, переїхав на Косово як адвокат і одчинив адвокатську канцелярію 1907–1908 р. Мав з того мало: 1909 р. приїхав до Перемишля і помер у сестер Кульчицьких.

Маєтків не мали, але старалися боргів не робити.

Несли ще й громадський обов'язок: утримували «Просвіту», стадіон, рідну школу, театр, купили площу під театр і стадіон по метру та для фабрики, на якій виробляли гуталін, свічки. Купували своє. «Свій до свого».

Олена Львівна народилася 15.IX.1877 р. в Бережанах. Звідти з родиною переїздила: Камінка, Лопатин, Городок під Львовом. За цей час закінчила пансіонат, а тоді вступила до Львівської школи католицького монастиря Сакраменто, де вчилася 4 роки і дістала загальну середню освіту. Вже тоді добре малювала.

Саме на цей час батько О. К. переїздить до Львову і віддає О. К. до Художньої школи Батовського (баталіст) – скористала багато. У нього ж пейзажист – Братковський. Вчилася 1902–1904 р.

Справа ходила про те, щоби закінчити таку школу, щоби дістати атестат, а потім постійний заробок. До Краківської академії жінок не приймали. Довелося їхати до Відня (1904) і там скласти іспит до Академії мистецтв. Перебула 4 роки. 1908 р. здала іспит перед державною комісією на атестат вчителя малюнку в середніх школах.

Академія для графіки дала лише початки. Вчилася також на відділах тканини, емалі. Зробила першу в історії укр. мистецтва емаль на українську тематику – лірник з постатями укр. чоловіка та жінки побіч. За це від Академії дістала винагороду – подарували цілу робітню для емальового виробництва. Цікавилася і прикладним мистецтвом.

Ще під час навчання в школі Батовського на вакаціях їздила з сестрою Ольгою в гори і там малювала з натури, як вміла. За два роки перебування у Батовського «розмалювалася». В Академії займалася переважно рисунком.

За час життя у Відні що-різдва та паски їздила до Львова. До Відня – blitz, а з Відня – bumelzug [жарт. нім. мова – пасажирський потяг малої швидкості. – О. С.].

На другий рік перебування в Академії поверталася зі Львову до Відня через Карпати, Будапешт, Фіум, Венецію – де пробула 10 день на міжнародній художній виставці; там запам'ятала «Громадян з Кале» Родена (1905 р.).

Коли закінчила Академію, до Відня приїхала Ольга Львівна, і дві сестри разом поїхали в турне: через полудневу Німеччину – Мюнхен, Страсбург до Парижу, де сестри були кілька тижнів. Далі через агентство «Кука» – до Лондону, потім через Ламанш знов до Парижу, звідти до Швейцарії – Женева, але грошей вже не було, довелося їхати другим класом і на пароплаві обідати не дали. – Конець – Львів⁴.

1908 р. після подорожі вступила на посаду вчителя рисунку до Львівського жіночого ліцею, але працювала тільки рік, бо туди

було призначено польку, яка вчилася разом з О. Л. у Батковського.

1909 р. дістала призначення до Перемишля на таку ж посаду до польсько-української вчительської семінарії, а з 1928–1929 р. почала працювати в жіночій гімназії і одночасно в приватній українській жіночій гімназії – до 1.VII.1938 р.

1938 р. переїхала до Львова – відколи почалася тільки творча робота.

Розповідаючи про свою сестру Ольгу, О. Л. каже, що має неприємне чуття, що випередила сестру в мистецтві, але на двох студіювати не вистачало. Сестра мала великий хист до декоративного мистецтва. Мала великий смак до одягу, до обстановки в хаті. Коли О. Л. була у Відні, Ольга з батьком жила в Косові. Там вона зачала займатися ткацтвом. Ці килими було придбано в Хельсінки, Брюсели та Женеві.

В Перемишлі зробила разом з Ол. Л. виставку української народної ноші.

Килими продавали тільки аматорам.

Вчителювала в українській жіночій гімназії в Перемишлі, як вчителька робіт.

Її улюблене речення з псалму: «Дай мені, Господи, серця чистого і духу сильного».

1909 р., як Олена Львівна приїхала до Косова, намалювала першу картину «Гуцульські діти» (Музей Укр. Мистецтва у Львові).

«З того дня треба зробити два» – це було гаслом, з яким вона вступила до праці.

1909 р. зробила виставку своїх шкільних робіт з Відня в Польському т-ві красною мистецтва у Львові ⁵. Самостійні роботи – дереворити. Мала успіх. Добра рецензія Труша.

Що-року надсилала роботи на виставки – до Львова, Познані, Варшави (дереворити).

В школі була зайнята по 5 годин що-дня. Часу для станкового малярства не вистачало. Кинула олію і взялася до графіки, бо

можна було працювати і ввечері. Але й досі тягне до олії.

1912 р. була на Адріатиці з матір'ю і сестрою і там писала олією.

1913 р. послала роботи на виставку до Києва.

1914 р. викинули з Перемишля. Поїхали до Відня, а з середини 1915 р. жила під Віднем (IX–XI–1915) – там відчувала розлуку з батьківщиною. Довколо горіли села. У Відні ніде не ходили на розваги. У Відні створили Комітет допомоги в шпиталях. Давали дарунки. Під Віднем був український табір біженців. Там Ол. і Ольга Л. організували серед селянок-біженок вишивальні роботи, які спродувало на користь вишивальниць. Було утворено і укр. гімназію – там викладали обидві сестри.

1908 р. – 1909 р. намалювала в Косові портрет батька, матері і сестри, соняшники та краєвиди – околиці Косова.

1914–1915 р. нарисувала 11 малюнків Страсті Христові (зберігаються в фондах І. С. Свенціцького).

1915 р. зробила срібну Божу Матір.

1922 р. було засновано АНУМ ⁶. О. Л. – член АНУМ від заснування. Ініціатори: П. Ковжун і П. Холодний та М. Голубець. Ів. Труш неначе стояв осторонь.

1913 р. була у с. Домажир під Львовом. Там багато малювала. Частина цих робіт була на виставці у Києві.

На вакаціях треба було відпочивати. Трудно було розмалюватися.

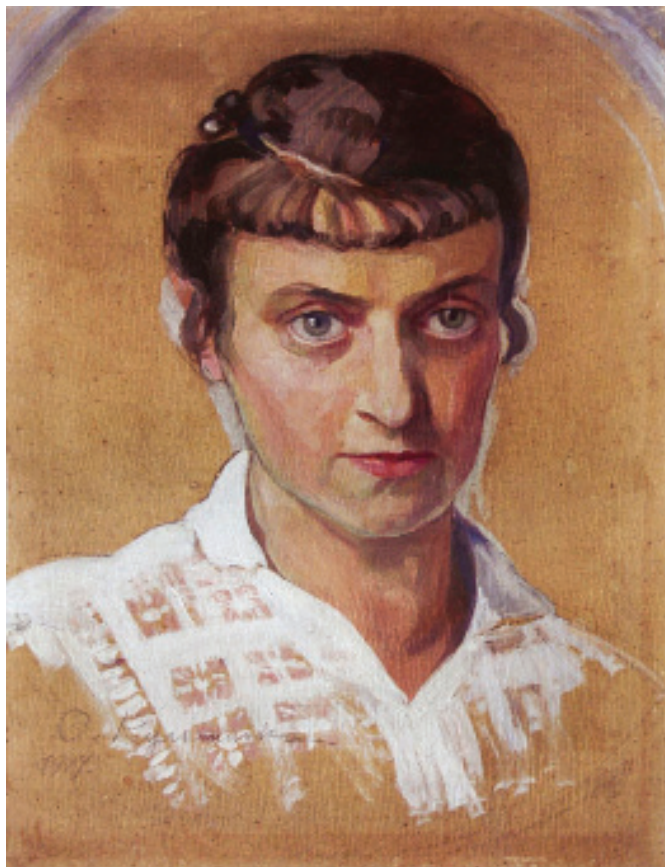
1928 р. була в с. Турі на Буковині. Три місяці була на відпочинку і там багато малювала. В цей час ще був сніг на горах. Що-дня фіксувала зміни – зробила 42 олійні та акварельні шкідки (від весни до жнив) – все у О. Л.

1933 р. персональна виставка у Львові.

Послала речі (графіку) до Брюсселю та Америки.

Українська виставка графіки в Італії 1937–1938 р. (?) [sic.] – є каталог.

Дереворити в Хельсінки.



1. Олена Кульчицька. Автопортрет.
1917 р. Олія



2. Олена Кульчицька.
Портрет сестри (в білому). 1912 р.



3. Олена Кульчицька.
Оформлення запрошення на персональну виставку
Олени Кульчицької. 1954 р. Офорт

4. Олена Кульчицька.
Обкладинка книжки
«Українські байки
для наших наименших». 1957 р.



1.XI.1939 р. покликана до гімназії у Львові, де викладала 1 ½ – 2 місяці. Але вимогали нових методів викладання, тому кинула гімназію і перейшла до Музею НТМ.

В січні 1940 р. померла мати, а за 4 місяці – сестра, і 1940 р. перейшла до Етнографічного музею. З 1946 р. – зав. відділу народного мис-

тецтва. Працювала в експедиції та в картинному ілюстрованому каталозі.

За німців була скорочена з музею і 1942 р. створила школу рисунку для дітей – 25 дітей, потім 8 до приватної майстерні – там 8 місяців.

1943 спілка укр. худ. Львова організувала персональну виставку робіт Л. О. на 6 зал.

Додаток № 1

Львів

КУЛЬЧИЦЬКА ОЛЕНА ЛЬВІВНА

Заслужений діяч мистецтв УРСР

Автобіографія

Я народилася 1877 р. 19.IX. в Бережанах (в той час – Східна Галичина) в сім'ї трудової інтелігенції. Батько Лев і мати Марія зі Стебельських, трудилися ціле життя, мали велике замиловання до краси природи і почуття культурних цінностей. Батько помер 1909 р., мати – 1939 р. Сестра Ольга мала великий декоративний талант, який за браку своєї державності не міг розвинути. Сестра була мені опікуном, приятелем, і їй завдячую можливість творчої праці.

Початкову науку набула у Львові і першу мистецьку освіту там же в приватній школі Батовського. В році 1903–1904 була прийнята до Академії мистецтв і художньої промисловості у Відні. Закінчила цю школу в 1907 р.

Тому, що для життя в українській суспільності тоді не було змоги працювати лише для мистецтва (а тягарем для суспільності не хотіла бути), здавала я у Відні іспити з рисунків і дістала диплом для навчання в середніх школах в 1908 р.

Відтак дістала учительську посаду у Львові 1908 р., а в році 1909 – в Перемишлі в учительській семінарії і в гімназії – до 1939 р.

В навчанні завела нову методику, вчила молодих передовсім спостерігаючи красу природи, звертала увагу на народне мистецтво і любила свій нарід.

Правда, і в школі утруднювали мені всіляко віддатись мистецькій праці (олійне малярство) так, що найбільше присвятила себе графіці, для якої використовувала кожен вільну хвилину.

Разом з сестрою цікавились народним мистецтвом, студіювали його і старались примінювати до домашньої обстановки. Перш за все слідувати за старою народною ношею, а відтак пристосовували для новіших часів у відповідному естетичному виді для міста й села. Їздили з доповідями про це по селах в околицях Перемишля.

В році 1930 засновано Український Музей в Перемишлі – за нашою ініціативою, вкладено багато праці.

Для дослідження народного мистецтва їздили й в деякі околиці Галичини і збирали в рисунках види будинків, дерев'яних церков (збірка), народної носі (збірка), вишивок, писанок і т. інш.

З сестрою почали виробництво килимків (у вузькому слові значення) в цілі протиставлені зіпсутому тоді смакові у виробництві різних фабрик.

Разом із сестрою примінювали ми до килимів мотиви народного мистецтва.

В мистецьких виставках брала участь кілька разів з 1908 року у Львові, відтак у 1913 р. – у Києві і Харкові. Виставляла праці у Відні (графіка), Брюсселі (графіка), Італії (графіка), Америці (графіка) – і в Польщі, і в 1941 р. у Москві.

В національному Музеї у Львові знаходяться мої картини «Гуцульські діти», «Гуцульські хати», «Торг у Косові», «Жнива», «Портрет моєї сестри» і ін.

Ілюструвала також багато книжок (зокрема для дітей). Книжка «Дорога» В. Стефаника, «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського. Мною приготовлені ілюстрації до франкового «Мойсея», дереворити «Лиса Микита», «Слово про Ігорів полку» і Гнатюка «Українська міфологія».

Додаток № 2

[Фрегмент з архівної енциклопедичної статті С. Бутника-Сіверського про участь у виставках Олени Кульчицької до 1947 року включно]⁷

«Участь у виставках: **1908-9. Виставка в салоні “Товариства друзів красеного мистецтва”.** Львів. **1911. Перша українська артистична виставка. Київ:** 1. Ворота; 2. Гуцульські діти; 3. Євреї; 4. Жнива; 5. Зима; 6. Коляда; 7. На сонці; 8. Песимізм; 9. Сироти; 10. Степувечері (панно); 11. Хата; 12. Хатина; 13. Церква. – **1913. Виставка картин. Київ:** 14–15. Бабуся; 16. Берези; 17. Бідні діти; 18. Бора; 19. В лісі; 20. В порту Ре; 20. Всередині церкви; 22. Весна; 23. Весна. Килимок; 24. Вівці; 25. Вівці. Килимок; 26. Дерево над морем; 27. До церкви; 28. Жнива; 29.3 “Versailles”; 30.3 Франції; 31–32. Зима; 33. Зима. Килимок; 34. Зимовий вечір; 35–36. Кипариси; 37. Лірник; 38. Луки; 39. Божа Матір; 40. Над морем; 41. Орачі; 42. Перевізник; 43. Пляж; 44. Подвір'я монастиря; 45. При освітленню вечір; 46. Сівач; 47. “Сірокко”; 48. Сусідки; 49. Фавн; 50. Хата (під Львовом); 51. Церква в М. – **1919. Вистава сучасного малярства Галицької України. Львів:** 52. Бабуся. Офорт; 53. Берези. Офорт; 54. Березовий хрестик. Офорт; 55. Біля криниці. Офорт; 56. Бора. Офорт; 57. Буря. Акварель; 58. В парку. Офорт; 59. Вівці. Офорт; 60. Група євреїв. Офорт; 61. Двобій. Олія; 62. Дівчинка з куклою. Олія; 63. Діти. Кольор. дереворит; 64. Добровольці. Дереворит; 65. Добрий Пастир. Дереворит; 66. З села. Аквар.; 67. Іван Франко; 68. Кривавий дзвін. Аквар.; 69. Мати. Офорт; 70. Могила. Офорт; 71. На березі. Офорт; 72. На галузці. Офорт; 73. На могилі. Аквар.; 74. Ніоба. Аквар.; 75. Ніч. Офорт; 76. Нутро церкви. Офорт; 77. Під лісом. Офорт; 78. Під порогом. Кольор. дереворит; 79. Під чужим небом. Дереворит; 80. Прочуття. Аквар.; 81. Розрадо душі. Офорт; 82. Сироти. Аквар.; 83. Тополі. Офорт; 84. У світ за очі. Аквар.; 85. Удова. Аквар.; 86. Хатина з подвір'ям. Олія; 87. Цвинтарні ворота. Офорт. – **1922. Перша виставка гуртка діячів українського мистецтва. Львів.** – **1924. Третя виставка гуртка діячів українського мистецтва. Львів;** – **1929. Виставка української книжної графіки. Харків:** 88. Дівчинка. Дереворит; 89–91. Ex libris. Офорти; 92. Ex libris д-ра Крип'якевича; 93–94. Ex libris О. Кульчицької. Дереворити; 95. Ex libris Савини Сидорович; 96. Ex libris школи ім. Шевченка; 97–104. Ілюстрації до байок. Кольорові дереворити; 105. Краєвид. Дереворит; 106. Краєвид. Офорт; 107. Мати. Дереворит; 108. “I-XI-18”. Дереворит; 109. Портрет Коцюбинського. Дереворит; 110. Портрет Г. С. Сковороди; 111. Сільська хата. Дереворит; 112. Тезей. Дереворит. – **1931. Вистава образів українських пластиків. Львів; Wystawa sztuk Pięknuch. Львів; Вистава з національного музею. Львів;** – **1932. Вистава особиста в Перемишлях; Виставка сучасної української графіки. Львів:** 113. Графіка; 114–116. Дереворити; 117. Ex libris О. Кульчицької; 118–124. Ex libris безім'яні; 124–128. Ілюстрації. Акварель і туш; 129. Ілюстрації до казки; 130–136. Ілюстрації до “Лиса Микити” І. Я. Франка. – **1933. Виставка малюнків і гравюр О. Кульчицької. Львів;** 137. Автопортрет. Олія; 138. Азалія. Акварель; 139. Бабуся. Олія; 140. Берун. Графіка; 141. Бідні діти. Олія; 142. Вози. Олія; 143. Бойки. Графіка; 144. Боротьба. Олія; 145. Буря. Графіка; 146. В Перемишлі. Акварель; 147. В полі. Олія; 148. В сонці. Олія; 149. В церкві. Олія; 150. Великдень. Олія; 151. Весна. Акварель; 152. Вечером. Олія; 153. Вівці. Графіка; 154. Війна. Акварель; 155. Війна. Графіка; 156–157. Вода. Акварель. 158. Водопад.

Акварель; 159. Вулиця. Олія; 160. Вуличний музикант. Олія; 161. Голова дівчини. Олія; 162. Головка дівчини. Олія; 163. Гори на весні. Олія; 164. Гуцул. Графіка; 165. Гуцулик. Акварель; 166. Гуцулка. Акварель; 167. Гуцулка. Графіка; 168. Гуцульська забава. Олія; 169. Дві дівчинки. Олія; 170. Дві сестри. Олія; 171. Дерево. Акварель; 172. Дерево. Графіка; 173–174. Дерево. Олія; 175. Дівчатка. Різьба. Порцеляна; 176. Дівчина в коралях. Олія; 177. Дівчина в хустині. Олія; 178–179. Дівчинка. Акварелі; 180. Дівчинка. Графіка; 181. Дівчинка. Олія; 182. Дівчинка в синім. Акварель; 183. Дівчинка з лялькою. Олія; 184. Дідусь. Олія; 185–187. Діти. Графіка; 188–189. Для Батька. Графіка; 190. До церкви. Графіка; 191. Дорога. Графіка; 192. Званковські дівиці. Графіка; 193. Євреї. Графіка; 194. Ex libris. Графіка; 195–197. Етюди. Олія; 198. Жінки. Графіки; 199. Жнива. Графіка; 200. Жнива. Олія; 201. Ворожія. Акварель; 202. З Гребянова. Акварель; 203. З Перемишля. Акварель; 204. З церкви. Олія; 205. З Франції. Олія; 206. Забава. Різьба. Гіпс; 207. Закутана дівчина. Олія; 208. Зима. Олія; 209–210. Зима. Графіка; 211. Золоті рибки. Олія; 212. Зрадник. Графіка; 213. Касета. Емаль; 214. Квіти. Олія; 215. Квітна неділя. Олія; 216–225. Килими; 226. Колядники. Графіка; 227. Королева. Різьба. Гіпс; 228. Коти. Графіка; 229. Краєвид. Графіка; 230. Лірник. Графіка; 231. Літо. Акварель; 232. Лодки. Графіка; 233–234. Маки. Акварелі; 235. Малі приятельки. Олія; 236. Мати. Графіка; 237. Мертва природа. Акварель; 238–240. Мертва природа. Олія; 241. Місячна ніч. Графіка; 242. На вулиці. Олія; 243–244. На зелені свята. Олія; 245. На прощу. Олія; 246. На Спаса. Олія; 247. Над морем. Графіка; 248. Ніоба. Графіка; 249. Ніч. Графіка; 250. Ніч у Перемишлі. Графіка; 251. Орка. Олія; 252. Осінь. Олія; 253. Пастушок. Графіка; 254. Пейзаж. Олія; 255. Під вікном. Олія; 256. Під деревом. Акварель; 257. Під дубом. Графіка; 258. Під хрестом. Графіка; 259. Під церквою. Олія; 260. Плакатка. Різьба. Емаль; 261–262. Портрет. Олія; 263. Портрет Марковичевої. Графіка; 264–265. Портретова студія. Акварель; 266. Прасувальниця. Олія; 267. Праця. Графіка; 268. При вечірньому світлі. Графіка; 269. При криниці. Графіка; 270. При вечірньому світлі. Графіка; 271. Процесія. Олія; 272. Прядка. Графіка; 273. Садок. Акварель; 274. Садок. Олія; 275. Садок в зимі. Олія; 276. Садок на весні. Олія; 277. Св. Юрій. Графіка; 278. Свячення. Олія; 279. Село. Графіка; 280. Село. Олія; 281. Сидяче дівчатко. Олія; 282. Сироти. Акварель; 283. Сироти. Різьба. Гіпс; 284–285. Спорт. Графіка; 286. Страйк. Графіка; 287. Студія. Акварель; 288–289. Студія. Олія; 290. Фантазія. Графіка; 291. Хлопці. Олія; 292. Хлопчик. Акварель; 293. Хлопчик. Різьба. Бронза; 294–297. Церква. Акварелі; 298–301. Церква. Графіка; 302. Чотири їздці Апокаліпси. Графіка. – **1936. VIII виставка АНУМ. Львів. – 1940. Виставка графіки. Львів.** 303. Бабуся. Офорт; 304. Буря. Офорт. 305. Весна. Офорт; 306. Гуцул. Дереворит; 307. Дівчина з книжкою. Офорт; 308. З гуцульської міфології. Дереворит; 309. Літо. Офорт; 310. Мале містечко. Офорт; 311. Пам'яті батька. Офорт; **Виставка творів художників-графіків м. Львова. Київ;** 312. Буря. Офорт, акватінта; 313. Гуцул. Дереворит; 314. Довбуш. Лінорит; 315. За читанням. Акватінта; 316. Композиція. Меццотінто; 317. Композиція. Офорт; 318. Фантазія. Дереворит; **Виставка изобразительного искусства западных областей Украины. Москва;** 319. Бабушка. Акватінта; 320. Бедная семья. Олія (72×51); 321. Буря. Офорт; 322. Буря. Меццотінто; 323. В поле. Дереворит; 324. Гуцулка. Дереворит; 325–327. Гуцульські забави. Дереворити; 328. 22 сентября 1939 года во Львове. Дереворит; 329. Дети. Олія (46×32); 330. Жатва. Дереворит; 331. За книгой. Акватінта; 332. Забастовка. Дереворит; 333–358. Иллюстрации и заглавные буквы к поэме Ивана Франка “Моисей”. Дереворит; 359. Лес. Акватінта; 360. Лето. Офорт; 361. Местечко. Акватінта; 362. Море. Олія (36×61); 363. Пам'яті отца. Акватінта; 364. Пейзаж. Олія (36×60); 365. Три гуцульские сказки. Дереворит; 366. Угол леса. Акватінта; 367. Читающие дети. Олія (68×76). – **1945. VIII українська художня виставка. Київ:** 368. “Галілки”. Гуцульщина. Підфарбований дереворит (27,5×30); 369. Головач з Закарпаття. Дереворит (35×23); 370. Гуцульщина. Підфарбований дереворит (25×39,5); 371. Довбуш. Дереворит (35×23); 372. Сім'я. Офорт (19×25,5); 373. Українська пісня. Підфарбований дереворит

(19,5×12,4); 374. Я і глядачі. Підфарбований дереворит (20×20); **Персональна виставка. Київ:** 375–599. Двісті тридцять п'ять робіт (у т. ч. олійних – 75, акварелів – 15, гравюр – 82, ілюстрацій – 21); **Виставка ескізів графіків до Жовтневих свят у Львові:** 600–649. П'ятдесят графічних робіт. – **1946. Виставка графических работ художников Украины. Ленинград – Таллин:** 650. Головач, герой Закарпаття. Дереворит (35,5×23,5); 651. Гуцул-газда. Дереворит (25×24); 652–654. Гуцульщина. Кольорований лінорит (21×9), (21×15), (21×9); 655. Довбуш. Дереворит (23,5×35,5); 656. Зимний ручей. Кольоровий лінорит (16×15); 657. Каторжний труд. Дереворит (13×31); 658. Отдых пахаря. Дереворит (15×19); Поздняя осень. Дереворит (17×21); 660. Танец гуцула. Кольоровий лінорит (15×19); 661. Успенская церковь, Львов. Кольоровий дереворит; **Виставка грифических работ художников Украины. Таллин-Тарту:** 662. Головач, герой Закарпаття. Дереворит (35,5×23,5); 663. Гуцул – газда. Дереворит (25×24); 664. Довбуш. Дереворит (23,5×35,5); 665. Зимний ручей. Кольоровий лінорит (28×20); 666. Казак-бандурист. Дереворит (16×15); 667. Каторжний труд. Дереворит (13×31); 668. Отдых пахаря. Дереворит (15×19); 669. Поздняя осень. Дереворит (17×21); 670. Танец гуцула. Кольоровий лінорит (15×19); 671. Успенская церковь. Львов. Кольоровий дереворит (21×19); **Всесоюзная художественная выставка. Москва:** 672. Герой Закарпаття. Гуцульщина. Дереворит (36,5×23,5); 673. Горная мелодия. Из цикла “Гуцульская міфологія”. Дереворит (30×23); 674. Гуцульская забава. Кольоровий дереворит (22,5×10); 675. Гуцульская забава. Кольоровий дереворит (22,5×15,5); 676. Гуцульская забава. Кольоровий дереворит (22×10); 677. Довбуш. Гуцульщина. Дереворит (30×23,5); 678. Женщины. Кольоровий дереворит (36,5×28,5); 679. Кафедральный собор св. Юра в Львове. Дереворит (32,5×28); 680. Успенская церковь. Львов. Дереворит (33×27,5); 681. Хорошие вести. Гуцульщина. Кольоровий дереворит (31×27). – **1947. Виставка творів українських художників. Ворошиловград-Сталін-Маріупіль:** 681. Відпочинок орача. Дереворит (15×19); 682. Головач, герой Закарпаття. Дереворит (36,5×23,5); 683. Гуцул-газда. Дереворит (25×24); 684–686. Гуцульські забави (триптих). Кольоровий дереворит (32×15,5), (22×10), (22,5×10); 687. Довбуш. Дереворит (36×23,5); 688. Зимовий струмок. Кольоровий лінорит (28×30); 689. Каторжна праця. Дереворит (13×31); 690. Пізня осінь. Дереворит (17×21); 691. Танок гуцула. Кольоровий лінорит (15×19); **Виставка творів українських художників, Ужгород:** 692. Гірська мелодія. Дереворит (3×23); 693. Головач. Дереворит (36,5×23,5); 694. Гуцульська забава. Кольоровий дереворит (22,5×10); 695. Довбуш. Дереворит (36×23,5); 696. Жінки. Кольоровий дереворит (36,5×28,5); 697. Хороші вісті. Кольоровий дереворит (31×27); **Обласна мистецька виставка. Львів:** 698. В парку. Лінорит; 699–701. Господарські засоби Львова. Лінорит; 702. Гуцульське народне мистецтво. Лінорит; 703. Дороби. Лінорит; 704. Дитсадок на селі. Лінорит; 704. Дитсадок у Львові. Лінорит; 706. Зима в горах. Лінорит; 707–709. Ідустріальний Львів. Лінорити; 710. Інтер'єр. Лінорит; 711. Капличка. Лінорит; 712–715. Культурне життя Львова; 716. Літом в горах. Лінорит; 717. На полонину. Лінорит; 718. Німці у селі. Лінорит; 719. Перше січні. Лінорит; 720. Прачки. Лінорит; 721. Рубають ліс. Лінорит; 722. Сілентіум. Лінорит; 723. Сінокоси. Лінорит; 724. У німецькому таборі. Лінорит; **IX українська художня виставка. Київ:** 725–729. Серія “Гуцульщина у праці”. Підфарбовані лінорити: 725. Весна на полонині; 726. Гуцульське народне мистецтво; 727. Зима, рубають ліс; 728. Літо, сплавають ліс; 729. Осінь, сіножать; 730–733. Серія “Народне життя і природа Гуцульщини”. Офорти з акватинтою: 730. В горах, улітку; 731. В гуцульській хаті; 732. Пралі; 733. Ялинки в снігу; 734. Спокій. Офорт, акварель; **Всесоюзная художественная выставка 1947 года. Москва:** 735. Весна на полонині. Лінорит, акварель (28,5×15,5); 736. Гуцульське народне искусство. Лінорит, акварель (28,5×22); 737. Летом в горах. Офорт (26×19); 738. Прачки. Офорт (19×25,5); 739. Сенокос. Осень. Лінорит, акварель (28×15,5); Виставка графических работ художников Украины. Курск; 740. Вид на горы. Дереворит (25×33); 741. Праздник. Кольор. дереворит (36,5×29)».

Примітки

¹ Станіслав Батовський-Качор (польс. *Stanisław Batowski-Kaczor*; 1866–1946) – польський та український художник-баталіст, член Спілки художників України (1939). У 1903–1914 роках викладав у художній школі, у якій навчалися й майбутні українські художники – Олена Кульчицька, Микола Івасюк та багато інших. У 1901 році мисткиня разом із сестрою кілька місяців відвідувала Львівську художньо-промислову школу, де уроки акварелі вів інспектор середніх шкіл Стефанович, а в 1902 році у Львові вона ходила в студію художників реалістичного напрямку. Студія була недавно відкрита польськими художниками Станіславом Батовським-Качорою та Романом Братковським. Отриманий диплом цієї студії дав можливість Олені піти 1903 року в Школу прикладного та декоративного мистецтва у Відні, оскільки це був тоді єдиний вищий заклад, куди приймали дівчат. Див.: Художниця Олена Кульчицька – Роман Свередюк. URL : <https://sverediuk.com.ua/hudozhnitsya-olena-kulchitska>.

² Володимир Стебельський (пол. *Włodzimierz Stebelski*; 1848–1891) – український письменник, журналіст, сатирик, гуморист.

³ Казимир Фелікс Бадені (Казімеж Фелікс Бадені, пол. *Kazimierz Feliks Badeni*; 1846–1909) – шляхтич із роду Бадені, граф, австрійський державний діяч, польський поміщик. Доктор *honoris causa* Львівського університету (1896). У 1897 році під час виборів у Галичині 10 чоловік було вбито, 19 тяжко поранено, 769 арештовано. Ці криваві вибори ввійшли в історію під назвою «баденівських», коли із 63 послів від Галичини було обрано лише 3 українців. Через протидію властей не був обраний на Збаражчині послом австрійського парламенту Іван Франко. Того самого року Бадені пішов у відставку й залишив політичну кар'єру.

⁴ У травні 1908 року Олена Кульчицька здала випускні іспити й захистила дипломну роботу «Про користь науки малюнків». Батько вирішив зробити сестрам ще один подарунок – відправив їх у подорож по Європі. Ольга й Олена побували в Мюнхені, Страсбурзі, Парижі, Лондоні та Женеві, відвідали кращі музеї Європи. Див.: Художниця Олена Кульчицька – Роман Свередюк. URL : <https://sverediuk.com.ua/hudozhnitsya-olena-kulchitska>.

⁵ У 1909 році Олена Кульчицька вперше виставила свої роботи у Львові. Це були 50 картин, створених під час навчання у Відні. Див.: Художниця Олена Кульчицька – Роман Свередюк. URL : <https://sverediuk.com.ua/hudozhnitsya-olena-kulchitska>.

⁶ Асоціація незалежних українських митців (АНУМ) – українська громадська мистецька організація, що діяла у Львові в 1931–1939 роках. Створена з ініціативи львівських митців П. Ковжуна, Я. Музики, М. Осінчука, С. Гординського.

⁷ Позначення назв виставок напівжирним шрифтом – наше. [О. С.].

Джерела та література

1. Бутник-Сіверський С. Кульчицька Олена Львівна. Підготовчі матеріали до неопублікованого словника «Художники Радянської України» (автори: Б. Бутник-Сіверський, З. Лашкул, В. Ткаченко, технічний секретар Т. Радзівська. Кінець 1940-х – 1950-ті рр.). Архів відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Нумерація аркушів відсутня.

2. Жеплинська О. «... В особі сестри я мала прекрасну модель». *Галицька брама*. Львів, 2007. № 9–10. С. 15–16.

References

1. NAS of Ukraine's M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology's Department of Visual and Applied Arts: BUTNYK-SIVERSKYI, Stepan. Kulchytska Olena Lvivna. Preparatory materials for the unpublished dictionary *Artists of Soviet Ukraine* (authors: Borys BUTNYK-SIVERSKYI, Zinaida LASHKUL, V. TKACHENKO; technical secretary Tetiana RADZIJEVSKA. The late 1940s – 1950s. No sheet numbering [in Ukrainian].

2. ZHEPLYNSKA, Oksana «... My Sister Has Served as a Wonderful Model for Me». In: Ihor MELNYK, ed.-in-chief, *The Galician Gate*. Lviv, 2007, no. 9–10, pp. 15–16 [in Ukrainian].

Бібліографічний опис:

[Архівний матеріал] (2023) Відділ «Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів» Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, ф. 1, од. зб. 661, арк. 56–64. *Народна творчість та етнологія*, 1 (397), 91–100.

[Archival Sources] (2023) *The Archival Scientific Funds of Manuscripts and Audio-Recordings* Department of M. Rylskiy Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, Fund 1, Unit of Issue 661, Folios 56–64. *Folk Art and Ethnology*, 1 (397), 91–100.

[АРХІВНИЙ МАТЕРІАЛ]

Анотація / Abstract

Публікація містить архівні матеріали, які репрезентують польові записи членів Етнографічної комісії Всеукраїнської академії наук, здійснені в 1920–1930-х роках на теренах східних українських земель, які з 2014 року перебувають у сфері територіальних зазіхань росії. Частина цих експедиційних студій була оприлюднена в попередніх випусках нашого часопису. Сподіваємося, що вони будуть переконливим аргументом щодо заселеності зазначених земель українською етнічною спільнотою. А відтак нинішні агресивні воєнні зазіхання на ці терени окупаційних військ росії є безпідставними і такими, що суперечать нормам міжнародного права.

The published work contains archival sources representing the field records of the members of the Ethnographic Commission of the All-Ukrainian Academy of Sciences, conducted in the 1920s – 1930s on the territory of eastern Ukrainian lands, which since 2014 are in the sphere of territorial encroachments of russia. A part of these field studies have been published in previous issues of our journal. We hope that they will be a convincing argument concerning the inhabiting of the mentioned terrains by the Ukrainian ethnic community. Therefore, the current aggressive military encroachments on these territories by the occupying forces of russia are groundless and contrary to the norms of international law.

Записала студентка I курсу
Сталінського педтехнікуму О. Кукленкова
в с. Андріївка * Селидівського району Сталінської округи
від Бровкової (50 років, біднячка)
(АНФРФ ІМФЕ, ф. 1, од. зб. 661, арк. 56–64)

Весілля

Отож, у старовину було так. Приходять до того хазяїна, що є дівчина, (хоч він й бідненький був, аби дівчина підходяща) два старости з хлібиною. Входять в хату, здоровкаються:

* Нині – с. Андріївка Великоновосілківського р-ну Донецької обл.

– Добровечір, добрі люди! Сват – не сват, а, може, будемо сватами. Так, добрі люди, у вас, кажуть, єсть дівчина, а нас прислали побалакати за неї.

– Єсть, – відповідає батько дівчини.

– Ну, то будемо балакати. У вас дівчина, а в нас є хлопець. Чи не будемо сватами?

– А хто його знає? Побачим, хто ви такий, якого роду, звідки?, – каже батько.

– Ми то-такі-то, прийшли звідти-то, того-то.

– А де ваш хлопець? Подивимось.

Приходить хлопець, батько дивиться й каже:

– От, що я вам, добрі люди, скажу. Розпитавсі, люди наравляться. Як півсотні грошей, то й сватами будемо.

– Ні. Це трохи багато. Ну, та подивимось на дівчину, чи не багато давать?

Дівчини весь час тут не було. Її вводять в хату, старости оглядають. Бачать, дівчина подходяща.

– Ви знаєте що, сваток, – кажуть вони, – вступіть трохи, уважте нам. Воно ж і на рсход треба! Як не вважаєте, то ми, може, й підемо. Нате вам 30 рублів, а ми ще до дому поїдемо та побалакаєм. Може, ще нам і не дадуть?

Приїзжають старости додому.

– Ну, як там ваше діло? – питає парубків батько.

– Та так, дівчина нічого та дорогого просять.

– Ви знаєте що? Як дівчина наравиться, дайте їм 25.

Знову їдуть до батьків дівчини:

– Добровечір, свате! Ми знову к вашій милості являємося.

Батько бере хлібину, кладе на стіл. Старости сідають на лаві й починають:

– Ну що ж, сваток? Трохи багато. Назначає нам батько 25. І так, сваток, десятку вам, а 15 у оддачу.

– Ні, це мало. Ви дасте 30. Ну, та ще побалакаєм, ще передумаєм.

– Дамо й 30, тільки половину поверните назад на поміч.

– Ну, добре.

Уводять молодого, молоду. Батько питає, чи согласні. Молода мовчить.

– Ну чого ж мовчать, – батько до молодої.

– Як батько та мати, так і я, – каже молода.

– Ну ідіть в хату, ставайте в ряд, буде вас двоє, – кажуть старости й батько.

Молоді кланяються і йдуть. Старости дають гроші. Починають пийти могорич. <...>

На другий день їдуть до свата сватання та оглядини справляти. <...> Гуляють, співають таких пісень:

– Що ти думала, дівко Марічко,
Як старости сиділи?
– Те я думала, те гадала,
Що не віддасть мене батенько.
А мій батенько та старесенький,
Старостам радесенький,
А моя ненька та старенька
Старостам радесенька.
Рушнички крає, старостам дає,
Світ мені зав'язує.
Зав'язали світ за молодих літ
Дівчиноньці молодій.

Рядочком, рядочком
 По-під вишневим садочком,
 Та щипайте руту-м'яту зелененьку,
 Заквітчайте та Марійку молоденьку.
 Що Марійку мати вродила,
 Місяцем обгородила,
 Зорею підперезала,
 До дружечок випровожала:
 – Іди, іди, та Марійка, із нами
 Дамо тобі та віночок з пера́ми.
 – А я ж того віночка не зношу,
 Полюблю Іванка, як душу.

На другий день після сватання – домівини. Батьки молодої йдуть до сватів і вмовляються за подарки. Тещі – чоботи, свекрусі – сподницю, свекру – сорочку. На квітці, що пришита до шапки молодому, руб; на конях, що молодий віддає шуринові, поки сидить за столом, руб; ворітної бутилку, на скрині – бутилку.

Так гуляють аж до суботи, а в суботу ліплять шишки, коровай, в'ють гільце. Тоді й пісней співають таких:

Свашка неліпашка
 Шишок не ліпила,
 Дружок не дарила.
 Одну ізліпила
 Та й ту сама ззіла.

Пшенице-ярице, не подобонька тобі
 Цілу зіму в стозі стояти,
 Подобонька з тебе
 Нам коровай зібгати.

Що Марушчина ненька
 Та й по вулиці ходе,
 Та й по вулиці ходе,
 Сусід своїх просе:
 – Сусідоньки-голубочки,
 Приходіте до мене,
 Не до мене – до мого дитяти,
 Короваю та шишок бгати.

Іванюшка у плетенька
 Та й мед вино п'є,
 А до свого та батенька
 Соколонька шле:
 – Лети, лети, соколонько,
 Та й до батька в двір,

Та нехай слуги мого батенька
Не гуляють,
Та й нехай вони двори чистоком вимітають.
Та й нехай мене з Марушкою дожидають.

Їхав, їхав та Йванюшка
Через батьків двір,
Та вдарився кінь копитом
Об тестів поріг.
Ударився, оглянувся та й пита:
– Чи тут моя Марусечка, чи нема?
Летів горностаї через сад
Та пускав пір'ячко на весь сад.
Та збирайте, дружечки, пір'ячко,
Звийте нашій Марійці гілечко.
З того, сього, з ялини,
З червоної калини.
З коріння до верха ялина,
Червона ялина.

Ми гілечко ви́ли,
Горілочку пи́ли.
Узяли собі по віночку,
Зеленому барвіночку.
Взяли собі по новішому
Барвіночку зеленісінькому.

Молода з друзками ходить по селу, заходить до молодого, кличе на весілля:

Ой дай, боже, з неба
Ой чого нам треба:
Васильків та м'яти,
Просимо вас погуляти.
Васильків насіння,
Просимо вас на весілля.

Коли йде до свекра кликати, співають:

Нам сьогодні дивний вечір
Хороша зряжа.
Рано, рано.
Нам сьогодні дивний вечір над усе
Всім боярам по квіточці,
А Іванкові квітки немає...
Ранесенько.
На що йому квітка, як Марійка дівка
Ранесенько.

Прибирайся, та матінко, прибирайся,
 Та до себе дружечок сподівайся,
 Застилай столи й лавки,
 Бо йдуть дружечки-панянки.
 Та застилай столи тисовії,
 Бо йдуть дружечки молодії.

Ой доки ми стоятимемо,
 Сиру землю та топтатимемо?
 Червоними чобітками,
 Золотими підківками.
 Червоними червонішими,
 Підківками золотішими.

Пусти, свате, в хату,
 Тут нас не багато:
 Шестеро та по семеро,
 Свату хату перевернемо.
 Семеро та по восьмеро
 Свату хату переносимо.

В неділю вранці йдуть до церкви. Молодий виходе з хати, стає на порозі й мати сипе йому за комір мокрого ячменю. Він стає серед двору й кланяється на всі чотири сторони. В цей час його обсипають кабачками, грошами, канфетами, оріхами й інше. Він сідає на бричку й їде до молодої. На воротах в молодої стоять парубки й беруть ворітну. Молодий в'їзжає в двір, бере молоду й їдуть кататься. Мати виводить коні з двору платочком. Виїзжають з двору тричі. Катаються: молодий і молода спереду, а дружки за ними. Співають:

Ой крикнув орел,
 Сидів на лугу.
 Обіззався Іванко
 В своєму дому.
 – Ой горе мені самому,
 Як би мені та Марійка
 Зо мною,
 Не скучно-б було
 Мені самому.

Покатавшись, заїзжають до молодої в двір. Заводять молодого й молоду в хату за стіл. Діти стоять на лаві, де буде проходить молодий, і просять грошей, а дружки стають на лави й співають:

Дружечки-панянки,
 Ставайте на лавки,
 Пропускайте дорогу
 Князю молодому.

За столом співають:

Думай, думай, Мар'юшко,
 Думай та гадай.
 Брести тобі дві річеньки,
 А третій Дунай.
 Перебрела дві річеньки,
 А Дунаю ні.
 Забуду гуляннячко,
 А роскоші ні.
 Роскіш моя й у батенька,
 А в свекорка ні.
 Що свекорко – не батенько
 Гулять не пуска.
 А хоч пусте, той прикаже:
 – Йди, не барись,
 У сіночки за дверочки
 Назад воротись.

Що в сінечках голубець гуде,
 А в світлоньку голосок іде.
 Тож не голуб, то Іван
 З тестеньком говоре:
 – Ти ж, тестеньку, ти мій батеньку,
 Ти не гай мене – виражай мене.
 Тепер нічка та темненькая,
 Доріженька та далекая.

Загули голубоньки, вгору летючи,
 Марійчине дівування в гору несучи.
 – Ой зверни, мій батеньку,
 Голубоньки в сад,
 Нехай вернуть дівування
 До мене назад.
 – Не раз, не два, дитя моє,
 Я присягу мав,
 Щоб я твоє дівування
 Назад завертав.

Через сінечок двоє дверечок
 У вешневий садочок.
 Ой там Марійка овесик брала,
 Голубоньки годувала.
 Гудіть, голуби, куйте, зозулі,
 Щебечіть ви, соловейки.

Коли в молодії немає брата, то співають:

Що в городі явірочок
Зелененький,
Там лежить мій братічок
Молоденький.
А я к тому явірочку
Прихилюся,
Не рідному братіку
Уклонюся.

В час співів приїзжають від молодого придани, стають коло хати. Молодого й молоду виводять з хати. Молода чіпля платок молодому на ліву руку. Цей платок вона буде запинать у свекрухи. Молодий і молода йдуть у хату, а староста бере молодого за руку й кричить: «Старости, пані старости, дозвольте молодого за стіл завести». Вони розрішають, і староста обведе молодого кругом столу три рази. Дружки співають на сваху:

Стала чисто та роззява:
Руки розставила
Ще й рот роздявила.

Бояри вносять з собою гільце й співають на дружок:

Старша дружка коса,
А друга без носа,
А третя без вуха
Та й та пісню слуха.

Дружки відповідають:

Старший боярин патлатий,
До стіни прип'ятий,
Гвіздочком прибитий,
Щоб не був сердитий.
Шапочка пришита
Рученька прибита.

Боя́ри дру́жкам:

На камені кружка стояла,
А в ту кружку дружка плювала.

Дружки боя́рам:

Од столу до порогу
Втоптана дорога,
Бояри топтали,
Помії хльобтали.
Старший не напився,
Головою втопився.

Молодий заведе бояринів за стіл і частує, вони приспівують:

Чарочка моя шестигранная,
Як тебе не випити, як ти повная.

Дружки співають:

Що в городі два василечки
Один одному каже,
Що в Марійки аж два братіки,
З котрим стане – плаче.
– Не плач, сестрице, не плач на мене,
Я й не силував тебе.
Силував батько, оддавала мати,
Ні на кого й жалкувати.

Ой з-за гори, з-за крутої
Зозуля кує,
Що Марійка до батенька
На пораду йде.
– Порадь, порадь, мій батеньку,
Порадь же мене:
Як прийду я од вінчання
Чи приймеш мене?
– Одрізана скиба хліба,
Та й не притулиш.
Повінчана, дитя моє,
Повік не прийму.
З-за гори, з-за крутої
Вітер повіва,
Марійчину головоньку
Журба обняла.
Як засвіте мати свічку,
Постав на столі.
Засвітила мати свічку –
Не ясно горить,
З ким не зналась – повінчалась,
Треба вік прожить.
З ким любилась – розлучилась,
Серденько болить.

Дружки й боярини виходять з-за столу й співають прощальної:

Прощай, прощай, та Марічка,
Сестра наша.
Тепер же ми та не твої,
Ти не наша.
Прощай, прощай, та Іванко,
Ти братіку наш,
Пускай, пускай та Марічку
Гуляти до нас.

Дружко крає коровай й роздає. Співають:

Дружко́ коровай крає,
Семеро дітей має,
Та всі з кошелями,
Весь коровай забрали.

Як подарують коровай, молодьож вся виходить, застаються старі, що дарують молодого й молоду, хто чим може. Приїзжають по скриню. На скрині сидять брати, сестри молодої, вимовляють горілки за її придане. Становлять скриню на бричку. Стають бояри; їх частують молодої батько чи мати, дають по шишці. Вони виїзжають. Співають:

Ой їхали бояри та горою,
Везли корогву з собою.
А на тій коровзі малювання –
Марійчине дівування.

Як привезуть скриню, виходе свекор, частує горілкою, дають по шишці. Баби співають:

Вийди, матінко, подивися,
Що тобі бояри привезли.
Привезли скриню, привезли й перину,
Й молоду княгиню.
Тобі, мати, не журитися,
Тобі, мати, веселитися,
Тобі, мати, хліба не пекти,
Діжи не місити,
Хати не топити,
На печі сісти,
Порядок дати.

Скриню вносять в хату й становлять. Як подарують у молодої, прощається молода. Її благословляють батько, мати. Молоді стають у парі, кланяються й виїзжають до свекра. Співають:

Загрібай, мати, жар, жар,
Коли тобі дочки жаль, жаль:
Кидай, мати, дрова,
Зоставайся здорова.

На воротах в молодого палять соломую. Молоді розганяють коней і вскакують в двір. Встають молоді, йдуть до порога. Свекруха їм кида за спину гроші й зерно (ячмінь або пшеницю). Після цього заходять в хату. Придани й молода вішають рушники й застилають скатерті. Молодьож виходе, застаються старі й дарують. Співають:

Сусідоньки та голубоньки,
Зійдимось та до купоньки,
Нап'ємось та й горілоньки.
Напилася та й валюся,
Додомоньку йти боюся.
Ой піду я та й до Дунаю,
З жалю утоплюся,

Бо боюся чоловіка,
 Щоб не збавив мені віка.
 Ой ви, щуки, та їжте руки,
 А ви, сови, їжте ноги,
 А личенька не займайте,
 Миленькому залишайте.

<...>

Вечором гулянка кінчається, старі розходяться до дому, а молодь сходиться. Зносять курей, борошно, в кого що є. Записують на стінах, хто що дав молодій («Молода невістка помаже»). Беруть батька молодого, садовлять під стіл, а другі соломи наносять. Витягають батька з-під столу, кладуть в солому, а матір сажають на його. Перекачують їх на рядно й починають комкати, поки батько вискочить, а мати залишається. Її намазують сажою; вона танцює. Коли в батька на голові є волосся – чешуть гребінем. Після цього сідають вечерять і розходяться. За вечерею приказують до чарочки різних приказок (і тих, що були раніш записані).

В понеділок сходяться старі «накачувать дорогу». Кличуть гармонію, беруть молодого й молоду, щоб з ними гуляти. На батька чіпляють курей, качок, трубу і разні прицандалля. На матір надівають невістчину сподницю, кожух, підв'язують соломою, на голову чіпляють квітку, йдуть по слободі. Дорогою вони качаються, танцюють, вигукують. По дорозі заходять до знайомих, гуляють, п'ють. Вечором розходяться по домам. Батько з матіррю сідають на печі оддыхати, а молоді вбірають в хаті.

Так кінчається старе весілля. <...>

МУШКЕТИК ЛЕСЯ

докторка філологічних наук, членкиня-кореспондентка НАН України, провідна наукова співробітниця відділу української та зарубіжної фольклористики Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Київ, Україна). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5958-0044>

MUSHKETYK LESIA

a Doctor of Philology, a Corresponding Member of the National Academy of Sciences of Ukraine, a chief research fellow at the Ukrainian and Foreign Folkloristics Department of M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine (Kyiv, Ukraine). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5958-0044>

Бібліографічний опис:

Мушкетик, Л. (2023) [Рецензія] Глушко М. Народнознавчі студії в Науковому товаристві імені Шевченка (1895–2020). Статті та матеріали. Львів, 2022. 664 с. *Народна творчість та етнологія*, 1 (397), 101–104.

Mushketyk, L. (2023) [Review] Hlushko M. Ethnological Studies in the Shevchenko Scientific Society (1895–2020). Articles and Materials. Lviv, 2022, 664 pp. *Folk Art and Ethnology*, 1 (397), 101–104.

Колоніальне минуле України не дозволило їй вчасно створити власну офіційну Академію наук, за прикладом тих, які давніше утворилися в Європі, тому на різних українських землях часто діяли її аналоги громадського характеру – товариства, громади тощо, де вагомою була роль особистостей, їх об'єднавча та організаційна діяльність, яка часто здійснювалася коштом самих учасників, що, вочевидь, було властивим для розвитку української науки і культури загалом та триває й досі – науковці видають за власні заощадження книги тощо. Свого часу саме із цих причин дослідницька громада об'єдналася навколо першої української незалежної академічної інституції – Наукового товариства імені Тараса Шевченка (далі – Товариство), яке утворилося 1873 року у Львові і стало форпостом тогочасної української науки. На той час тут діяло кілька секцій (Історично-філософська, Філологічна, Математично-природописно-лікарська) та комісій. Діяльність Товариства дещо занепала в міжвоєнні роки, після Другої світової війни воно функціонувало лише в Західній Європі та США, а на території України відновилося вже 1989 року, поповнившись новими секціями та комісіями.

У 2023 році виповнюється 150-річчя створення НТШ імені Шевченка у Львові та 125-річчя створення однієї з його найпродуктивніших комісій – Етнографічної. Цим знаменним датам присвятив свою розлогу монографію відомий учений, доктор історичних наук, професор, дійсний член НТШ імені Шевченка в Україні Михайло Глушко. У Передмові до книги автор виокремлює основні завдання: розглянути розвиток народознавства в межах Товариства, внесок Етнографічної комісії в період розквіту Товариства, діяльність відомих учених, а ще – у контексті минулого об'єктивно з'ясувати загальний стан наукового студіювання досягнень

попередніх поколінь дослідників у доробку сучасників – етнологів, фольклористів, істориків, музикознавців та ін. М. Глушко пише: «Відповідні аспекти, власне, і становлять основний предмет запропонованого збірника, яким автор спробував заповнити маловідомі чи невідомі сторінки яскравої історії поступу українського народознавства в межах діяльності першої народної академії наук (1895–2020)» (с. 12). Щодо структури книги, то М. Глушко повідомляє, що вмістив у ній свої дослідження різних років, опубліковані в різних виданнях України, із сучасними виправленнями та уточненнями. Далі вже конкретно йдеться про статті, їх тематику, спонуки і приводи до їх написання тощо, це серед інших підготовка матеріалів конференцій, виступів, відзначення ювілеїв тощо. Так, дослідник згадує, як готував матеріал до 7-го Міжнародного конгресу українців 2008 року, у якому він зосередився на трьох проблемних питаннях у вивченні етнографічної діяльності Товариства. Наступний етап освоєння народознавчої проблематики автором пов'язаний з підготовкою до видання томів Енциклопедії НТШ, до якої він подав чимало статей. До інших розробок, як бачимо, ученого схиляло бажання заповнення багатьох лакун у діяльності, біографіях діячів Товариства, зосібна розгляд маловідомих сторінок їхнього життєпису, праць, листів тощо. Автором охоплено видавничу, експедиційну, правову, організаційну діяльність членів НТШ у Львові в різні періоди його існування. Сам він очолював Етнографічну комісію в 1992–2008 роках. Деякі з робіт є розширеними рецензіями на окремі праці. Водночас дослідник зауважує, що не претендує на вичерпність, адже лишається ще чимало невідомої тематики, що має спонукати до подальших студій. Із властивою йому скрупульозністю М. Глушко уточнює дещо відмінне найменування Товариства в різні роки, яке він відповідно і вживає.

Перша у змісті розвідка – «Етнографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка у Львові (1898–1940): персональний склад, функції» (с. 17–56), що є дуже інформативною, наповненою конкретним матеріалом з посиланнями на численні джерела, заувагами до них. Тут йдеться про заснування Товариства і його Етнографічної комісії, її керівний та персональний склад до Другої світової війни, чисельність у різні роки, періодичність проведення засідань – залежно від поставлених завдань, а ще процес організації праці, функції членів тощо. Також подано конкретні дані, цифри, за роками й місяцями, дуже докладно, приміром, скільки разів на рік збиралися, такого-то року й коли, чому саме в такі дати, є відомості про розподіл коштів, фінансування польової науково-пошукової роботи, проблеми із цим, надто в міжвоєнний період. А ще згадано конкретні експедиції з переліком місцевостей, учасників, збирання через респондентів, відозви, квестіонари, питальники програми та ін. Ці відомості підкріплено посиланнями на інформаційний кварталник «Хроніка Наукового товариства імені Т. Шевченка», архіви – Центральний державний історичний архів України у Львові (ЦДІАЛ) тощо, численні праці та інші дані. Є тут, приміром, таблиця «Вступ і перебування в Етнографічній комісії» (с. 25) за роками. Михайло Глушко констатує, що Етнографічна комісія була однією з найпродуктивніших і найчисельніших у Товаристві. Характеризуючи окремі особистості, довоєнний персональний і чисельний склад загалом, він зауважує таку особливість, як належність до організації справді еліти української науки, надто наприкінці XIX – на початку XX ст.: «Унікальною була і з погляду наявності у її складі почесних членів НТШ у Львові – І. Верхратського, Франка, Грушевського. Словом, ніяка інша комісія Товариства не об'єднувала таке велике гроно світочів української науки і культури» (с. 30). А ще підрозділ охоплював у різні роки, надто в довоєнний період, представників усіх трьох секцій – Історично-філософської, Філологічної та Математично-природописно-лікарської. Серед пріоритетних завдань Комісії професор називає організацію польової роботи, збирання матеріалів, опрацювання й підготовку їх до друку у своїх виданнях, науково-методичну та звітну роботу. Приділялася увага також популяризації Товариства в Європі, відомо, що серед

почесних його членів були знані у світі дослідники. Наприкінці знаходимо пропозиції щодо подальших досліджень.

Читаючи згадувану студію (це, зрештою, стосується й інших), відзначимо прекрасну орієнтацію автора в джерельній базі досліджень як минулого, так і сучасності, а ще ясність думки, чітку логіку її розвитку, вміння знайти й виокремити суттєве, не оминаючи багатьох, на перший погляд, незначних фактів або чинників, що, врешті, теж складаються в необхідні пазли наприкінці статті. Власне, і оповідь ведеться як поступові пошуки-розвідки певного питання, які поволі, обростаючи фактажем і коментарями вченого, дають повну картину явища, з'ясування тої чи іншої проблеми, висновки та прогнози. І саме тому текст читається цікаво наперекір, здавалося б, надмірному переліку цифр, дат, численних імен, які годі засвоїти та які таки западають у пам'ять завдяки згаданим особливостям наукового стилю автора. Вражає також його наукова добросовісність, увага до дрібних деталей, що, на жаль, подибуємо не так часто в наш стрімкий і переповнений інформацією час. Це стосується також оформлення, як мовного, так і технічного. Важливим у користуванні книгою є й те, що кожна зі статей містить наприкінці обґрунтовані, розлогі висновки в кількох пунктах.

За попередньою розвідкою слідують студії про окремі народознавчі збірники, що видавалися Комісією, це «Матеріали до українсько-руської етнології – історичне видання Наукового товариства імені Шевченка у Львові (до 120-річчя початку друку)» (с. 90–117) та «Етнографічному збірнику» – 125 років: з історії задуму і початку видання» (с. 117–135). Ці серії, що збагатили українську етнологію та фольклористику величезною базою добротно зафіксованих матеріалів, досі є актуальними й затребуваними. Серед інших у книзі є праці, що характеризують окремі напрями досліджень НТШ імені Шевченка у Львові: народознавчі дисципліни, антропологічні студії, дослідження традиційного будівництва, весільних обрядів і звичаїв. У статті «Народознавчі дисципліни в дослідженнях Наукового товариства імені Шевченка: дефініції і предметний обсяг» (с. 56–90), констатуючи розбіжності в працях сучасних авторів щодо визначень основних термінологічних понять у дослідженнях Товариства, М. Глушко проводить власне ґрунтовне вивчення цього питання на базі численних прикладів. Зокрема, ідеться про такі наукові дисципліни, як фольклор і фольклористика, описова («справжня») етнографія, етнологія, антропологія тощо, вживання яких було неоднозначним у різних дослідників і усталювалося впродовж років. Автор, так би мовити, тримає інтригу щодо питання введення до українського наукового середовища терміна *фольклор*, що, як не дивно, виявилось нез'ясованим і в наш час. Провівши таке «розслідування», автор констатував, що першим його вжив М. Драгоманов, а далі – І. Франко наприкінці XIX ст., слідом за ними цей термін був засвоєний іншими дослідниками, хоча його інтерпретація теж інколи відрізнялася. Важливим, на думку М. Глушка, є й те, що фольклористика наприкінці XIX ст. була філологічною дисципліною й активно застосовувала порівняльно-історичну методу, що, власне, ми бачимо на прикладі багатьох тогочасних праць дослідників, які володіли мовами й добре знали науку європейських країн. Одним з таких був член Товариства Ф. Вовк, який заклав основи антропологічних досліджень в Україні, проте вони з різних причин набрали силу лише на початку XX ст. (стаття «Антропологічні студії в Науковому товаристві імені Шевченка у Львові (кінець XIX – 30-ті роки XX ст.)», с. 153–180). У працях про першу комплексну наукову експедицію народознавців у 1904 році (с. 135–153) та наукові контакти викладачів історичного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка з Науковим товариством імені Шевченка в Україні (1989–2013) (с. 201–242) висвітлено деякі аспекти організаційної діяльності Товариства.

Однак переважну частину книги займають огляди силіветок більш чи менш відомих діячів різних періодів, які співпрацювали з Товариством, – Михайла Грушевського, Володимира

Гнатюка, Михайла Зубрицького, Зоряни Болтарович, Романа Кирчіва, Григорія Дем'яна, Мирослава Мороза та інших; їхні найзнаковіші або ж маловідомі праці: про «Гуцульщину» Володимира Шухевича, «Звенигородщину» Агатангела Кримського, невивчені праці й малу прозу Марка Грушевського, про Михайла Зубрицького. Власне, Миколі Зубрицькому, пароху із с. Мшанця, присвячено дві статті про його діяльність як члена НТШ імені Шевченка у Львові й розширену рецензію на видання його зібрання творів. Свої пошуки Михайло Степанович проводить завжди в широкому контексті, із залученням даних з різних теренів, тому ми довідуємося багато нового, уточненого, деталізованого про життя й діяльність Зубрицького, розуміємо роль Товариства в його житті й те, як воно надихало його на збирання духовної та матеріальної культури свого краю, і якою самовідданою була його праця, адже будучи душпастирем, мав викроювати час, кошти для народознавчих занять і, долаючи різні труднощі, добуватися на засідання Історико-філологічної секції до Львова, зосібна задля схвалення праць для публікації, добро на що теж давало Товариство. Водночас автор свідчить, що це була прерогатива секцій, Етнографічна комісія мала дорадчу функцію порівняно з іншими підрозділами.

Для розкриття багатьох питань М. Глушко залучає різноманітні джерела, про які вже йшлося, водночас почесне місце серед них займає листування, зразки якого він додає до оглядів. Так, пишучи про особисті контакти двох відомих діячів сучасності – Кирчіва й Дем'яна, їхню тривалу дружбу і спільну працю на терені україністики – літературознавства, фольклористики, етнографії та інших дисциплін, Михайло Степанович публікує їхнє листування, зауважуючи: «Історично в українців склалося так, що належну пошану й оцінки тому чи іншому активному учасникові національної культури і науки, визвольного руху і суспільно-громадської діяльності віддаємо переважно тоді, коли його вже немає серед нас. В умовах незалежності України настав час дещо відкорегувати традицію. До такої думки спонукала автора цього допису одна з невід'ємних складових життєвого шляху будь-якої людини – особисті контакти та зв'язки з однодумцями і друзями, зокрема у формі листування. Невипадково епістолярна спадщина вважається чи не найголовнішим першоджерелом дослідження прихованої від стороннього ока “лабораторії” письменника і художника, композитора і вченого тощо» (с. 461). Уже згадувана надзвичайна скрупульозність автора і ґрунтовна обізнаність із предметом досліджень дозволяє йому здійснити низку уточнень, додатків, коментарів до публікацій колег, додати чимало нового й належно оцінити певне явище чи персоналію з погляду сучасних вимог.

Наприкінці книги вміщено: Показчик імен; Список опублікованих статей і матеріалів; Список тематично споріднених наукових, науково-популярних та енциклопедичних статей, які не увійшли до збірки й опубліковані у виданнях, що не належать НТШ в Україні; Список наукових і енциклопедичних праць, які не увійшли до збірки й опубліковані у виданнях НТШ в Україні. До достоїнств книги належить і її поліграфія, гарне художнє оформлення, не кажучи вже про значний обсяг – близько 700 сторінок.

Уважаємо, що книга Михайла Глушка є ґрунтовним, фаховим, дуже компетентним історіографічним виданням, що дозволяє краще усвідомити, зрозуміти роль і важливість першої української народної академії наук у минулому й сьогоденні, зокрема такої її важливої ланки, як народознавство, яке репрезентували непересічні особистості, розуміючи його цінність і значення для розвитку української науки та культури, усього суспільства загалом.

ІВАННІКОВА ЛЮДМИЛА

кандидатка філологічних наук, старша наукова співробітниця відділу української та зарубіжної фольклористики Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Київ, Україна). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0617-5082>

IVANNIKOVA LIUDMYLA

a Ph.D. in Philology, a senior research fellow at the Ukrainian and Foreign Folkloristics Department of M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine (Kyiv, Ukraine). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0617-5082>

Бібліографічний опис:

Іваннікова, Л. (2023) [Рецензія] Супрун-Яремко Н. О. Весільні пісні українців Кубані: фонографічний збірник. Антологія українських народних пісень Кубані. Випуск другий. Львів : Література та мистецтво, 2020. 288 с. *Народна творчість та етнологія*, 1 (397), 105–108.

Ivannikova, L. (2023) [Review] Suprun-Yaremko N. Wedding Songs of the Ukrainians of Kuban: Phonographical Collection. Anthology of Ukrainian Folk Songs of Kuban. 2nd issue. Lviv: Literature and Art, 2020, 288 pp. *Folk Art and Ethnology*, 1 (397), 105–108.

Надія Супрун-Яремко, етномузикологиня, докторка мистецтвознавства, професорка, членкиня Національної спілки композиторів України, дійсна членкиня Наукового товариства імені Шевченка, відома насамперед як кубанознавиця, збирачка, видавчиня і дослідниця народної пісенної творчості українців Кубані та історії фольклористики цього регіону. Це й закономірно, адже сама вона родом з міста Кропоткіна Краснодарського краю. І хоча з кінця 1960-х років Н. Супрун-Яремко постійно проживає в Україні, та все-таки не втратила ні кровного, ні духовного зв'язку зі своєю батьківщиною. Її найвідоміші праці – монографії «Гнат Хоткевич – музикант: музично-теоретичне дослідження» (Рівне, 1997, 280 с.) і «Українці Кубані та їхні пісні» (Київ, 2005, 784 с.), «Колядки і щедрівки Кубані: Фонографічний збірник» (Рівне, 2007, 184 с.), збірник статей «Музикознавчі праці» (Рівне, 2010, 574 с.) та ін.

Протягом 1990–1996 років Н. Супрун-Яремко здійснила десять фольклорних експедицій у 62 станиці історичної Чорноморії, у яких записала понад тисячу українських пісень різних жанрів. Результатом цих експедицій стала серія фонографічних видань «Антологія українських народних пісень Кубані». «Весільні пісні українців Кубані» – другий випуск цієї серії після «Колядок і щедрівок». До нього ввійшло понад 270 пісень, зафіксованих упорядницею спільно з етноорганологом Богданом Яремком у 46 станицях степової частини сучасного Краснодарського краю. Це саме ті козацькі курені, які від 1792 року облаштовували колишні запорожці та вихідці з Гетьманщини. Вони принесли із собою

також свої локальні фольклорні традиції, які взаємодіяли впродовж кількох століть, у результаті чого сформувалася унікальна народно-музична традиція українців Кубані, яка суттєво відрізняється від тих, що збереглися на материнській території. Крім того, на її формування значний вплив мали церковні хори, партесний спів, що відчувається і в манері виконання, і в структурі народного багатоголосся. Саме тому, починаючи з кінця XIX ст. і до нашого часу, в Україні не згасає інтерес до народних пісень Кубані. Тож рецензований нами збірник, де подано фахове транскрибування й глибокий науковий аналіз пісенного матеріалу, має бути цікавий не лише для науковців, але й для популяризаторів народної культури. Особливу важливість цього видання ми відчуваємо зараз, коли внаслідок повномасштабної агресії РФ проти України ця територія стала недоступною для наших наукових експедицій.

Книга містить передмову, три розділи, що відповідають структурі весільного обряду («Пісні передвесільного етапу (№№ 1–82)», «Пісні весільного етапу (№№ 83–261)» та «Пісні післявесільного етапу (№№ 262–271)»), примітки, покажчик поселень та виконавців, алфавітний покажчик інципів.

У передмові «Давньокозацьке українсько-кубанське весілля» мовиться про історію заселення українцями узбережжя Кубані, проблему збереження автентичності пісенної традиції в іноетнічному оточенні. Упорядниця зауважує, що основними носіями й берегинями пісенного фонду українців Кубані, зокрема його родинно-обрядового циклу, були й залишаються жінки. І серед тисяч збережених ними пісень Н. Супрун-Яремко найціннішими вважає саме весільні, що вже на той час (кінець XX ст.) зберігалися в пасивній пам'яті виконавиць старшого віку. Важливо, що ці виконавиці добре знали не лише музичну, але й ритуальну складову весілля, адже до середини XX ст. весілля в Чорномор'ї відбувалося за українською традицією.

Пісні систематизовано згідно з послідовністю ритуальних дій. За мелодичною стилістикою упорядниця поділяє їх на чотири групи:

1) Речитативно-формульний мелостиль. До нього належить половина пісенних зразків, що обслуговують усі етапи весілля; вони становлять перший формульно-обрядовий блок традиційного українсько-кубанського весілля.

2) Кантилений і кантиленно-протяглий стилі, переважно з підголосково-поліфонічною фактурою. Це другий драматично-пісенний блок обрядових пісень про нещасливу жіночу долю у свекрухи.

3) Мішаний стиль: кантиленно-речитативний, речитативно-кантилений, речитативно-кантиленно-протяжний, речитативно-кантилений мелізматичний.

4) Моторно-танцювальний стиль. Це необрядові пісні різних мелодичних стилів.

У передмові подано докладну характеристику пісень, які супроводжують різні етапи весілля та окремі ритуали. Авторка аналізує не лише локальні особливості цього фольклорного жанру, але й індивідуальну манеру співу неординарних виконавиць, зосереджує увагу навіть на окремих унікальних музично-поетичних зразках. Звісно, такий професійний аналіз розрахований передусім на фахівців-етномузикологів. Однак і фольклористи-словесники, і етнологи, і етнолінгвісти знайдуть тут матеріал для своїх праць. Цікаві, зокрема, народні номінації весільних ритуалів, які авторка щедро використовує у своїй передмові (*чаркування, договір (рукобиття), перепій (своди), розглядини, неустойка (компенсація), запросини, поїзд, вечоринка (дівич-вечір), покалачини тощо*), назви та описи весільного печива (*лежень, дивень, борона, перепійця, барило, гребінь*), персонажів весілля (*піддружій*), елементів одягу. Наприклад, *дивень* – це невеликий калач із трьома зв'язаними

зверху червоною стрічкою гілочками, між якими ховали дві ложки; згідно з традицією, його відвозили до молодого.

Упорядниця здійснює порівняльно-текстологічний аналіз різних варіантів пісень, предметом дослідження стала також символіка пісенних текстів і весільних ритуалів. Приміром, у підготовчому етапі весілля Н. Супрун-Яремко виокремлює десять ритуальних дій у супроводі пісень, які варіюються в різних станицях. Це сватання, заручини, вінок, гільце, розплітання коси, запросини, коровай, сирітські весільні пісні, після запросин, дівич-вечір. Основний весільний етап складався із шістнадцяти ритуальних дій: молоду вбирають до вінчання, після вінчання ідуть до молодої, після вінчання в домі молодої, після вінчання ідуть до молодого, весільне застілля в молодого, перепалки за весільним столом, чекають весільного поїзда молодого, весільний поїзд приїжджає до молодої, викуп молодої, подарунки, розподіл короваю, ритуальна вечеря в молодої, молоду виряджають до молодого, молоду везуть до молодого, молоду привезли до молодого. Третій розділ уміщує «понеділкові» та «перезв'янські» пісні й пісні наприкінці весілля.

Найбільше записано пісень, які стосуються ритуальної вечері перед від'їздом молодої до свекрухи (44) та моменту, коли молоду виряджають до молодого (40). Очевидно, така повна збереженість саме цих пісень зумовлена важливим етапом переходу нареченої від одного стану до іншого, заради чого, власне, і відбувався весільний обряд. Про це свідчать і самі тексти пісень, їх символіка та образна система (молода здає своє дівування друзькам або свої ключі матері, ламає верх берези у дворі або садить горіх замість себе, вирушає за гору кременистую, між турки, між татари, звідки повернутися може лише пташкою або квіткою, кинутою на воду тощо). Ці тексти поєднуються з особливо жалібними мелодіями. А те, що в збірнику представлено значну кількість варіантів однієї і тієї самої пісні з різних станиць, засвідчує розквіт фольклорної традиції Кубані у ХХ ст. Так, два пісенні сюжети «Що в батенька та й на одході» та «Куди, доню, собираєшся» мають величезні варіантні гнізда. Справжніми шедеврами можна назвати сирітські весільні пісні, які є варіантами пісень, зафіксованих нами на Чернігівщині, Київщині, Полтавщині та Поділлі.

Оскільки збірник упорядковано за функціональним принципом, то в ньому вміщено не лише обрядові весільні пісні, але й ті, що їх виконують під час застілля, тобто «позавесільні»: родинно-побутові, балади, танцювальні. Тут знаходимо цікаві музично-текстові варіанти таких поширених в Україні пісень, як «Котилася та й ясна зоря з неба» (дошлюбні взаємини козака й дівчини), «Ой приїхав та й Ванічка з поля» (козак їде сватати дівчину), «Як піду я не берегом, лугом» (засватана дівчина тужить за своїм першим коханням), «Світи, світи, місяцю», «Як зірву я з рожі квітку» (туга за матір'ю, за своїм родом), «Батько мій, батько мій» та «Ой орьол ти, орьол» (про тяжке сімейне життя), «Тече річенька невеличенька» та «Чом ти не прийшов» (балада про доньку-пташку). «Перезв'янські» пісні – це також відомі в Україні жартівливі пісні «Ой там на толчку, на базарі» та «І учора в куми, і сьогодні в куми».

Більшість пісенних зразків тяжіють до народно-музичної традиції Чернігівщини й Полтавщини, тобто історичної Гетьманщини. Серед них знаходимо і власне строкові пісні («А в неділю рано сиве море грало», «Ой журавко, журавко», «Зеленая вишня з-під кореня вийшла», «Ой вийду я на гору» та ін.). Цей малотиповий фольклорний факт уперше зафіксувала Надія Супрун-Яремко на Кубані, і побутує він лише там. Чому ж строкові (наймитські) пісні почали виконувати під час весілля? Можливо, тому, що їх мотиви перегукуються з мотивами весільних пісень: мати виряджає доньку на чужину, де її чекає гірка доля, донька тужить за батьківським домом, за матір'ю, а мати – за донькою. Не виключено,

що причиною такого виконання стала також туга за батьківщиною як за втраченим (покинутим) раєм.

Увесь рецензований нами збірник – це зафіксований пласт весільної народнопісенної культури, яка вже не функціонує в активних формах від середини ХХ ст. Пісні записані від 229 виконавиць, переважна більшість яких на початку 1990-х років мала вік від 60 до 86 років. Цінність видання полягає в тому, що на сьогодні це найповніше наукове видання весільних пісень однієї з найбільших українських етнічних територій. І хоча записів з Кубані є чимало, починаючи з кінця ХІХ ст. (це збірки Якіма Бігдая, Григорія Концевича, Митрофана Дикарева, Миколи Лисенка, Олександра Кошиця, Івана Варавви та ін.), однак вони мають переважно аматорський характер, мелодії записували досить схематично. На відміну від них, збірка Надії Супрун-Яремко містить високоточну транскрипцію живого музичного матеріалу в автентичному виконанні.

НАКОНЕЧНА (ГОЩІЦЬКА) ТЕТЯНА

кандидатка історичних наук, наукова співробітниця відділу історичної етнології Інституту народознавства НАН України (Львів, Україна). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8596-8974>

NAKONECHNA (HOSHCHITSKA) TETIANA

a Ph.D. in History, a research fellow at the Historical Ethnology Department of the Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine (Lviv, Ukraine). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8596-8974>

Бібліографічний опис:

Наконечна (Гощіцька), Т. (2023) [Рецензія] Серебрякова О. Шлюбні ворожіння в календарній обрядовості українців. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2022. 247 с. з іл. *Народна творчість та етнологія*, 1 (397), 109–111.

Nakonechna (Hoshchitska), T. (2023) [Review] Serebriakova O. Marriage Divinations in the Calendar Rites of Ukrainians. Lviv: Institute of Ethnology of the NAS of Ukraine, 2022, 247 pp.: ill. *Folk Art and Ethnology*, 1 (397), 109–111.

Вивчення самобутності національної культури в усьому багатоманітті її проявів – актуальна проблема сучасної гуманітаристики загалом та етнології зокрема. У цьому контексті надзвичайно цікавим видається те, як у процесі пізнання довколишнього світу, у намаганні зрозуміти й пояснити суть природних явищ людина здавна старалася також зазірнути у власне майбутнє та передбачити свої успіхи й невдачі.

Обрядова культура українців являє собою складне, багатоаспектне явище, що містить чимало архаїчних рис, які своїми витокami часто сягають дохристиянських часів. Дослідження в цій сфері, зважаючи на її значний потенціал, успішно реалізуються в багатьох наукових осередках. Проте є певні лакуни, які ще належить заповнити. Однією з них досі були різноманітні мантичні практики, що їх дослідники минулого фіксували доволі побіжно, часто не надаючи їм великого значення. А втім, шлюбні ворожіння, які побутували в українців, відрізнялися різноманіттям варіантів, стійким та тривалим побутуванням і є цікавими для глибшого розуміння обрядової культури, її символіки й реліктів архаїчної міфо-ритуальної традиції. У контексті сказаного на особливу увагу заслуговує результат багатолітніх наукових пошуків Олени Серебрякової, утілений в монографічному дослідженні «Шлюбні ворожіння в календарній обрядовості українців».

Авторці вдалося не тільки розкрити надзвичайно колоритну картину застосування різноманітних мантичних практик українців, а й простежити динаміку їх побутування і трансформацій, з'ясувати обрядовий контекст їхнього функціонування, показати тематичне різноманіття прийомів ворожіння, детально дослідити їх локальні особливості в широкому

ареальному й порівняльному контекстах. Усе це стало можливим завдяки залученню багатого джерельного матеріалу, передусім власних польових записів із 188 населених пунктів низки районів Західної і Центральної України. Також бачимо широке залучення неопублікованих матеріалів із рукописних фондів архівів Інституту народознавства, Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України та Львівського національного університету ім. І. Франка. Використано також значний пласт різноманітних розвідок учених другої половини XIX – першої половини XX ст.

Специфіка дослідницьких завдань та розмаїтий джерельний матеріал визначили структуру монографії, що містить 15 розділів. Розглянуто способи ворожіння з предметами, вибраними навмання; із записками; із лічбою кілків тину; із взуттям; із годуванням домашніх тварин; із тлумаченням різних звуків та підслуховуванням чужих розмов; із гілками; дивінації з дровами; з воском та восковими виробами; мантичні практики з насінням; угадування майбутнього за поведінкою домашніх тварин і птахів; передбачення долі за «віщою» зустріччю; мантичні обрядодії з вінками; вгадування майбутнього за допомогою викликання «віщого» сну. Власне, це вперше у вітчизняній науці ми бачимо такий послідовний і повний виклад усього спектру шлюбних ворожінь.

З-поміж досліджених дивінацій дуже давніми й архаїчними, як ми побачили, були насамперед календарні клеромантичні ворожіння, побутування яких засвідчено ще в античних і середньовічних джерелах. Прикметно, що в такий спосіб в Україні ворожили як хлопці, так і дівчата, використовуючи найрізноманітніші предмети (решета, нові горщики, сміття, взуття, перстені тощо). Цікаво, що так часто ворожили десь за межами «обжитого простору»: на річці, дорозі, у занедбаному будинку (імовірно, для того, щоб отримати більш «достовірну інформацію» від потойбічних сил). Давнім способом шлюбних дивінацій були також ворожіння з кілками плоту, які потрібно було певним чином відраховувати. Окрім широкого побутування в українців, дослідниця простежила їхні відповідники в календарній обрядовості багатьох інших етносів. Досить колоритним був спосіб гадання з насінням конопель. Так ворожили в десятках варіацій у різних регіонах України, приурочуючи це до свят зимового календарного циклу. На основі багатолітніх теренових пошуків авторка зафіксувала такі неординарні його варіанти, як засівання зерна з колосків, що були вкрадені з хати-«пустки», чи спосіб, у якому зерно на якийсь час зав'язували в сорочку, потім сипали його на попіл, примовляли певну формулу, вибирали з попелу дві зернини, пускали їх на воду і спостерігали за їхнім плином. Одним із найбільш поширених і, на думку респондентів, найточніших ворожінь були також гадання з ритуальним печивом. Ці мантичні практики відомі з античних часів і на наших теренах доволі стійко побутували ще в першій половині XX ст. Дослідниця зафіксувала такі архаїчні їх варіанти з використанням «німої» води, ритуально викраденого борошна, підвішування «віщого» печива до хатнього сволака, зав'язування «віщому» собаці очей тощо. Знаходимо й детальний опис способів ворожіння з тлумаченням різних звуків. Особливо цікавими є зафіксовані випадки, коли, вірогідно, для більш достовірного гадання хлопці й дівчата виходили на вершину найближчої гори. Адже саме вони в традиційних суспільствах здавна сприймалися як місця ймовірних «контактів» із потойбічними силами. Також досліджено цікавий пласт шлюбних ворожінь із запитуванням імені в першого зустрічного. Зокрема, наведено архаїчний варіант, коли ім'я запитували в жебраків, що традиційно сприймалися як свого роду «посланці» з потойбічного світу. Авторка вичерпно розглянула й ворожіння зі зрізаними гілками різноманітної садовини, які розміщували у традиційних маркованих локусах (піч, вікно) і спостерігали, чи вони розквітнуть до певного свята (здебільшого до Різдва Христового). У цьому випадку бачимо використання в шлюбних дивінаціях також медіативної функції, якою традиційний світогляд наділяв дерево. Ґрунтовно роз-

глянуто архаїчний тип ворожінь із виливанням розтопленого воску у воду й розгляданням отриманих фігурок. Дослідниця багато уваги приділила й детальному розгляду ворожінь із вінками. Наведено чимало локальних варіантів із пусканням вінків на воду та спогляданням за їхнім плином. Довідуємося також про рідкісні способи дивінацій, коли вінки клали на дах хати чи підвішували на дерево, а наступного ранку, «доки пташка не заспіває», їх знімали та оглядали. За кольором людського волосся чи шерсті тварини, що за них зачепилися, робили висновки про зовнішність майбутнього судженого.

У всьому вищенаведеному матеріалі вражає стійкість зафіксованої традиції, адже більшість цих способів ворожіння або ще добре пам'ятають респонденти, або молодше покоління практикує їх і в наш час. На давність цієї традиції вказує і значна кількість локальних варіантів одних і тих самих дивінацій, однакова функційність та аналогічні мотивації цих дій, ретельно зафіксованих дослідницею у досить широкому ареалі.

Привертає увагу прискіплива увага авторки до ілюстрування досліджуваного матеріалу. Загалом було дібрано понад пів сотні ілюстрацій, на яких ми бачимо розмаїті способи традиційного ворожіння, що для робіт, присвячених різним аспектам традиційної обрядової культури, часто є рідкістю.

Книга Олени Серебрякової «Шлюбні ворожіння в календарній обрядовості українців» як вагоме джерело різноманітної інформації про традиційні мантичні практики українців буде корисною та цікавою не лише для фахівців, а й для широкого загалу, який цікавиться народною культурою українців. Сподіваємось, що її вихід активізує дослідження цього колоритного й місткого явища етнічного буття українців.

Бібліографічний опис:

[Від редакції] (2023) Мар'ян Покропек (07.09.1932–13.01.2023) [некролог]. *Народна творчість та етнологія*, 1 (397), 112–114.

[Editorial] (2023) Marian Pokropek (07.09.1932–13.01.2023) [Obituary]. *Folk Art and Ethnology*, 1 (397), 112–114.

МАР'ЯН ПОКРОПЕК



(07.09.1932–13.01.2023)

Європейська етнографія зазнала непоправної втрати: 13 січня 2023 року обірвалася земна стежка відомого польського дослідника, професора Варшавського університету, габілітованого доктора **Мар'яна Покропека**. У день його поховання, 18 січня 2023 року, до костелу Найсвятішої Діви Марії в Отрембусах приїхали відомі діячі науки й культури Польщі та сусідніх європейських країн, щоб провести професора в останню дорогу і висловити співчуття вдові пані Станіславі й дітям. Від української спільноти слова підтримки дружині й усій родині були передані від академіка Ганни Скрипник – директорки Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, а також від усього наукового колективу.

Доктор Мар'ян Покропек був добре знаним у Польщі та за її межами, він давно заслужив славу фахового етнографа, невтомного популяризатора й палкого колекціонера народного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Його ім'я має незаперечний авторитет у галузі народної культури всіх слов'янських народів, насамперед польської. Доля подарувала Мар'янові Покропеку 90 літ активного життя, наділивши багатьма талантами, і сприяла розквіту різних граней його творчої особистості. У свою чергу професор жодного з них не приховав, прикрасивши свою творчу ниву плідними здобутками.

За понад 65 років наукової діяльності М. Покропек підготував кілька сотень публікацій, присвячених дерев'яній архітектурі Польщі, народним ремеслам і народному мистецтву. Активну наукову, викладацьку та громадську діяльність дослідника було відзначено високими нагородами, зокрема Золотим Хрестом Заслуги (1977 р., *Złoty Krzyż Zasługi*), Лицарським Хрестом ордена Відродження Польщі (2003 р., *Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski*), Золотою медаллю за заслуги перед культурою «Gloria Artis» (2022). М. Покропек також є лауреатом премії ім. Оскара Кольберга «За заслуги перед народною культурою» (1993), двічі отримував Знак «За заслуги в культурі» (*Odznaka Zasłużony Działacz Kultury*) тощо. Професора часто запрошували до складу журі конкурсів і престижних відзнак Польщі, він був членом багатьох наукових організацій і редколегій, серед яких згадаємо лише Комітет етнологічних наук Польської академії наук (*Komitet Nauk Etnologicznych PAN*), також брав участь у наукових радах при різних етнографічних музеях.

Народився вчений 7 вересня 1932 року в містечку Брвінув неподалік Варшави. Закінчив відділення історії матеріальної культури Варшавського університету, у 1956 році отримав ступінь магістра, тоді ж брав участь в експедиціях для створення Польського етнографічного атласу. Згодом у рідній альма-матер він тривалий час очолював Кафедру польської й слов'янської етнографії при Інституті етнології та культурної антропології Варшавського університету. Багато досліджень М. Покропек провадив в Україні, Литві, Латвії, Македонії, Болгарії, Румунії, Чехії, Словаччині, Угорщині та інших країнах Європи. За роки багатолітньої викладацької діяльності професор виховав не одне покоління етнографів і етнологів, які нині досліджують етнокультуру слов'ян, зокрема поляків, використовуючи новітні методи наукових практик. Учений керував понад 200-ма кандидатськими й був науковим керівником чотирьох докторських дисертацій.

Мар'яна Покропека цікавили різні аспекти культури, особливо захоплювали теми, пов'язані із сільським господарством, народною дерев'яною архітектурою, а також народним і непрофесійним мистецтвом польського й інших слов'янських народів. Уже в 1970-х роках він почав підготовку для створення «Атласу народної творчості та фольклору в Польщі» («Atlas sztuki ludowej i folkloru w Polsce», 1978 р.). Професор також підготував й опублікував низку монографій, що стали підсумком його копійної тривалої і напруженої праці. Серед найважливіших згадаємо такі: «Народне будівництво в Польщі» («Budownictwo ludowe w Polsce», 1976 р.), «Етнографія: матеріальна народна культура Польщі у порівняльному аспекті» («Etnografia: materialna kultura ludowa Polski na tle porównawczym», 2019 р.), що є незамінною книгою для кожного, хто вивчає чи цікавиться польською народною культурою. Це найвагоміше видання в такій галузі від середини ХХ ст. На пошану визначного етнографа колеги навзаєм підготували самобутній науковий подарунок – книгу «Регіони, кордони, межі: том в дарунок для професора Мар'яна Покропека» («Regiony, granice, rubieże: tom w darze dla profesora Mariana Pokropka», 2005 р.).

Професор не був кабінетним ученим, його постійні польові дослідження давали можливість бути очевидцем і самому спостерігати явища сучасності, фотографувати людей і речі, описувати місця й аналізувати події. За тривалий час він зібрав унікальну колекцію польського народного мистецтва, що стала в подальшому основою для його приватного Музею народного мистецтва в Отрембусах. Для відвідувачів експозиція відкрилася 1996 року. У цьому зібранні представлено надзвичайно цінні артефакти, важливі для вивчення польської традиційної культури, що в нинішні часи глобалізації вже відходить в історію.

Професор підтримував також інші польські музеї в їхній програмній діяльності, зокрема Національний етнографічний музей у Варшаві, активно сприяв розвитку культурних центрів, особливо у створенні скансенів, серед яких варто відзначити Сільськогосподарський музей К. Клюка у м. Цехановці (*Muzeum Rolnictwa im. ks. Krzysztofa Kluka w Ciechanowcu*),

Музей мазовецького села в Серпці (*Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu*), Музей Підляшшя у м. Василькові (*Podlaskie Muzeum Kultury ludowej, Wasilków*).

Експонати приватного Музею народного мистецтва в Отрембусах удадо представлено в павільйоні-будинку, побудованому самим професором. Нині в колекції можна вивчати всі види народної творчості Польщі: дерев'яну скульптуру, солом'яні вироби й плетіння, гончарство, писанки, настінний і декоративний розпис, картини, витинанки, ткацтво тощо. Є в ній також унікальний фотоархів, що містить документацію за понад 60 років роботи професора. У ньому зібрано матеріали, які стосуються дерев'яного будівництва і ширше – слов'янської народної культури й мистецтва, а також її майстрів. Усі роки експозиція була постійно відкрита для кожного, її відвідали тисячі школярів, туристів, етнографів, колекціонерів, політиків, церковних діячів. У книзі відгуків слова вдячності залишили шановані єпископи, відомі політики і державні діячі різних країн Європи й Азії. Із 2014 року в Музеї могли здійснювати наукову роботу тільки дослідники-фахівці – професор змушений був скоротити обсяги широкої просвітницької діяльності. Водночас він продовжував організовувати виставки, серед яких 22 травня 2022 року на підтримку українських біженців і загалом усієї нашої країни були демонстровані для широкої публіки цінні твори. Зокрема, виставка «Українське народне мистецтво у колекції Музею в Отрембусах» (*«Ukraińska sztuka ludowa w zbiorach Muzeum Sztuki Ludowej w Otrębusach»*) тривала майже чотири місяці, на ній можна було побачити гуцульські ікони на склі XIX ст., мальовані миски, керамічні підсвічники, вишиті рушники, картини, паперові витинанки, ткани вироби тощо. Напередодні господар весь час опікувався, щоб на відкриття змогли приїхати якнайбільше українців, які знайшли прихисток у Польщі, щоб їх підтримати і продемонструвати повагу до України від усіх поляків. Завдяки таким старанням тоді приїхали українські мами з дітьми не тільки з Варшави й околиць, але й із далекого південного міста Домброва Гурніча.

Ще раніше, у 2004 році, активність Мар'яна Покропека сприяла виставкам польських народних витинанок у Києві, Коломиї та Косові, що стало результатом співпраці з вітчизняними колегами, зокрема директором ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України академіком Ганною Скрипник і завідувачем відділу української та зарубіжної фольклористики Лесею Вахніною. Загалом у Музеї проведено понад 100 тематичних виставок.

Професор мріяв працювати до останнього дня, що й насправді відбулося. Його цікава, як виявилось, остання лекція про народне мистецтво Підляшшя пройшла всього за місяць до відходу в Освітньо-конференційному Центрі «Мазовше» (19 грудня 2022 р.). Перед широкою аудиторією автор продемонстрував унікальні архівні відеокадри і власні світлини, вдало ілюструючи розповідь про історію народного мистецтва краю, побут поляків у селах, результати етнографічних досліджень і творчість талановитих народних майстрів.

Із глибоким сумом весь науковий світ Польщі та Європи січневого дня в Отрембусах проводив в останню дорогу видатного дослідника, високоєрудованого інтелектуала, який залишив величезні напрацювання, і водночас кожен із присутніх прощався з непересічною і шляхетною особистістю. Теплі слова промовили його колеги: завідувач Інституту етнології та культурної антропології Варшавського університету проф. Лех Мруз (*Lech Mróz*), професор Єжи Василевський (*Jerzy Wasilewski*), доктор Томаш Стрончик (*Tomasz Strączyk*), який понад 40 років був асистентом ученого, супроводжував його в багатьох експедиціях.

Завершився земний шлях науковця... І світла пам'ять про нього зігріває серця вдячних поляків, українців, жителів багатьох країн Європи та світу, кожного, хто мав радість особисто зустрітись з професором Мар'яном Покропеком чи бути його шанувальником через книги і статті.

Колектив ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України

Бібліографічний опис:

[Від редакції] (2023) Дмитро Павличко (28.09.1929–29.01.2023) [некролог]. *Народна творчість та етнологія*, 1 (397), 115–117.

[Editorial] (2023) Dmytro Pavlychko (28.09.1929–29.01.2023) [Obituary]. *Folk Art and Ethnology*, 1 (397), 115–117.

ДМИТРО ПАВЛИЧКО



(28.09.1929–29.01.2023)

29 січня – у день пам'яті Героїв Крут – на 94-му році життя помер класик сучасної української літератури, яскравий Поет і почесний Громадянин, співавтор Декларації про державний суверенітет України **Дмитро Васильович Павличко**.

У засвіти відійшов «поет-епоха» – шістдесятник, перекладач, критик, визначний український політик, один з фундаторів Народного руху України, головний редактор українського журналу іноземної літератури «Всесвіт» та народний депутат (з 1990 до 1994 рр. та з 1998 до 1999 рр.), лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка (1977), Герой України (2004). Д. Павличко відзначений державними нагородами: орден князя Ярослава Мудрого IV, V ступеня (1999, 2009), орден «За заслуги» III ступеня (1997), орден Свободи (2015).

Народився Дмитро Павличко 28 вересня 1929 року в селі Стопчатів, нині – Косівський район Івано-Франківської області. Початкову освіту здобув у польськомовній школі в Яблунові, згодом продовжив навчання в гімназії в Коломиї та Яблунівській середній школі.

У 1945–1946 роках поета було ув'язнено за сфальшованою справою стосовно звинувачення в належності до УПА.

У 1953 році Д. Павличко закінчив філологічний факультет Львівського університету.

Перший вірш митця «Дві ялинки» (1951) вийшов друком під час навчання у Львівському університеті, проте відлік творчого шляху сягає ще 1940-х років – твори поета стають відображенням тогочасних суспільних подій в Україні.

У 1953 році побачила світ перша поетична збірка автора «Любов та ненависть», пізніше – книги віршів «Моя земля» (1955); «Чорна нитка» (1958); «Правда кличе» (1958) (видання спіткала сумна доля, адже її вісімнадцятитисячний наклад було знищено за вказівкою партійної цензури); «Пальмова віть» (1962). У 1968 році вийшла друком збірка «Гранослов», а невдовзі – «Сонети подільської осені» (1973); «Таємниця твого обличчя» (1974); «Сонети» (1978); «Спіраль» (1984); «Поеми й притчі» (1986); «Покаянні псалми» (1994).

Д. Павличко – автор тексту популярної української пісні «Два кольори», знакової також для самого поета, адже червона й чорна тональність, любов і журба, радість і смуток переплелися як у його поетичній спадщині, так і в особистій біографії. Покладений на музику О. Білашем вірш, без перебільшення, здобув всенародну славу.

Поезією Дмитра Павличка позначився початок українського шістдесятництва – доби, коли молоді, талановиті митці намагалися зберегти власну культурну спадщину та передати її прийдешнім поколінням. Поетичний таланти Д. Павличка не залишився непоміченим, з ініціативи М. Бажана його прийняли до Спілки письменників. З ранніх поезій варто відзначити найгучнішу антисталінську сміливу аліюзу – вірш «Коли помер кривавий Торквемада...». Д. Павличко, наражаючись на небезпеку ідеологічних звинувачень, сприяв виданню творів Богдана-Ігоря Антонича й готував передмову до нього.

Інтимна лірика, зокрема збірка «Таємниця твого обличчя», посідає важливе місце в поетичному доробку митця. Знані поетичні рядки «найдовша з усіх доріг – дорога твого приходу, найбільша з усіх таємниць – таємниця твого обличчя» стають глибинним, універсальним поетичним образом.

Як неперевершений майстер сонета поет тісно пов'язаний із традиціями київських неокласиків. Серед шедеврів Д. Павличка варто відзначити написаний на смерть Максима Рильського сонетний цикл «Гранослов» (1964).

Д. Павличко очолював відділ поезії редакції журналу «Жовтень» (нині – «Дзвін»), після переїзду до Києва працював у секретаріаті Спілки письменників України. Визначним здобутком культурної політики поета став редагований ним журнал іноземної літератури «Всесвіт». На шпальтах часопису в 1970-х роках, коли було посилено русифікацію, з його легкої руки з'явилися твори Гемінґвея, Камю, романи латиноамериканського магічного реалізму в українських перекладах.

Відомий Д. Павличко і як автор циклу віршів для дітей. Не одне покоління дітей згадає його kota Мартина та золоторого оленя.

Яскравим перекладачем Д. Павличком укладено антологію перекладних творів «Світовий сонет» (1983). Літературно-критичні праці митця зібрано в книгах «Магістралями слова» (1978), «Над глибинами» (1984), «Біля мужнього слова» (1988).

Відзначився Д. Павличко і як політичний та громадський діяч, зокрема, як один із фундаторів Народного руху України, Демократичної партії України, як перший голова Товариства української мови імені Т. Г. Шевченка, а в 1990–1994, 1998–1999 роках та з 21 жовтня 2005 року по 25 травня 2006 року – як народний депутат України. Він був однією з ключових фігур в історії проголошення незалежності України 24 серпня 1991 року, одним з авторів Конституції України, послом у Словаччині та Польщі, захисником Закону про українську мову.

Своєрідним поетичним заповітом, молитвою митця звучать до болю важливі й актуальні на сьогодні поетичні рядки з його збірки «Покаянні псалми»:

Благослови, мій Боже, Україну,
З'єднай водно всі київські церкви,
Завмерлу нашу мову оживи,
Козацьку славу підними із тіну.
Я смерть свою молитвою зустріну,
Вклонюсь Тобі з-під каменя й трави,
Але не дай, щоб служники Москви
Знов обернули край мій на руїну!

Нехай справдяться ці пророчі слова! Світла пам'ять і Царство Небесне! З глибоким сумом висловлюємо співчуття рідним, друзям, колегам Дмитра Васильовича.

Колектив ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України

Бібліографічний опис:

[Від редакції] (2023) Микола Стратілат (06.06.1942–09.03.2023) [некролог]. *Народна творчість та етнологія*, 1 (397), 118–120.

[Editorial] (2023) Mykola Stratilat (06.06.1942–09.03.2023) [Obituary]. *Folk Art and Ethnology*, 1 (397), 118–120.

МИКОЛА СТРАТИЛАТ



(06.06.1942– 09.03.2023)

9 березня 2023 року відійшов у вічність відомий український митець, графік **Микола Іванович Стратілат**. Для колективу Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України ця втрата – глибоко особиста. Адже протягом майже 30 років (1977–2004) пан Микола був нашим колегою, художнім редактором журналу «Народна творчість та етнографія» (нині – «Народна творчість та етнологія»), у якому також регулярно публікувалися нові твори майстра.

Народний художник України М. Стратілат народився в с. Макіївка Носівського району Чернігівської області. Сталося це, за зізнанням самого графіка, у грудні 1941 року, на вже окупованій території, тому пізніше в документах виникла інша дата – 6 червня 1942 року. Дитинство припало на непрості часи, але, як писав мистецтвознавець В. Підгора, «очевидно, що його сільське походження сприяло розвитку його поетичної душі, запліднило його творчість любов'ю до рідної землі, нагородило його глибоким відчуттям українського краєвиду і села в ньому». Перші уроки малювання отримав від матері Палагеї, яка малювала в народному стилі («Одна з перших моїх робіт – копія ікони Єлецької Божої матері, що особливо шанується на Чернігівщині, – донині висить у батьківській хаті»), пізніше відвідував гурток, яким

керував сільський учитель Степан Музиченко – художник, музикант, непересічна людина «із загостреним почуттям національної свідомості». Він став організатором виставки талановитого школяра («На ній я показав усе, чому навчився і що встиг зробити за півтора року: тут були і копії з Рубенса, і власні композиції, пейзажі рідного села. Мою працю поцінували і учні, і вчителі»). Саме за його порадою юнак вступив до Київського художнього ремісничого училища № 16. Цікаво, що майбутній графік вивчав тут живопис, до того ж монументальний, у техніці альфреско (!). Разом з М. Стратілатом в училищі навчався ще один майбутній класик вітчизняного мистецтва – Микола Трегубов (1943–1984). Два студенти буквально поряд працювали на пленерах. Уже тоді у творчості М. Стратілата виникла шевченківська тема, якій він зберіг вірність упродовж усього життя. Захопив його своєю красою і Київ. «Без цього міста, без його мальовничих околиць, архітектурних оздоб, без його крутих пагорбів та ярів, порослих дерезою, барвінком, медяницею, диким часником, по яких пролягли доріжки та стежки, без його древніх святинь, може, не було б мене, як художника. Київ кликав, вчив, виховував, відкривав переді мною свої величезні образи, сторінки історії, і я потроху став киянином», – зізнавався митець. І ще одне яскраве студентське художнє враження – зустріч з оригіналом «Ночі над Дніпром» А. Куїнджі.

По закінченню училища (1961) М. Стратілат продовжив навчання у Львові – в Українському поліграфічному інституті імені Івана Федорова. Саме тут виявився його неабиякий хист до графіки, зокрема до чорно-білої гравюри. Дипломна робота – серія гравюр «Купальські пісні» – була високо оцінена державною екзаменаційною комісією, яка відзначила характерні для молодого майстра віртуозність техніки гравірування, тяжіння до поетичності образів, м'який ліризм, спрямованість на національну українську тематику.

Після закінчення поліграфічного інституту (1972) молодому художнику запропонували роботу в редакції газети «Советский солдат», яка видавалася в тодішній Чехословаччині. Саме тому перша персональна виставка М. Стратілата «Шляхами братерства» відбулася в Празі (1974). У Чехословаччині завдяки науковцю Оресту Зілінському митець відкрив для себе світ української закордонної діаспори.

У 1977 році майстер був запрошений до нашого Інституту. Сталося це знову-таки завдяки С. Музиченку. Ось як згадує про це М. Стратілат у мемуарах: «Вже пізніше, працюючи відповідальним секретарем журналу “Народна творчість та етнографія”, він [С. Музиченко. – Ред.] посприяв моєму влаштуванню в це дуже популярне тоді видання художнім редактором. Понад 30 років я віддавав роботі в журналі й з великим задоволенням та ностальгією згадую нині своїх колег-науковців, наші етнографічні експедиції по Україні, що збагачували нас духовно, під час яких я замальовував сільські хати, побутові речі, одяг. Ці малюнки донині зберігаються десь у фондах Інституту етнографії».

І почалися роки роботи, напруженої, але й натхненної. До 1500-річчя улюбленого міста виникла серія «Пісня про Київ» (1980–1981). До 1000-річчя прийняття християнства на Україні-Русі – серія «Київ. Сторінки історії» (1988), експонована також в Італії (Рим), Німеччині, США; її своєрідним продовженням стали «Знищені святині Києва» (1986–1990). До 2000-річчя Різдва Христового митець створив серію «Свята земля» (1999). А ще є «Седнівська осінь» (1980–1981), «Ніч яка місячна» (1983–1986), «Мир землі моїй» (1984), «Ноктюрн над Десною» (1986), «Поезія в образах» (1989–1990), «Думи мої, думи», «Розквітай, гуцульський краю», триптихи «Хата моя, хата біла» та «Нічні роздуми», портрети видатних українських діячів (зокрема Тараса Шевченка (1986), митрополита Андрея Шептицького (1990), Патріарха Київського і всієї України Мстислава (1991)), ілюстрації та оформлення близько ста книжкових видань (переважно поетичних збірок – Т. Шевченка, Лесі Українки, М. Рильського (1986), О. Гончара (1988), В. Сосюри (1989), В. Симоненка

(1990), сучасної поетеси Т. Череп), понад 140 екслібрисів, замовниками яких були письменники, журналісти, політики, космонавти, науковці, церковні діячі, художники, музеї, товариства. Загалом М. Стратілат – автор близько п'яти сотень творів, переважно гравюр (на дереві, лінолеумі, пластику), але є в його доробку й чимало майстерних акварелей. Також художник – автор цікавих спогадів «Від білої хати...», надрукованих у журналі «Вітчизна» (2007 р., № 7–8). У 1980 році митця було прийнято до Спілки художників, у 1996 році він отримав звання заслуженого, у 2008-му – народного художника України. «За художнє відтворення архітектурних пам'яток м. Києва» був нагороджений орденом святого Архистратига Михаїла від Української православної церкви та Патріарха Філарета.

Вічная Вам пам'ять, Майстре!

Колектив ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України

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; ORCID ID;

- 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; У разі наявності в джерелах ідентифікатора DOI його слід обов'язково зазначити.

- 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
№ 1, 2023 (397)
січень-березень

На обкладинці: світлина Тетяни Петрівни Рудої. м. Київ. 1951 р.

Формат 60×84/8, 205×290мм

Умов. друк. арк. 14,18

Обл. вид. арк. 11,51

Наклад 80 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