

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

№ 2, 2024 (402)

квітень-червень

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2024.02>

---



Київ – 2024

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

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

Рік заснування 2010 / Creation Date 2010

Періодичність: 4 номери на рік / Periodicity: 4 issues per year

### **Засновники журналу / Founders**

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 of the NAS of Ukraine

### **Головний редактор / Editor-in-Chief**

Володимир Великочий / Volodymyr Velykochyi

### **Голова науково-видавничої ради / Chairman of the scientific-publishing council**

Ганна Скрипник / Hanna Skrypnyk

### **Відповідальний секретар / Executive secretary**

Галина Бондаренко / Halyna Bondarenko

### **Редакційна колегія / Members of the Editorial Board**

Василь Балущок (Vasyl Balushok), Філіп Болман (Philip V. Bohlman), Галина Бондаренко (Halyna Bondarenko), Валентина Борисенко (Valentyna Borysenko), Леся Вахніна (Lesia Vakhnina), Сімона Делич (Simona Delić), Ростислав Забашта (Rostyslav Zabashta), Тетяна Кара-Васильєва (Tetiana Kara-Vasylyeva), Віктор Кожухар (Viktor Kozhukhar), Катерина Кожухар (Kateryna Kozhukhar), Олена Колосніченко (Olena Kolosnichenko), Ліліана Кондратікова (Liliana Condraticova), Наталя Кононенко (Natalie Kononenko), Роксолана Косів (Roksolana Kosiv), В'ячеслав Кушнір (Vyacheslav Kushnir), Харієта Мареч-Сабол (Harieta Mareci-Sabol), Чаба Месарош (Csaba Mészáros), Оксана Микитенко (Oksana Mykytenko), Овідіу Морар (Ovidiu Morar), Міхаєла Віолета Мунтяну (Mihaela Violeta Munteanu), Леся Мушкетик (Lesia Mushketyk), Олена Немкович (Olena Nemkovych), Василь Орлик (Vasyl Orlyk), Петко Христов (Petko Hristov), Володимир Скляр (Volodymyr Skliar), Ганна Скрипник (Hanna Skrypnyk), Мирослав Сополіга (Myroslav Sopolyha), Лариса Фіалкова (Larisa Fialkova), Наталія Чупріна (Nataliia Chuprina)

*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)*

*Included in the List of Scientific Professional Publications of Ukraine.*

*Branches of science: historical, cultural studies, philological. Specialty: 032, 034, 035*

*Category: B (Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine dated July 2, 2020 No. 886)*

*Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства,  
фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України  
(протокол №7 від 11.06.2024)*

*Recommended for publication by the Scientific Council of M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and  
Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine  
(protocol No. 7 dated June 11, 2024)*

**Народна творчість та етнологія** : № 2 (402) / [Голов. ред. В. Великочий, голова Науково-видавничої ради Г. Скрипник] ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2024. 132 с.

**Folk Art and Ethnology** : 2 (402) / [Editor-in-Chief V. Velykochyi, Chairman of the scientific-publishing council H. Skrypnyk] ; NAS of Ukraine, M. Rylskyi IASFE. Kyiv, 2024. 132 pp.

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

**Contacts:** 4 Hrushevskoho St., Kyiv, 01001, Ukraine; Phone: (044) 278-34-54

**E-mail:** [redaktsiia.imfe@gmail.com](mailto:redaktsiia.imfe@gmail.com)

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

Ідентифікатор медіа в Реєстрі суб'єктів у сфері медіа-реєстрантів R30-03699 від 11.04.2024 № 1160

Media identifier in the Register of Entities in the Field of Media Registrants R30-03699 of 11.04.2024 no. 1160

© Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології  
ім. М. Т. Рильського НАН України, 2024

© M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology  
of the NAS of Ukraine, 2024

© Автори статей, 2024

© Authors of Papers, 2024

# Зміст

## Contents

- 6 [Від редакції]. До ювілею талановитої театрознавиці  
[Editorial] On the Occasion of the Anniversary of a Talented Theatre Studier

### **Народна і професійна культура:**

#### **ОГЛЯДИ ТА ЗНАКОВІ ПОСТАТІ**

#### **Folk and Professional Culture:**

#### **Reviews and Iconic Personalities**

- 8 **Тримбач Сергій.** Олександр Довженко: особливості творення національного міфу  
*Trymbach Serhii.* Oleksandr Dovzhenko: Peculiarities of the National Myth Creation
- 19 **Богданова-Дашак Ірина.** «Балада війни» Олександра Білаша як національний зразок жанру моноопери  
*Bohdanova-Dashak Iryna.* “The Ballad of War” by Oleksandr Bilash as a National Example of the Mono-Opera Genre
- 27 **Бондаренко Галина.** Соціокультурні зміни повсякдення сільської людності Наддніпрянщини  
*Bondarenko Halyna.* Socio-Cultural Changes in the Everyday Life of the Rural Population of Naddniproianshchyna.

### **Розвідки та матеріали**

#### **Studies and Materials**

- 35 **Мех Наталія.** Інтерпретація роману Івана Багряного «Тигролови» у вітчизняному кінематографі 90-х років ХХ століття та в українському музичному театрі 20-х років ХХІ століття  
*Mekh Nataliia.* Interpretation of the *Tiger Trappers* Novel by Ivan Bahrianyi in the Ukrainian Cinematography of the 1990s and Musical Theatre of the 2020s
- 44 **Студенець Наталія.** Artistic Heritage of Polina Raiko in the Space of Modern Culture: Relevant Ideas and Projects  
*Студенець Наталія.* Художня спадщина Поліни Райко в просторі сучасної культури: актуальні ідеї та проекти
- 50 **Сушко Валентина, Скляр Володимир.** Збереження традиційного українського вбрання та його популяризація в діяльності фольклорно-етнографічних колективів Харківщини на межі ХХ–ХХІ століть  
*Sushko Valentyna, Skliar Volodymyr.* Preservation of the Traditional Ukrainian Clothing and Its Popularization in the Activities of Folklore and Ethnographic Groups

of the Kharkiv Region at the Turn of the 20th – 21st Centuries.

- 58 **Кароєва Тетяна, Гребеньова Валентина.** Чоловіча сорочка в асортименті вишивального промислу України повоєнного часу (1945–1949)  
**Karoiëva Tetiana, Hrebenova Valentyna.** Men's Shirt in the Assortment of Embroidery Industry of Post-War Ukraine (1945–1949)
- 68 **Марцінів Юлія.** Покутська вишиванка та елементи народного строю: минуле і сучасність (на основі експедиції Городенківщиною)  
**Martsiniv Yuliia.** Vyshyvanka of Pokuttia and the Elements of Folk Costume: Past and Present (Based on the Expedition to Horodenkivshchyna)
- 76 **Чолкан Валентина, Меленчук Ольга.** Особливості художньої творчості Степана Будного: пісенно-музичний аспект  
**Cholkan Valentyna, Melenchuk Olha.** Peculiarities of Stepan Budnyi's Artistic Works: Song and Musical Aspects

### **Трибуна молодого дослідника** **A Tribune of a Young Researcher**

- 87 **Кислюк Андрій.** Лисенкіана в дослідженнях Михайла Степаненка в її зв'язках із музикознавчою традицією та сучасними дослідженнями творчості митця  
**Kysliuk Andrii.** Lysenkiana in the Studies of Mykhailo Stepanenko in Its Connections with Musicological Tradition and Modern Investigations of the Artist's Heritage
- 95 **Кузьменко Євгеній.** Сакральні споруди Краматорщини в умовах російської агресії 2022–2024 років: втрати і шляхи відновлення  
**Kuzmenko Yevhenii.** Sacred Buildings of Kramatorshchyna in the Conditions of Russian Aggression of 2022–2024: Losses and Ways of Recovery
- 106 **Єльчик Оксана.** Естетичні підстави та практика екранізацій театральних постановок у світлі кіно- та телемови в 1970-х роках  
**Yelchuk Oksana.** Aesthetic Grounds and Practice of Screen Adaptations of Theatrical Productions in the Light of Film and Television Language in the 1970s

### **Хроніка** **Chronicle**

- 113 [Від редакції]. IV Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасні виміри української регіоналістики»  
(*підготував Теофіл Рендюк*)  
[Editorial] The Fourth All-Ukrainian Theoretical and Practical Conference "Modern Dimensions of Ukrainian Regional Science"  
(*Prepared by Teofil Rendyuk*)
- 116 [Від редакції]. Вишитий одяг – національний спадок і символ єднання українців  
(*підготував Олександр Головка*)  
[Editorial] Embroidered Clothing is a National Heritage and a Symbol of Ukrainians' Unity  
(*Prepared by Oleksandr Holovko*)

## Рецензії

### Reviews

- 119 **Балушок Василь**. [Рецензія] Курочкін О. В. Різдвяний вертеп: шляхи історичної трансформації : монографія. Київ : Ліра-К, 2022. 188 с.  
**Balushok Vasyl**. [Review] Kurochkin O. V. Christmas Vertep: Ways of Historical Transformation: A Monograph. Kyiv: Lira-K Publishing House, 2022, 188 pp.
- 124 **Накoneчна (Гошчiцька) Тетяна**. [Рецензія] Горoшко-Погорецька Л. Вода в ритуалі: карпатська традиція. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2021. 472 с.  
**Nakonechna (Hoshchitska) Tetiana**. [Review] HOROSHKO-POHORETSKA, Lesia. Water in the Ritual: The Carpathian Tradition. Lviv: Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine

## Некролог

### Obituary

- 127 Ірина Ходак  
Iryna Khodak
- 129 Михайло Глушко  
Mykhailo Hlushko

### Бібліографічний опис:

[Від редакції] (2024) До ювілею талановитої театрознавиці. *Народна творчість та етнологія*, 2 (402), 6–7.

[Editorial] (2024) On the Occasion of the Anniversary of a Talented Theatre Studier. *Folk Art and Ethnology*, 2 (402), 6–7.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2024. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)



## ДО ЮВІЛЕЮ ТАЛАНОВИТОЇ ТЕАТРОЗНАВИЦІ



**Олена Володимирівна Зінич** народилася 22 червня 1959 року в Одесі. З дитинства її життя було пов'язане з музикою: закінчила музичну школу в Києві, з відзнакою Київське музичне училище ім. Р. М. Глієра (1990), а потім вступила на історико-теоретичний факультет Київської державної консерваторії. Викладала теоретичні дисципліни в музичних школах столиці, працювала викладачем на кафедрі теорії та історії музики в Київському педагогічному інституті ім. М. П. Драгоманова (1991–1993). Упродовж 1993–2001 років була музичним редактором Центру музичної інформації Національної спілки композиторів України, поза-

штатним оглядачем відділу культури газети «Правда України». У 2001–2004 роках – пошуквачка на кафедрі історії зарубіжної музики Національної музичної академії. Захистила кандидатську дисертацію «Пластичність у балетній музиці Равеля (в аспекті взаємодії мистецтв)» (2004), значно розширивши зміст цього дослідження; у 2009 році видала однойменну монографію, що стала помітним внеском у розробку проблем інтермедіальності в сучасному вітчизняному мистецтвознавстві. Природа пластичності в роботі розглядається в широкому художньо-естетичному та культурологічному контексті, що дозволяє – крізь призму творчості Равеля – розкрити взаємопроникнення музики, танцю, пантоміми та осмислити роль пластичності як інтегративного фактора зближення й синтезу мистецтв.

В Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України Олена Володимирівна прийшла у 2025 році, будучи вже зрілою дослідницею і маючи значний досвід роботи у сферах музикознавства, педагогіки та журналістики. І відразу завоювала авторитет у колективі як перспективний, кваліфікований фахівець і доброзичлива, інтелігентна людина. З нашим Інститутом її єднали також родинні зв'язки: раніше тут працювали батьки пані Олени – Світлана Георгіївна і Володимир Тихонович Зіничі. Мати Олени Володимирівни, кандидатка музикознавства, протягом 1957–2005 років була спочатку молодшою, потім старшою науковою співробітницею відділу кінознавства, авторкою численних праць з історії та теорії кінематографа. Батько, кандидат історичних наук, пройшов шлях від молодшого наукового співробітника до завідувача відділу етнографії, заступника директора ІМФЕ з наукової роботи.

О. Зінич є авторкою 60 наукових праць. Крім монографії, вона написала чотири розділи для колективних монографій, значну кількість статей для наукових періодичних видань.

Її дослідницькі інтереси зосереджені на процесах взаємодії музики і «мистецтв руху», феномені пластичності, тенденціях розвитку зарубіжного (французького, японського тощо) та українського балету, діяльності видатних хореографів ХХ–ХХІ ст. Спочатку Олена Володимирівна працювала у відділі театрознавства, тепер – у відділі екранно-сценічних мистецтв та культурології. Крім суто наукових праць, їй належить понад 100 публікацій, присвячених проблемам балетного та оперного мистецтва, у періодичній пресі («День», «Культура і життя», «Голос України», «Українська музична газета» та ін.).

Олена Володимирівна – член Національної спілки композиторів України, Національної спілки театральних діячів України (і голова її первинного осередку в ІМФЕ), Міжнародної асоціації «Жінки в музиці». Виконувала обов'язки вченого секретаря спеціалізованої ради по захисту дисертацій; багато років бере участь у журі секції «Мистецтвознавство» в конкурсах робіт учнів-членів Малої академії наук. Як бачимо, ювілярка успішно поєднує наукову роботу з громадською діяльністю. Вона завжди сумлінно та відповідально ставиться до завдань керівництва. Майже всі театрознавчі роботи (дисертаційні та планові) потрапляють до пані Олени на рецензування.

І тут Олена Володимирівна виявляє – поряд із властивою їй доброзичливістю – принциповість і прискіпливість, дає цінні поради, допомагаючи авторам значною мірою вдосконалити тексти.

Сьогодні О. Зінич – у розквіті своїх творчих сил. Побажаємо нашій красивій, талановитій і добрій колезі здоров'я, нових успіхів, творчого натхнення і миру.

*Колектив ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України*

Надійшло / Received 23.05.2024

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 11.06.2024

УДК 791.071.1Довж.: [7.046:791.224](477)“19”

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2024.02.008>

### ТРИМБАЧ СЕРГІЙ

старший науковий співробітник відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9724-4498>

### TRYMBACH SERHIY

a senior research fellow of the Screen, Stage Arts and Culturology Department at M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, a corresponding member of the National Academy of Arts of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9724-4498>

### Бібліографічний опис:

Тримбач, С. (2024). Олександр Довженко: особливості творення національного міфу. *Народна творчість та етнологія*, 2 (402), 8–18.

Trymbach, S. (2024) Oleksandr Dovzhenko: Peculiarities of the National Myth Creation. *Folk Art and Ethnology*, 2 (402), 8–18.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2024. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

## ОЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО: ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО МІФУ

### Анотація / Abstract

Повномасштабна війна росії проти України, її культури, її цивілізаційного вибору випрозорює питання щодо формування та функціонування національної міфології. Існує безліч визначень міфу, потрактувань його ролі й місця у світовій та національній історії. Зрозуміло одне: будь-яка нація формує міфологічне осердя своєї картини світу. Осердя, яке й слугує одним з основних інструментів її самоідентифікації та самозахисту від дії зовнішніх сил.

У цьому сенсі особливий інтерес становить феномен українського кіно та один із його творчих лідерів – Олександр Довженко. Починаючи від фільму «Звенигора» (1928), митець продукує міфологічні сюжети, у центрі яких – Україна та українці, їхня історична доля. «Звенигора» є першим екранним міфом України. У його основі – чотиричленна структура історико-часових шарів, які й презентують українців від найдавніших епох до майбутнього. Цей міф продовжує вже існуючі міфологічні структури, вироблені в поезиці творів Тараса Шевченка та Миколи Гоголя. Тим самим ідеться про тривання фундаментальних глибинних структур, які визначають особливу сакральність знаків і символів національної історії.

У часи Другої світової війни Довженків міф України зазнав трагічної трансформації. Національна катастрофа, нищення країни та її народу як такого виглядали чинниками, які унеможливають будь-який варіант майбутнього. Апокаліптичні видіння на певний час стають визначальними для художнього мислення Довженка. Однак прагнення виформувати образ майбутнього повертає в коло Довженкових сюжетів історію Золотого віку як закономірного підсумку історичного життя України та українців.



Довженкові фільми «Звенигора», «Арсенал», «Земля», кіноповісті «Україна в огні», «Повість подум'яних літ» є, по суті, екранним утіленням міфу про фронтірну зону, де постійно відбувається переміщення людських спільнот різної модифікації, формуються різнотипні соціокультурні установки та власне національні характери, основним джерелом формування яких є українське козацтво, далекі пращури, пам'ять про яких і мусить активуватися новим мистецтвом.

**Ключові слова:** міф, символ, знак, сакральність, автор, історичний сюжет, народ, фронтир.

Russia's full-scale war against Ukraine, its culture, its civilizational choice raises the issues of the formation and functioning of the national mythology. There are many definitions of myth, interpretations of its significance and place in the world and national history. One thing is clear: any nation forms the mythological core of its picture of the world. The heart, which serves as one of the main tools of its self-identification and self-defense against external forces.

In this sense, the phenomenon of Ukrainian cinema and one of its creative leaders, Oleksandr Dovzhenko, is of a particular interest. Starting with the film *Zvenyhora* (1928), the artist produces mythological subjects centered on Ukraine and Ukrainians, their historical fate. *Zvenyhora* is the first screen myth of Ukraine. It is based on a four-part structure of historical-temporal layers presenting Ukrainians – from the most ancient epochs to the future. This myth continues already existing mythological structures developed in the poetics of the works of Taras Shevchenko and Mykola Hohol. In this way we are talking about the continuation of fundamental deep structures determining the special sacredness of the signs and symbols of the national history.

During the Second World War, Dovzhenko's myth of Ukraine has undergone a tragic transformation. The national catastrophe, the destruction of the country and its people as such seemed to be factors that made any option for the future impossible. For a certain time, apocalyptic visions become decisive for Dovzhenko's artistic thinking. However, the desire to shape the image of the future returns the history of the Golden Age to the circle of Dovzhenko's stories as a natural conclusion of the historical life of Ukraine and Ukrainians.

The feature films *Zvenyhora*, *Arsenal*, *Zemlia*, cinema stories *Ukraine on Fire*, *Chronicle of Flaming Years* are, in essence, the screen embodiment of the myth of the frontier zone, where human communities of various modifications are constantly moving, different types of socio-cultural attitudes and national characters are formed. Ukrainian Cossacks are considered as the main source of them. They are distant ancestors, the memory of whom must be activated by new art.

**Keywords:** myth, symbol, sign, sacredness, author, historical plot, people, frontier.

Категорія міфу є однією з визначальних для розуміння історичної еволюції тієї чи іншої нації. Українська нація так само потребує осмислення міфологічних сюжетів, які визначають самоідентифікацію українців. Цій темі присвячено чимало праць, серед яких роботи Григорія Грабовича, Оксани Забужко, Ярослава Грицака та багатьох інших. На цьому тлі кінознавчі роботи досі не мають ґрунтовно пророблених версій технологій творення міфу засобами екранних мистецтв. Відтак набуває актуальності потрактування міфологій, що визначають пошуки провідних українських кіномитців, насамперед Олександра Довженка.

### **Перший український екранний міф**

Фільм «Звенигора», на той час режисера-дебютанта Олександра Довженка, постав в історико-культурному контексті, який не передбачав продукування національного міфу. Тоді, у середині 1920-х років, у СРСР

ще домінувало уявлення про стирання національних кордонів унаслідок близької вже, як бачилося багатьом більшовицьким лідерам, світової революції і витворення єдиної «земшарної» республіки. Навіть через роки, уже 1944 року, Йосип Сталін критикував інший витвір Довженка, кіноповість «Україна в огні», за «націоналістичне» потрактування сучасної історії, у якій відбувалася трагедія України і українців, а не Радянського Союзу і радянських людей.

Багатьма кінознавцями «Звенигора» потрактовується як власне перший український фільм. Рація тут проста: абсолютна більшість знятих до того фільмів або взагалі не мала жодного стосунку до України, або ж демонструвала такий собі шароварно-гопаківий, ілюстративний підхід до національного матеріалу. Українці подавалися як люди певної «межі осідлості», певного культурного шару, який наглухо замуровано в самому собі. Відтак сама Україна поставала якимось

гетто, звідки немає виходу в навколишній світ. Належало зламати саме цю обмеженість, цю замкнутість, яка визначалася тим, що Україна як імперська провінція не мала власного виходу у вселенський культурний космос.

Юрій Яновський у своєму нарисі «Звенигора», датованому серпнем 1927 року, наводить висловлювання Довженка щодо співвідношення задуму авторів сценарію – Михайла Йогансена та Юрія Тютюнника: «Вони сказали словами свій задум, мені ж доводиться живими, конкретними, реальними або нереальними образами показувати їхні думки. Ви розумієте, як це тяжко? Проте я знаю, чого хочуть автори. Легенду, кондесовану з усіх українських легенд, романтику, кондесовану з усіх романтик, і переломлення цього всього в нашій добі, в нашій будівництві, у матеріалістичнім світогляді. І дивною стане від цього вся легенда легенд. Чудною стане романтика романтик. І результати, вплив на психіку нашу, мусять бути несподівані. Я це конкретизував, як тільки може конкретизувати режисер кіно» [6, с. 208].

Найважливіше в цих свідченнях – задум сценаристів (і Довженко прийняв його) полягав у своєрідному синтезі національної міфології, її своєрідному очудненні (тоді в моді був термін, запропонований Віктором Шкловським). Власне, так воно все й відбувається у «Звенигорі» – маємо кондесат легенд і міфів, однак ж виведений за рамки звичного, прикладного, шароварного. Очуднення й полягало в тому, аби певний культурний матеріал виводився з режиму традиційного автоматизму сприйняття... Отут, зокрема, і відбувалася та несподіванка, та магія «впливу на психіку нашу», про яку казав режисер.

Сама ідея «Звенигори», судячи з деяких деталей, належить Юрію Тютюннику, генералу-хорунжому армії УНР, одному з лідерів збройного протистояння українців намірам імперії зберегти свій статус. Він розумів необхідність постанови міфу як об'єднавчої субстанції, як синтетично-

го грона оповідей, що стабілізують національну картину світу й персоналізують бачення останньої. А от стилістика, напевно, від Йогансена, «найграйливішого», за визначенням Соломії Павличко, письменника 1920-х років. Справді, у його поезії та прозі чимало штукарства, гри, містифікацій. У своїй творчості, за власним визнанням, прагнув «підняти українське слово до європейського рівня» [див. докладніше: 4]. Це виявлялося, зокрема, й у вживленні парадигм західних культурних практик у власні тексти, передусім прозові.

Характерний приклад – роман «Пригоди Майк-Лестона, Гаррі Руперта та інших», написаний і видрукований упродовж 1925 року. Авантюрна, пригодницька фабула, графічно окреслена конструкція твору, містифікації. Однією з них є з'ява художника Сашка, у якому неважко впізнати самого Довженка, який на час описуваних подій справді служив секретарем консульства УСРСР в Берліні. А ще в Сашка були особливі таланти – він умів літати. Навіть на далекі відстані. Так, скажімо, він долетів до Москви. «Коло Кремля, на Красній площі він спустився до двох, трьох метрів і почав ширяти над площею. <...> Коло трьох годин художник Сашко кружляв у повітрі, мов яструб над двором». Аби потому приземлитися на пальто, кимось уже постелене. А «поруч стояло ліжко – очевидно, він уже прилетів додому...».

«Мов яструб над двором» – центр російської імперії виглядає тут якимось селянкуватим дворцем, над яким ширяють птахи з інших широт і довгот. Вони, ті птахи, є сильнішими й виразнішими. Письмова фіксація презирства до імперії.

Далі так само цікаво. До Сашка на прийом приходять якийсь тип з проханням допомогти грішми, бо ж постраждав від більшовиків. Із собою в нього було «рекомендательное письмо імператриці Марії Фьодоровни». Ще один покликання до імперських символів... Скінчивши читати листа, Сашко «акуратно зложив листи й шпурнув їх дегенератові в

обличчя», а далі лупнув кулаком об стіл і закричав... Ну, точнісінько, як в епізоді з іще одного Довженкового фільму, «Сумки дипкур'єра» (1927), коли інспектор Уайт пропонує кочегарові (у цій ролі сам Довженко) гроші, а той кидає їх йому межі очі.

Подібні оповідки вочевидь «зняті з язика» самого Довженка. Тому кіномитця певною мірою можна вважати співавтором цієї частини роману.

А загалом ідеться про мало не зразковий прояв сюрреалістичного письма, яке тільки народжувалося тоді в Європі, що свідчить про суголосність народження мистецьких ідей в Україні і в європейських обширах. Письма, на диво, близького кінематографічному мисленню, з його вільними перельотами з одного часопростору в інший. Власне у «Звенигорі» цей тип письма й буде зреалізовано. Техніка, яка потім траплятиметься не раз, зокрема в кінорежисера Луїса Бунюеля (нагадаю, свій перший фільм, «Андалузський пес», він зробив 1928 року, на рік пізніше від «Звенигори»), коли сон як такий не відділяється від інших потоків реальності – він і є частиною тієї реальності.

Отже, у романі Йогансена бачимо не просто помітні елементи кінематографічної техніки, а й те, що вони вочевидь народжувалися у співдружності з Довженком (нагадаю, Йогансен почав співпрацювати з ВУФКУ раніше майбутнього режисера). На жаль, мені не відомий сценарій Йогансена «Марево землі» (про нього згадує Р. Мельників у передмові до «Вибраних творів» письменника), хоча вже сама назва більш ніж промовиста. Словом, спілкування з Йогансеном було більш ніж продуктивним для становлення Довженка-режисера.

Дружина письменника, А. Гербурт-Йогансен, засвідчувала, що її чоловік віддавав багато часу й уваги Ю. Яновському, М. Бажанові та Довженкові. Навесні 1927 року Йогансен (на той час працював у ВУФКУ редактором мови) повідомив дружині, що до них прийде в гості Юрій Тютюнник. Колишньому генерал-хорун-

жому війська УНР дозволили працювати у ВУФКУ (Всеукраїнське фотокіноуправління, тодішній організаційний «мотор» вітчизняної кінематографії). Тютюнник розповів Йогансену легенду про походження міфу про Звенигору, і письменник вирішив за цією легендою написати сценарій за умови, що співавторами будуть вони обоє. «Майк, – свідчила його дружина, – був дуже добре обізнаний в справі кінематографії. Своє знання щодо фільмової техніки, можливостей мистецького виразу, побудови сценаріїв, зокрема – кадру, він черпав з американської, англійської та німецької літератури. Він був у курсі всіх фільмових новин, бо був постійним передплатником кількох закордонних часописів, журналів».

З метою докладнішого ознайомлення з історичним матеріалом Йогансен влаштує собі й Тютюнникові творче відраження від ВУФКУ до Звенигородки – рідного міста Тютюнника (нині – Черкаська область). «Обґрунтовує поїздку, – згадувала А. Гербурт-Йогансен, – необхідністю обдивитись околиці Звенигори, місця майбутнього фільмування; це було потрібне і для написання сценарію». Наприкінці літа 1927 року Йогансен завершив роботу над сценарієм.

Згодом побачила світ книжечка, що містила сценарій «Звенигори», уже перероблений Довженком. На обкладинці стояло великими літерами: «Режисер Довженко. "Звенигора". Кінопоема». А внизу, дрібненько: «За сценарієм Йогансена і Тютюнника». «У відповідь на моє здивування, – пригадувала дружина письменника, – Йогансен сказав: "Так краще. Сашко кандидат партії, на доброму рахунку у влади і його ім'я може бути доброю рекламою для Тютюнника. А зрештою – я писав "Звенигору" не для себе, а для Тютюнника» [1, с. 730–733].

#### **Чи настане Золотий вік?**

Виходить, що Довженко справді добре знав, чого хочуть автори сценарію фільму, який він заповзязвся ставити. Попри пізніші трактування щодо конфлікту Довженка і

сценаристів, його стосунки з авторами були цілком товариськими. Йогансен справді опікувався Довженком у його професійних клопотах – був він енциклопедистом й у сфері гуманітарних технологій розумівся заледве не на всьому, з кіно включно.

На жаль, сценарій не зберігся. Текст («Звенигора», друга редакція – так це означено), видрукуваний у п'ятитомному зібранні творів Довженка, більше схожий – як і випадку із «Сумкою дипкур'єра» – на літературний запис завершеного фільму.

Починається він із того, що гайдамаки повільно (у рапідній зйомці) в'їжджають у кадр. Ось ця уповільненість уже є знаком очуднення, прагнення ввести добре знайомий, традиційний матеріал у режим іншого стильового мовлення. Ще один «очуднюючий» прийом – образ Діда (Микола Надемський, якому було тоді... 35 років; до дідівського віку актор не доживе – у 1937-му його заарештують і розстріляють).

Це вічний дід, що проходить у фільмі кризу товщу віків. Така собі константна, незмінна величина, певна універсальна сутність українства. Бо Дід є носієм одного з національних стереотипів. Його сутність, коли коротко, полягає в уявленні про Україну як про щось «вмерле», однак таке, що може воскреснути. Така собі спляча красуня, котра потребує одного – якогось магічного жесту, якогось обрядового дійства, що збудить її, відродить.

Саме так: у просторі історії є якийсь фрагмент її, де упокоїлась власне Україна. Належить знайти той скарб, знайти, відкопати, вмонтувати в сучасне життя, яке є продовженням послуного царства, і тоді всі проблеми становлення нації розв'яжуться самі собою. Отож Дід і шукає – чи не увесь фільм.

### **Довженко як міфотворець**

Мотиви віднайдення скарбу, колись прихованого, є постійними в українській історії. Востаннє вони зринали на рубежі 1980–1990-х, коли заговорили про скарб гетьмана Полуботка, скарб, який у вигляді золотих брусків було передано на зберігання в один

із англійських банків. От би знайти та повернути – тут би наше життя і змінилося радикально. Цей короткий сплеск задоволеної ілюзії зафіксував екран – в ігровому фільмі Вадима Кастеллі «Вперед, за скарбами гетьмана!» (1992 р.).

Мотив пошуку скарбів, які несуть у собі таїну українства, його відродження, присутні у творчості Тараса Шевченка. Досить пригадати хрестоматійне – вірш «Розрита могила». Приєднання до росії визначається як причина загибелі України. У підсумку:

Степи мої запродані  
Жидові, німоті,  
Сини мої на чужині,  
На чужій роботі.  
Дніпро, брат сій, висихає,  
Мене покидає.  
І могили мої милі  
Москаль розриває <...>.  
Ех, якби-то,  
Якби-то найшли те, що там схоронили, –  
Не плакали б діти, мати не журилась.

У відомій книзі Григорія Грабовича «Поет як міфотворець» ідеться про міфологічну парадигму прихованого скарбу, України як могили, яку ще належить відшукати.

Крім того, дослідник фіксує таку особливість: Шевченко «не оперує з історичними періодами, а натомість витворює фази чи стани буття, у яких відбився процес руху. В основі своїй вони відповідають допороговій, пороговій, постпороговій стадії перехідних обрядів, які слідом за Ван Геннепом визначав Тернер. Якщо говорити метафорично, тобто мовою поезії, ці стадії можна сприймати як відповідники чотирискладової часової схеми: далеке минуле, недавнє минуле, теперішнє і майбутнє» [2, с. 143].

У «Звенигорі» спостережено саме таку, чотиричленну, структуру побудови часу і простору. У фільмі є епізоди, що відбуваються приблизно в IX–XI ст., про дівчину Роксану, котра зрадила свій народ, покохала вождя завойовників, однак потому схаменулася й повстала. Помстою вождя стало

закляття Роксани й усіх скарбів, які й западають, на екрані, під землю (усе це подано в розповіді Діда, а в екранній пластиці – ніби крізь серпанок, крізь товщу часу, напіврозмити оптику).

Інші епізоди (з них, власне, і починається картина) належать до періоду Гайдамаччини, XVIII ст. Затим оповідь переходить до часів громадянської війни та 1920-х років, тобто сучасності. І, нарешті, у фільмі виникає образ майбутнього, яке має вигляд майже казковий і переможний – індустріалізація крокує країною, учорашні темні селюки отримують освіту (звісно, ударними темпами) і зачинають радикально перетворювати навколишній світ на засадах певної раціональної конструкції. Із Хаосу виникає упорядкований Космос, чії довершені контури прозирають із завтрашнього дня.

У Довженка справді в чомусь суголосний із Шевченком погляд на Україну, оскільки в останнього так само «перетворення України, кульмінація її перехідного обряду переноситься в майбутнє». Важливо також, що з усім цим пов'язано й цілком певне уявлення про саму роль, місію (швидше так!) поета, митця. Бо ж тут «поет призначений виконувати центральну роль медіатора, посередника, а його завдання полягає в тому, щоб створити візію прийдешнього золотого віку як проект українського майбутнього» [2, с. 146].

Виходить, що в режисера, як і в Шевченка, є доволі цілісний проект майбутнього нації, і його концептуальні побудови належить сприймати у рамках того проекту. Частина критиків «Звенигори», як і наступного фільму Довженка, «Арсеналу» (1929), по суті, солідаризувались з прагненнями добути «викопний» образ України, проект її завтрашнього дня в минулому. Саме за це й висміювалися митцем, власне в тих же «Звенигорі» та «Арсеналі».

Водночас не варто забувати: Довженків погляд на Україну, її долю і її майбутнє значною мірою кореспондувався з більшовицькою утопією щодо близького настан-

ня «золотого віку». Більшовики, як відомо, прийшовши до влади в Росії, вирішили заодно ошчасливити все людство. Належало відмінити всі архаїчні структури життя й натомість вибудувати справедливе суспільство, на базисі великої індустріалізації і виправлення, за допомогою науки і техніки, суттєвих вад природи (як великої, так і малої, власне людської). Що з того вийшло – надто відомо. Однак ж добре відомо й інше – будь-яка утопія, будучи орієнтованою в майбутнє, спирається на комплекси, ідеологічні та психологічні, минулого. Або ж архаїчні комплекси...

У книзі Грабовича йдеться, зокрема, про «міленаризм», який визначався Норманом Коном як «особливий тип спасительства». Міленарним у цьому сенсі є будь-який релігійний рух, що надихається фантазією про звільнення, яке має бути колективним, земним (реалізованим на цій землі, а не в позаземному раю), раптовим, тотальним (тобто таким, що перетворить життя в абсолютній більшості її проявів), здійсненим силами, які визначаються як надприродні [2, с. 160]. Риси міленарності та месіанського мислення, безсумнівно, присутні в поезії Шевченка. Де в чому це було похідним від ідей Кирило-Мефодіївського братства.

Скажімо, у «Книгах буття українського народу» один із чільників братства, Микола Костомаров, проголошував: «І встане Україна з своєї могили, і знову озоветься до братів своїх слов'ян, і почують крик її, і встане Слов'янщина...». Тобто саме українці потягнуть за собою, у світлу будущину, своїх єдинокровних братів, стануть локомотивом їхнього прогресу. Пізніше чимось подібним надихатиметься й Микола Хвильовий у своїй концепції Азійського ренесансу. А загалом мова саме про бажаність, можливість настання омріяного «золотого віку», коли з-під руїн постане Україна і «світ правди засвітить» («Великий льох»), коли раби, «Без гвалту і крику, Позіходяться до купи, Раді та веселі. І пустиню опанують. Веселії села» (Ісаія. Глава 35).

Міленарністю та месіанізмом позначене також мислення Довженка. Людина й народ у цілому мусять звільнитися від влади архаїчних уявлень про природу і світ, мусять вирватися з-під залежності від природи, перейти в стадію суверенного існування, коли вже не інстинкти, не міфології (про той самий прихований скарб зокрема) визначатимуть людське життя, а раціонально осмислений план реформування всезагального буття. Хоча вже у «Звенигорі» бачимо, що за межі власне архаїчних міфологій вирватися вдається далеко не у всьому.

Один із заявлених мотивів – це подолання закляття-прокляття, яке лежить на Україні та українцях. Чим далі більше в наступних Довженкових фільмах цей мотив випрозорюватиметься, аби в «Щорсі» (1939) стати основним: люди знову заклинатимуть самих себе і своє теперішнє та майбутнє. Аби реальність збіглася з ідеалом, аби вона повністю йому відповідала. Аби збулася мрія про казку: чого побажеш – те й буде.

Життя закликається НОВИМ словом, але ж, по суті, це все той самий обряд, те саме шаманство, спершу нібито поставлене під сумнів. Так воно вже трапилося: наприкінці 1930-х новий вождь (або ж його «апостоли») знову заклинатиме дійсність, і це вже подаватиметься як норма, як настання «золотого віку» в історії людства. Буквально так: уже в 1940–1950-х роках у щоденнику Довженка з'являться начерки грандіозного задуму, який він назве «Золотими воротами». Вони постануть – в уяві митця – на порозі нового світу, і кращі з кращих, найбільші достойники, отримають право увійти крізь них до прекрасних реалій.

Мрії поступово одержавлювалися, набували статусу державних програм. Аби на початку 1960-х, уже після смерті Довженка, черговий партійний з'їзд, устами його давнього співрозмовника Микити Хрущова, оголосив, що через двадцять літ «нинішнє покоління радянських людей житиме при комунізмі». Через 20 років з'ясувалось: результат трохи іншої якості, але теж достой-

ний – розвинутий соціалізм. Потім СРСР рухнув, і вже західні філософи проголосили настання кінця історії, виформування суспільства без видимих проблем, комфортного заледве не у всіх вимірах. І тільки нині, під виття путінських гармат і ракетних комплексів, з'ясувалось: не настає Золотий вік, і Золоті ворота у світлу будучину ніяк не постануть. І чи постануть ще коли-небудь, опісля всіх історичних катастроф?

### *Носії міфу, руйнівники міфу...*

У «Звенигорі» є епізод, що відтворює обрядові дійства вечора на Івана Купала. Дівчата запалюють свічки й відправляють уплав водою. А нижче їх переймає Дід, котрий, виходить так, десакралізує дійство, позбавляє його – в очах глядачів – магії. Хоча самі учасники обряду, дівчата, сприймають те по-іншому – як знак долі. Подвійна авторська оптика...

Слідом за тим ми бачимо сон самого Діда. Йому ввижається Монах, якого ми вже бачили на початку фільму – він виходив із підземелля (привіт німецьким експресіоністам!) і грізно зависав над навколишнім світом. Страх міфологізованих і гіперболізованих містичних образів – ось що, напевно, це символізує. Дід не годен позбутися його, він є носієм міфу, але аж ніяк не руйнівником його.

Однак є в нього двоє онуків – Павло (Лесь Подорожний) і Тиміш (Семен Свашенко). Перший вірить усьому, що розповідає Дід, другий вочевидь вільний від того. Прокинувшись, старий намагається закласти нечисту силу, з'яву якої щойно бачив уві сні: «Плюйте, хлопці, нечистий в хаті!». Павло слухняно виконує усі настанови, а Тимошу все те смішки – не вірить він ні в потойбічні сили, ні в можливість їх ритуального подолання.

А далі ідилічна картина патріархального життєвляштування: жінки перуть білизну на річці, корови на водопої, поле, де наливається колос. Гармонія природи? Аж ні, у титрі читаємо: «Ось так би й жили, отак би

й росли, як хліб у полі, коли б...». Коли б не війна, історичний катаклізм. 1914 рік, проводи на війну – як провадження на той світ.

«Не одна мати, – читаємо титри, – заплакала по своєму сину – і в Україні, і в Німеччині...». Стилїстика української героїчної думи прозирає крізь ці рядки, стилїстика, яка ще не раз трапиться потім у Довженкових творах. Рушають на війну чоловіки (поміж них і Тиміш), і місткий метафоричний образ відтворить сутність трансформації: снопи в полі обертаються складанками рушниць.

Потому історії Діда з Павлом і Тимоша розгортаються паралельно. Дід продовжує шукати скарб і оберігати його від підступів цивілізації (поряд іде будівництво), а його онук-фронтовик перетворюється на свідомого борця проти війни й навіть влаштовує братання з германцями, за що його належало покарати смертною карою. За тим і прибуває на місце подій генерал. У цій ролі Микола Надемський (він же грає Діда). Перед нами розгортається блискуче поставлена пантоміма, де патентований генерал мав по-ляльковому недоладний вигляд.

Справді так – механічна завченість рухів проти живого, справжнього, концентрованого певною метою. Ветхий, архаїчний стариган-генерал і молодий, красивий, з потужною енергетикою георгіївський кавалер, який береться сам керувати своїм розстрілом. Звісно, що його товариші відмовляються стріляти, і генеральська плоть тут уже й зовсім виявляє свою лялькову ганчір'яність, простираючись ниць.

А далі Тиміш піде в Червону армію і зачне творити новий світ, а Павло разом з Дідом якийсь час ще продовжуватиме пошуки скарбу, а потім стане петлюрівцем, вояком армії УНР. Люди сходяться в смертельному двобої, і тут не до сантиментів.

Разом з тим підключаються й давні коди. Ось Тиміш відходить разом зі своїм загonom із села, його наздоганяє наречена Оксана, благаючи: «Лишайся, а коли ні, то убий». Слово тут володіє магічною силою, боєць

виймає пістоля, і ми бачимо, як надломилася тінь дівочої постаті. Ще від запорожців і їхньої ієрархії «предметів»: цінність жінки не співмірна з ціною, скажімо, люльки для куріння. Загубити люльку на полі бою було соромом страшним, а жінка... Жінка – то інший світ, що існує за межами кодексу богатирської честі.

Радянське кіно 1920-х взагалі на дух не приймало «психології» – як такий собі «шлак» історичного розвитку, як «інтершум», який заважає людині концентруватися на високій меті, що вже не «за горами». Побут, любовні переживання, сім'я і діти сприймалися як надокучливі супутники людського життя, яких краще позбутися. Тиміш і позбувається – ми бачимо його учнем робфаку, де ударно навчаються «абетці комунізму».

А ось Павло – той не заспокоюється і вже за кордоном заробляє гроші на боротьбу із большевизмом. Заробляє в доволі оригінальний спосіб. Прага, оголошено лекцію про становище в Україні. У фіналі обіцяно самогубство лектора – він мусить вистрелити собі у скроню. Загалом комедійний, цього разу вже всуціль сатиричний епізод. Буржуазна публіка, ясна річ, приходять подивитися на трюк, і Павло довго водить її за ніс, провокуючи на шаленство. У фіналі Дід виштовхується онуком назустріч символу прогресу, поїзду, з бомбою в руках. Не вийшло, носії знання про світлу будучину забирають Діда із собою в майбутнє, і ми бачимо, як він смакує чай разом із поборниками «збільшовиченої ери».

### **Випробування міфу**

Довженків міф України пройшов особливий випробування в роки Другої світової війни. Підсумком останньої стала руйнація України. Апокаліптична руйнація – так це виглядає в Довженкових текстах: у кіноповісті «Україна в огні», у Щоденникових записах. До того ж після історії із забороною кіноповісті митець потрапив в опалу; понад те, його фактично вигнано з України, забо-

ронено жити і працювати на Батьківщині. І хто був його Вергілієм у цім московському вигнанні?

«Шевченку було легше на засланні, – записує Довженко у своєму щоденнику. – До нього долітали птиці. Навколо мене пусто. Все вимерло, замовкло. Вся Україна. Невже я вмер уже? Невже мене нема?» (29 липня 1945 р.). У Довженка справді було відчуття, з яким помирав його батько в Києві, у німецькій окупації, – що все, Україна вмерла, шансів на воскресіння не лишилось: «Мій час – край загибелі мого народу» (6 листопада 1945 р.).

Змертвілою вийшла Україна з пекла війни, не Отечественной, як потрактовувала радянська пропаганда, а Другої світової, пекельної у всіх її вимірах. Бо почалась вона, для України та українців, не в 1939-му і не 1941-му, а в 1932–1933-му, коли більшовицький режим пішов війною проти українців, коли голодоморним пекельним вогнем пропекли все українське тіло. Війна стала продовженням того пекла, і коли Довженко наважився, немов Данте, відтворити той пекельний вогонь («Україна в огні»), то був зупинений одним із творців того пекла, Сталіним.

Відтак уявляється, що більшість текстів, фільмових і літературних, створених Довженком у повоєнні роки, це намагання вийти з Пекла і увійти в Чистилище, себто в той міфічний простір, де перебувають душі людей, котрі покинули земний світ з Богом, однак ж потребують очищення від гріхів, учинених ними.

Очищення, катарсис – ось чого прагнуть люди, вийшовши з пекельного вогню, у якому жила Україна півтора десятиліття і в якому згоріло стільки душ і тіл. В одному зі щоденникових записів (6 листопада 1945 р.) Довженко констатує: упродовж 1930-х (себто років колективізації-індустріалізації і Голодомору) та років Другої світової війни Україна втратила щонайменше 20 мільйонів людей. Називаються навіть конкретніші цифри: «До війни, з початку Великої соціалістичної революції, вона втратила, крім

мільйонів загиблих в боях і засланнях політичних, ще 6 мільйонів од голоду в урожайний 1932 рік». А до настання нової «соціалістичної епохи» було ж по-іншому: Україна стояла «майже на першому місці в Європі по народженню, так вельми жаждали боги. Зараз вона важко, коли не смертельно, поранена. Таких утрат, замовчаних через жахливу свою правду, не знав і не знає ні один народ у світі. І жодна людина ще не сказала мені про сей історичний жах з плачем чи бодай би з сумом. Ні. Або мовчать, замовчують, або байдужі, або якимось всміхаються між іншим, щоб не подумав хто, що їм жалько, бо се було б “політично шкідливим”...».

І – вже цитоване: «Мій час – край загибелі мого народу. Як встати йому на своїх окригавлених ланах? Його сили підуть на обробіток землі, яку він прокляне як недолю свою, чи не прокляне, а плазуватиме на ній, як раб, челядник, хлібозаготівельник Європи».

Далі: «Що робиться в його культурі? Скільки знищено, розігнано, якими людьми обсажені заклади, де творяться культурні кадри? Стільки провінціалізму і тупої самозакоханості, асиміляторів і русификаторів! О другорядність, яка страшна сила в тобі! Сонце і небо, і земля, і квіти – ніщо не затулить і не висвітлить творчі неприглядності».

Довженків чотиричленний, у часових історичних вимірах, міф України, уже не мав майбутнього – на випаленій землі уже не проросте нічого. Таким було відчуття митця, його бачення майбутнього.

І фінальний розпачливий вигук Довженків: «О дике поле Європи!».

### **Дике поле, або ж Фронтір**

Дике поле, як відомо, назва (ще середньовічна) нинішньої території України в її географічному наддніпрянському центрі та на схід від нього. Чим більше вона заселялась, тим меншою була площа того Поля. Утім, культурна неосвоєність частини українських земель на Півдні і Сході давала підстави вважати цю територію «дикою», «варварською».



Однак постає просте питання щодо ролі цієї території у формуванні національних культурних установок та стереотипів. У цьому сенсі винятково цікавою є відома теорія американського фронтира, запропонована ще в кінці XIX ст. Фредеріком Тернером. Він стверджував, що американське суспільство, такі його визначальні риси, як демократизм та індивідуалізм, були сформовані передовсім за рахунок відкритих просторів Дикого Заходу, постійної експансії європейських переселенців на захід. «Подібно й українська ідентичність зародилась на українському фронтірі, її символом стали місцеві козаки. Різниця полягала в тому, що український фронтір виник значно раніше й існував значно довше, а його присутність була постійним фактором дестабілізації» [3, с. 202]. Була і є досі одним із причинків геополітичних спекуляцій, прикладом чого є нинішня війна імперської росії проти України.

Довженкова «Звенигора» є, по суті, екранним утіленням міфу про фронтірну зону, оте саме Дике поле, де постійно відбувається переміщення людських спільнот різної модифікації. І де формуються різнотипні соціокультурні установки та власне національні характери, основним джерелом формування яких є українське козацтво (не випадково ж сам Довженко у своїх автобіографіях незмінно підкреслює походження свого роду від козаків).

Проблема фронтира постає і в чималій кількості фільмів Одеської кінофабрики ВУФКУ 1920-х років, адже коли й можна вказати в культурному образі Одеси «щось тривке, стає й незмінне, то це буде хіба що сталість метаморфоз, фронтірна неозначеність. Місто постійно змінюється, і в цьому, мабуть, криється його найбільша інтрига і таємниця» [5, с. 5]. Образком комедійно-

го осмислення таких змін є ранній фільм Довженка «Ягідка кохання».

У сучасному українському кіно є непоодинокі приклади осмислення фронтірної проблематики, передусім назву фільми «Вулкан» (2017) Романа Бондарчука і «Дике поле» (2018), за романом Сергія Жадана «Ворошиловград», режисера Ярослава Лодигіна. У першому випадку йдеться про український Південь, Херсонські степи, де є ще чимало диких, неокультурених зон, далеких від цивілізаційних стандартів. У фільмі Лодигіна – це Схід, драматично і травматично віддалений від української цивілізації.

У 1960-х ця проблематика так само поставала, тільки в інший спосіб. Класичний вже приклад – фільм «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова. «Забутих» – це означає, не в останню чергу, «диких». Так (незрідка) і сприймалися герої стрічки, карпатські гуцули, простими советськими глядачами. Відомий випадок, коли після показу картини виконавець головної ролі Іван Миколайчук мусив пояснювати публіці (яка обурювалась тим, що їй щось дике показують), що гуцульська культура є саме культурою, у якій змішалися язичеські та християнські компоненти. Параджановський фільм став важливим фактором освоєння вітчизняними інтелектуалами українського Заходу, який до того, у пропагандистській радянській парадигмі, справді скидався більше на Дикий Захід...

Так, бо ж не охоплений радянською цивілізацією... І от, той Захід зненацька рушив опановувати радянський простір, який виявляє в собі певне дикунство. Скінчилось 1991 роком, проголошенням незалежності, гаслом «Схід і Захід разом». Утім, не скінчилось, продовжилось нині введенням диких рашистських військ в Україну...

Історія триває.

## Джерела та література

1. Гербурт-Йогансен А. Історія постановня фільму «Звенигора». *Йогансен М. Вибрані твори* / упоряд. Р. Мельників. Київ : Смолоскип, 2009.
2. Грабович Г. Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка. Київ : Критика, 1998.
3. Грицак Я. Подолати минуле: глобальна історія України. Київ : Портал, 2021.
4. Мельників Р. Людина з химерним ім'ям. *Йогансен М. Вибрані твори*. Київ : Смолоскип, 2001.
5. Поліщук Я. Фронтирна ідентичність: Одеса ХХ століття. Київ : Дух і літера, 2018.
6. Яновський Ю. Твори в п'яти томах. Київ : Державне видавництво художньої літератури, 1959. Т. 5.

## References

1. HERBERT-JOHANSEN, A. The History of the Film "Zvenyhora". In: Mike JOHANSEN. *Selected Works*. Compiled by Rostyslav MELNYKIV. Kyiv: Torch, 2009, 768 pp. [in Ukrainian].
2. HRABOVYCH, Hryhorii. *The Poet as a Mythmaker. Semantics of Symbols in the Works of Taras Shevchenko*. Translated from English by Solomiia Pavlychko. Kyiv: Critique, 1998, 206 pp. [in Ukrainian].
3. HRYTSAK, Yaroslav. *Overcoming the Past: Global History of Ukraine*. Kyiv: Portal, 2021, 432 pp. [in Ukrainian].
4. MELNYKIV, Rostyslav. A Man with a Strange Name. In: Mike JOHANSEN. *Selected Works*. Kyiv: Torch, 2001 [in Ukrainian].
5. POLISHCHUK, Yaroslav. *Frontier Identity: Odesa of the 20th Century*. Kyiv: Spirit and Letter, 2018, 208 pp. [in Ukrainian].
6. YANOVSKYI, Yurii. *Works in Five Volumes*. Kyiv: State Publishing House of Fiction, 1959, vol. 5 [in Ukrainian].

Надійшло / Received 14.05.2024

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 11.06.2024

УДК 78.071.1Білаш.: [782:785.13](477)

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2024.02.019>

### БОГДАНОВА-ДАШАК ІРИНА

кандидатка мистецтвознавства, молодша наукова співробітниця відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9608-0169>

### BOHDANOVA-DASHAK IRYNA

a Ph.D. in Art Studies, a junior research fellow at the Musicology and Ethnomusicology Department of M. Rylskiy Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9608-0169>

### Бібліографічний опис:

Богданова-Дашак, І. (2024) «Балада війни» Олександра Білаша як національний зразок жанру моноопери. *Народна творчість та етнологія*, 2 (402), 19–26.

Bohdanova-Dashak, I. (2024) “The Ballad of War” by Oleksandr Bilash as a National Example of the Mono-Opera Genre. *Folk Art and Ethnology*, 2 (402), 19–26.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2024. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

## «БАЛАДА ВІЙНИ» ОЛЕКСАНДРА БІЛАША ЯК НАЦІОНАЛЬНИЙ ЗРАЗОК ЖАНРУ МОНООПЕРИ

### Анотація / Abstract

У статті досліджено монооперу видатного українського композитора-пісняра Олександра Білаша «Балада війни» (1971), написану за поемою Івана Драча «Балада про гени». Підкреслено, що твір О. Білаша – І. Драча винятково актуальний сьогодні, адже розкриває болісну і трагічну тему війни та її руйнівного впливу на людські долі.

Визначено, що моноопера О. Білаша стала частиною загальної тенденції в українському музичному театрі 1960–1970-х років, пов’язаної з тяжінням до камернізації та психологізації опери, що зумовило виняткову «популярність» жанру одноактної монодрами серед композиторів-сучасників (В. Губаренко, Г. Жуковський, Ю. Іщенко та ін.).

Встановлено, що поетичний текст І. Драча було покладено в основу моноопери з незначними модифікаціями (зміни торкнулися назви та лише декількох фраз). Структура поетичного тексту здійснила значний вплив на композицію моноопери (центральний епізод – розповідь героїні про обставини, що супроводжували її народження, країні розділі – звертання її коханого).

Виявлено зв’язок системи лейтмотивів опери та ключових фраз у поетичному тексті. Лейтмотиви відіграють надзвичайну роль у «цементуванні» форми моноопери – саме в їх повторності виявляється об’єднавча роль принципу наскрізної рефренності. У «Баладі війни» наявні дві образно-інтонаційні сфери: «війни» (скерцозність, різка дисонантність, кластерні співзвуччя, хроматизація, гротескні синкоповані ритми, «холодне» оркестрове начало) та «миру» («тепле» вокальне начало, аріозність, мелодизований речитатив, пісенність, вокалізи, розкішні Білашеві мелодії).

О. Білаш активно використав різні побутові жанри: колискова (образ невинності Життя), марш («військова» героїка), канкан (усоблення образу агресії й бездуховності), вальс-бостон (лірична рефлексія та психологічна розв'язка). Композитор застосовує прийом стилізації церковного співу. Не менш важливим є прийом звуконаслідування (рух паровоза, хлопки пари).

Моноопера О. Білаша «Балада війни» постає яскравим, самобутнім твором і відіграє визначну роль у становленні жанру моноопери як у творчості самого композитора, так і в українській музиці 1960–1980-х років загалом.

**Ключові слова:** опера, українська опера, моноопера, монодрама, лейтмотив, Олександр Білаш, Іван Драч.

*The Ballad of War* mono-opera (1971) by the outstanding Ukrainian composer-songwriter Oleksandr Bilash, based on *The Ballad of Genes* poem by Ivan Drach, is studied in the article. It is emphasized that the work of O. Bilash – I. Drach is extremely relevant today, as it reveals the painful and tragic theme of war and its destructive impact on human destinies.

It is defined that O. Bilash's mono-opera has become a part of a general trend in the Ukrainian musical theatre of the 1960s–1970s associated with the tendency to chamberization and psychologization of opera. It has caused the exceptional popularity of the one-act monodrama genre among contemporary composers (V. Hubarenko, H. Zhukovskiy, Y. Ishchenko, etc.).

It is described that I. Drach's poetic text is used as the basis for the mono-opera with minor modifications (the changes have affected the title and only a few phrases). The structure of the poetic text has a significant impact on the composition of the mono-opera (the central episode is the protagonist's story about the circumstances surrounding her birth, the extreme sections contain her beloved addresses).

The connection between the opera's system of leitmotifs and key phrases in the poetic text is detected. The leitmotifs are important in cementing the form of the mono-opera – it is in their repetition that the unifying role of the principle of through refrain is revealed. *The Ballad of War* contains two figurative and intonational spheres of *war* (scherzo, sharp dissonance, cluster consonances, chromatisation, grotesque syncopated rhythms, «cold» orchestral origin) and *peace* («warm» vocal origin, ariosity, melodic recitative, songfulness, vocalisations, luxurious Bilash's melodies).

O. Bilash has used various household genres actively: a lullaby (an image of the incessantness of Life), a march («military» heroics), a cancan (personification of the image of aggression and spirituality), a Boston waltz (lyrical reflection and psychological solution). The composer uses the technique of stylizing church singing. The technique of sound imitation (movement of a steam locomotive, steam claps) is equally important.

O. Bilash's *The Ballad of War* mono-opera is a bright, original work and plays an important role in the development of the mono-opera genre both in the composer's heritage and in Ukrainian music of the 1960s–1970s in general.

**Keywords:** opera, Ukrainian opera, mono-opera, monodrama, Oleksandr Bilash, Ivan Drach.

Український композитор, поет, музично-громадський діяч Олександр Білаш <sup>1</sup> відомий передусім як автор понад двохсот популярних пісень, серед яких такі шедеври, як «Два кольори» (на слова Д. Павличка), «Ясени», «Сніг на зеленому листі» (на слова М. Ткача) тощо. У вокальних творах О. Білаша втілюється його феноменальний дар пісняря, чий мелодії стали частиною пісенного «генетичного коду» українського народу.

Однак перу О. Білаша належать не лише пісні та романси: у його творчому доробку – хоріві («Білі лебеді», 1964 р.), вокально-симфонічні (ораторія «Вишневий вітер» на слова поеми І. Драча «Смерть Шевченка», 1989 р.), симфонічні («Скерцо», 1959 р.) твори, два фортепіанні концерти (1982, 1983), музика до театральних вистав та кінофільмів («Роман і Франческа», «Сон»

тощо). Значне місце у спадщині композитора посідають оперні твори. Зразками радянської «великої» опери є «Гайдамаки» (за Т. Шевченком, лібрето В. Шевчука, 1965 р.) та «Прапорonoсці» (за романом О. Гончара, лібрето композитора та Б. Олійника, 1985 р.). До жанру моноопери О. Білаш звертався в «Баладі війни» (1971) та «Сповіді білого тюльпана» (за повістю Ч. Айтматова, 1999 р.) <sup>2</sup>. Ще одним музично-театральним твором є опера-балет «Буратіно» (1988).

Важливо й символічно, що О. Білаш звертається до жанру моноопери – одного з ключових музично-театральних жанрів ХХ ст. Моноопера (монодрама) остаточно сформувалася в західноєвропейському музичному театрі в перші десятиліття ХХ ст. (творчість А. Шенберга, Ф. Пуленка, Дж. Менотті) і стала об'єктом активних пошуків та новацій

у царині сюжетики, лібрето, вокальної партії та музично-виражальних засобів. У 1960–1980-х роках моноопера знайшла своє яскраве втілення у творчості українських композиторів<sup>3</sup>: «Посилюється увага композиторів до психологічної сторони сюжетів, до виявлення складного внутрішнього життя героїв... Бажання йти вглиб душевних порухів людини викликає жанр моноопери, або, точніше, – розгорненого, оперного плану монологу для голосу з оркестром. Такими є “Волзька балада” (або “Дружина солдата”) Г. Жуковського, “Балада про гени” [“Балада війни”. – І. Б.-Д.] О. Білаша, “Листи кохання” В. Губаренка» [3, с. 239].

Прикметно, що звернення до камерного, інтимно-ліричного, психологізованого «формату» моноопери відбувалося в період штучного домінування схваленого й підтримуваного «партією» оперного монументалізму та «великої» історичної опери («Комуніст» Д. Клебанова (1967), «Загибель ескадри» В. Губаренка (1966), «Ярослав Мудрий» Г. Майбороди (1973), «Ріхард Зорге» Ю. Мейтуса (1975), «Тарас Шевченко» Г. Майбороди (1964) та ін.). Слід зазначити, що звернення до камерних оперних форм, нерозривно пов'язаних з інтимною, «позасвідомою» стороною душі, далеко не завжди схвалювалося «вищим художнім керівництвом», що прискіпливо стежило за дотриманням основної соцреалістичної лінії. Як зазначає О. Зінкевич щодо сценічної долі опери Ю. Іщенка «Віронька» (1971), «одна із секретарів Спілки композиторів, особливо ревна захисниця устоїв соцреалізму, оголосила оперу “мертвонародженою”. Цей вирок надовго перекрив доступ твору до слухача» [2, с. 58].

Ще однією важливою ознакою періоду 1960–1980-х років, що зумовила появу моноопери О. Білаша «Балада війни», стало переосмислення теми війни: на перший план замість масових патріотичних поривань вийшли почуття та страждання окремої особистості. За О. Зінкевич, «героїко-патріотична тема продовжувала домінувати

і в 1970-ті роки, але поряд з'являлися твори, які виходили за межі сугубої сучасності, і у вирішенні теми вітчизняної війни на перший план починає висуватися лірико-психологічний аспект» [2, с. 58].

«Балада війни» написана за поемою І. Драча<sup>4</sup> «Балада про гени», що входить до збірки «Балади буднів» (1967). «Балада про гени» порушує найболючішу тему ХХ ст. – воєнну<sup>5</sup>, яка сьогодні, на жаль, знову реалізувалася з початком російсько-української війни та новим витком мілітарної агресії в усьому світі<sup>6</sup>. Сумно констатувати, що тема скаліченої війною жіночої долі, глибинних дитячих психологічних травм, зруйнованого вщент сімейного життя знову є гірким повсякденням для багатьох українців.

Невеликій за обсягом «Баладі про гени» І. Драча<sup>7</sup> властивий гострий, обпикаючий трагізм та кінематографічна деталізація «сюжетно-зорового» ряду, що поєднує вибухи емоційних кульмінацій та інтимні «ліричні відступи», емоційно-відсторонені розповіді й поетичні пейзажі, динамічні образи натовпу і виразні портрети «дійових осіб». До останніх належать сам автор (коханий), головна «рудоволоса» героїня, від імені якої ведеться драматична оповідь про трагічні обставини її народження, «учасники» яких – мати героїні («чорнушка кароока»), німецькі солдати («рудоволосі татусі»), вітчизн. Гордій, радянські солдати – пасажери потяга. Твір І. Драча вражає граничною концентрацією драматизму: це незмінно актуальна оповідь про війну та мир, безупинність життя на Землі в усіх його проявах, зокрема неестетичних та жорстоких. Прикметною ознакою твору І. Драча є поєднання фрагментів римованого й «вільного» прозового викладу, що за наспівною милозвучністю висловлювання є «білим віршем».

Віддаючи належне таланту І. Драча, якого критика називає «невтомним шукачем на ниві форм» [4, с. 638], О. Білаш використав поетичний текст «Балади» в майже незмінному вигляді. Композитор удався до епізодичних текстових модифікацій з метою від-

коригувати аж надто модернові або відверті фрагменти. Так, ускладнено-символічна оригінальна назва «Балада про гени» замінена на більш узагальнену «Балада війни». Разом з назвою був відкинутий «енциклопедичний» епіграф («ген карих очей домінує над геном блакитних») та рядок «Біологине, богине, твій код, хромосомні твої турботи...» з епізоду звертання героя (поета) до героїні. Очевидно, О. Білаш волів уникати відвертого «фізіологічного» натяку на походження героїні. З тих самих міркувань сцена з описом «татусів з баварським ластовинням на виду» та їхнього брутального вчинку в опері замінена на тужливий вокаліз.

Моноопера О. Білаша написана для мецо-сопрано та симфонічного оркестру (форте-піано): на думку Н. Толошняк, «не зважаючи на те, що композитор будує оперу на основі єдиної вокальної партії (мецо-сопрано) у супроводі оркестру, цей твір виходить за рамки, нехай навіть розвинутого, розширеного монологу. Пролог та епілог опери по суті являють собою слова коханого, й лише центральний епізод-розділ – це розповідь-сповідь головної героїні. У зв'язку з цим твір набуває рис сцени-діалогу» [11, с. 94].

В одночастинній композиції моноопери О. Білаша можна виокремити пролог (звертання коханого й експозиція образу героїні), центральний розділ (розповідь дівчини, що складається з декількох наскрізних епізодів і увінчується драматичною кульмінацією) та епілог (післямова – звертання коханого, тематична й тональна реприза). Центральний розділ (оповідь дівчини) можна розподілити на чотири епізоди. Перший містить зав'язку конфлікту (жорстока наруга завойовників над українською жінкою). Драматичною кульмінацією є експресивний вокаліз (після слів «а мама – чорнушка кароока»). Задумливо-заповільнений другий епізод («Мати траву-материнку пила...») розкриває страждання жінки, яка чекає на небажану дитину. Третій, найбільш динамічний, епізод складається з декількох «картинок»: повернення вітчима, жорсто-

ка сцена побиття дружини, шлях полем до лікарні (скерцо «Хльоснув віжками сірих кляч...»), короткий ліричний відступ – опис дороги («В нас такі бакаї на дорогах...»), і, нарешті, кульмінаційна сцена відчайдушного вчинку Гордія («поставив воза на шпали перед поїздом...»), одна згадка про який завдає героїні ледь не фізичного болю. У четвертому епізоді напруга йде на спад («найзвичайнісінька з мирних скрут – регочуть і плачуть мирні солдати»).

У «Баладі війни» взаємодіють дві образно-інтонаційні царини – образи «війни» та «миру». Скерцозність, різка дисонантність, кластерні співзвуччя, хроматизація, гостросинкопована ритміка, «холодне» оркестрове начало притаманні образам війни та жорстокості. Натомість сфера людських почуттів, страждань і спогадів представлена через пісенне, вокальне начало: мелодичний дар О. Білаша якнайповніше втілюється в пластичній інтонаційності аріозних речитативів, розкішних кантиленах, якими просякнуті партії солістки й оркестру.

Система лейтмотивів у моноопері О. Білаша зумовлена структурою тексту І. Драча, у якому наявні повторювані «лейтфрази» («Хто ти, зрадонько/згубонько/смертонько?»; «Хто я? Ти питаєш (допитуєшся), хто я?», «Обніми мене, рідний, вицілуй з мене пам'ять мою!»).

Вокальним лейтмотивом стає речитативна фраза «Хто я? Ти допитуєшся, хто я?», яка повторюється в опері п'ять разів, щоразу ефектно з'являючись на гранях розділів та вигідно контрастуючи своєю неспішною загадковістю (повтор звуку «ля») та гармонічним оформленням (ланка нерозв'язаних септакордів) із попереднім музичним матеріалом.

Фраза-лейтмотив «Обніми мене, рідний, вицілуй з мене пам'ять мою» повторюється в опері двічі. При її першій появі напружено-скорботні інтонації плачу та зменшеної квінти в мелодичній лінії підкреслюються послідовністю нерозв'язаних септ- і терцквартакордів у супроводі. В епізоді з

потягом ця лейтфраза складає одну з головних кульмінацій усього твору і звучить мов крик відчаю, що стає поштовхом до одного з найекспресивніших симфонічних епізодів моноопери, де авторська емоційна рефлексія втілюється в безкінечно широкій оркестровій кантілені.

Символом сумної жіночої долі, яка привнюється до долі Батьківщини під ворожою навалою, є народна пісня «Усі гори зеленіють» – єдина пряма цитата в моноопері. Вона з'являється в початковому епізоді середнього розділу в акордовому хоральному викладі на домінантовому органному пункті ре-мінору, що надає їй відтінку ліричної скорботи.

Ключовий інструментальний лейтмотив можна назвати «мотивом спогадів»: його поява символізує «перегортання» чергової сторінки оповіді й розмежує сюжетні розділи моноопери, і наскрізно повторюється в опері, жодного разу не змінюючись ні звуковисотно (септакорд другого щабля і септакорд другого низького щабля та двічі повторений низхідний тріольний мотив *c-b-f*), ні тембрально (флейта, кларнет, гобой з «відблисками» дзвоників).

Різноманітні інструментальні мотиви представляють у моноопері О. Білаша образи війни та зла. Тривожним набатним дзвоном і дисонуючим кластерним співзвуччям (вузькооб'ємний хроматичний кластер *cis-d-es*) розпочинається моноопера. Вступ продовжує двотакт скерцо нарочито примітивного й сухого характеру (в основі – той самий кластер у чергуванні з секстакордом). Це тематичне сполучення передуватиме третьому епізоду моноопери – репрізі звертання коханого. Вступну скерцозну лейттему покладено в основу оркестрової партії в епізоді після зупинки поїзда («сипонули з вагонів шквалом бійці»).

У вступному розділі з'являється ще одна «тема війни»: вона звучить як німа відповідь і болісна реакція дівчини на ніжне запитання коханого: «Зрадонько, звідки ти, хто ти?». В основі теми – жорсткі хроматич-

ні низхідні та висхідні мелодичні ходи, що поєднуються з напруженою послідовністю малих септакордів. Ця лейттема траплятиметься після розповіді про побиття жінки Гордієм як символ жорстокості, породженої війною.

Система лейтмотивів відіграє ключову роль у «цементуванні» форми моноопери. Особливого драматургічного значення набувають лейтмотиви, пов'язані з текстовими лейтфразами: саме в їх повторності виявляється об'єднавча роль принципу наскрізної рефренності. На думку Н. Толошняк, «наявність рефренних повторень, які кожного разу виникають на межі розділів-епізодів, <...> надає розповіді дівчини рис полірефреного рондо» [11, с. 9].

Прикметною ознакою партитури «Балади війни» є «зорова» звукозображальність, кінематографічність: тут дався взнаки великий досвід О. Білаша як кінокомпозитора й автора музики до двох десятків кінофільмів. В епізоді «Хльоснув віжками сірих кляч» «радянсько-ентузіалістичним» скерцо проілюстровано біг коней. Водночас тут є і психологічний нюанс: нарочита «мажорність» передає істеричний сміх та відчай Гордія («і рвонув, хоч ти сядь та й плач...»). Механістичний скерцуетюд змальовує наближення потяга, який сприймається як грізна, неблаганна сила. Приглушеним *pizzicato* скрипок натуралістично зображені хлопки пари зупиненої машини («поїзд став»), паралельними тривуками – гудок паротяга.

У своїй моноопері О. Білаш дуже влучно використовує семантику побутових жанрів. Це колискова у високих дерев'яних інструментів («мати траву материнку пила...»), остинатна мотивна повторність якої символізує невпинний розвиток нового маленького життя. Тема в душі радянських маршів часів Другої світової війни в героїчного соло труби супроводжує появу покаліченого боями та загрубілого душевно вітчима. Стилізацією церковного хорového співу ілюструються драматичні події першого роз-

ділу центрального епізоду («в коморі.., що покрита церковною бляхою»). Жанр канкана є уособленням агресивних та бездуховних образів. Найбільше звертає на себе увагу вальс-бостон, що звучить у заключному розділі центрального епізоду: сповільненим «фронтним» вальсом озвучена динамічна картина привітання вітчима («батька Гордія фронтівки кидали вгору і знову ловили...») – постає ефект «заповільненої зйомки» та рефлексії стороннього спостерігача, для якого бажаний, довгоочікуваний мир оповитий смутком від усвідомлення безнадійно втраченого минулого.

Значною перевагою «Балади війни» О. Білаша є її виняткова придатність як до камерного виконання, так і до сценічної постановки чи навіть екранізації. Як і будь-яка моноопера – монодрама, цей твір є «пробним каменем» для виконавиці й режисера, що вимагає блискучої акторської майстерності та виваженої сценографії. Найвідоміший аудіозапис «Балади війни» був здійснений у 1982 році сопрано Ларисою Остапенко<sup>8</sup> та Державним симфонічним оркестром УРСР під орудою Ф. Глуценка<sup>9</sup>.

Важливо й символічно, що саме під час гарячої фази російсько-української війни чудовий твір О. Білаша переживає яскраве відродження. З 2023 року «Балада війни» є постійною складовою репертуару Мистецько-концертного центру імені І. Козловського. Цей твір став частиною вистави «Напам'ять. Моноспогад», де його поєднали з «Трьома весільними піснями» в обробці М. Скорика<sup>10</sup>. Виконавицею є солістка Київської опери Катерина Ясенчук, партія фортепіано – Дар'я Шутко, режисер-

ка вистави – Марина Рижова. Авторкам сценічного дійства вдалося розкрити найтонші нюанси поетичного й музичного тексту та створити глибокий, витончений і символічний образ, що справляє надзвичайно потужне враження на аудиторію.

Отже, моноопера «Балада війни» О. Білаша виявляє нові аспекти творчого обдарування видатного пісняра: він постає майстерним музично-театральним драматургом, спроможним відчувати й відображати всі нюанси поетичного тексту – від найтонших порухів душі головної героїні до «кінематографічних» звуконаслідувальних ефектів.

«Балада війни» є сучасним перевтіленням ключових традицій світового музичного театру. Моноопері О. Білаша властиві такі ознаки, як наскрізний розвиток з динамічною зміною контрастних епізодів, гнучка система лейтмотивів і лейттем, що «цементують» композицію, виразна інтонаційна генеза вокальної мелодики, у якій поєднуються декламація й аріозна кантилена, а також яскрава і колоритна оркестровка. Поєднання двох протилежних інтонаційно-образних сфер («війна» та «мир») є даниною романтичній опері. Водночас камерний «формат» одноактної опери-монодрами є взірцем одного з найактуальніших жанрів у музичному театрі ХХ ст.

Сьогодні «Балада війни» О. Білаша постає твором гостро актуальним і навіть злободенним. Динамічний сюжет, сценічна «пластика», виняткова мелодична краса роблять його надзвичайно придатним для сценічного втілення. Безсумнівно, із часом моноопера О. Білаша посяде заслужене місце в репертуарі українських виконавців.

## Примітки

<sup>1</sup> Олександр Іванович Білаш (1931–2003) народився у м. Градизьк, що на Полтавщині, у селянській родині. Батьки передали синові любов до музики і навчали його гри на баяні й акордеоні. Тому О. Білаш вступив до Київської музичної школи для дорослих, де викладачами з теорії та гармонії були Платон і Георгій Майбороди. Згодом Білаш вступив на II курс Житомирського музичного училища імені В. С. Косенка. У 1951–1957 роках навчався на композиторському факультеті Київської консерваторії. Серед викладачів – М. С. Вілінський (композиція), М. В. Дремлюга (аналіз музичних творів), К. Ф. Данькевич (інструментовка), Г. Л. Жуковський (читання партитур), А. Г. Свечніков (поліфонія).



Після закінчення консерваторії настав період творчих пошуків та розквіт пісенної творчості. У 1961 році О. Білаш написав музику до кінофільму режисера В. Денисенка «Роман і Франческа». Пісні цього періоду: «Пісня Лади» (з к/ф «Лада в країні берендеїв»), «Два кольори» (слова Д. Павличка), «Ясени» (слова М. Ткача) тощо. З 1950 по 1961 рік О. Білаш викладав теорію музики в Київському педінституті, з 1968 року був заступником голови і членом Президії СКУ та її Київської філії. За життя удостоєний багатьох премій та відзнак, зокрема звання Героя України (2001).

Коло авторів текстів, на які писав свої пісні Білаш, надзвичайно широке: за вдалим виразом І. Сікорської, «складається враження, що Білаш “переклав на ноти” весь поетичний цех Спілки письменників України» [7, с. 49]. Тут є і класики (Т. Шевченко, Леся Українка, І. Франко, О. Олесь), і сучасники композитора (А. Малишко, О. Підсуха, Д. Павличко, Л. Забашта, М. Ткач, І. Драч, М. Стельмах, Є. Гуцало, Б. Олійник). О. Білаш і сам був поетом, писав пісні на власні тексти, у період з 1977 по 2001 рік випустив аж дев'ять поетичних збірок. Серед виконавців творів О. Білаша – співаки Д. Петриненко, Г. Ципола, Д. Гнатюк, А. Мокренко, його постійна виконавиця та дружина Л. Остапенко, диригент С. Турчак, хор Національної телерадіокомпанії України, хорова капела «Думка» та ін.

<sup>2</sup> На думку І. Сікорської, моноопера «Сповідь білого тюльпана» є важливою віхою на творчому шляху О. Білаша: цей «новий твір став етапним у творчості композитора, бо знаменував звернення до абсолютно іншої музичної стилістики. Перед нами постав «новий» Білаш з досі незнайомої сторони – тотальної декламаційності... Загалом же моноопера “Сповідь білого тюльпана” продовжує ряд психологічних монологів, започаткованих “Людським голосом” Ф. Пуленка та продовжених в Україні “Ніжністю” В. Губаренка. Звичайно, з урахуванням певних стилістичних засад творчості Олександра Білаша» [7, с. 64].

<sup>3</sup> «Медвідь» (1963), «Пропозиція» (1964) Л. Грабовського (1964), «Волзька балада» (1967) та «Один крок до любові» Г. Жуковського, «Листи кохання» («Ніжність», 1971 р.), «Альпійська балада» (1984), «Пам'ятай мене» В. Губаренка (1977), «Балада війни» О. Білаша (1971), «Віронька» Ю. Іщенка (1971), «Зальотний» В. Степурка (1983), «До третій півнів» (1981), «Палата № 6» В. Зубицького (1982), «Смерть чиновника» І. Толстого (1986), «Сторінки життя Марини Цвєтаєвої» Г. Успенського (1986).

<sup>4</sup> На тексти І. Драча О. Білашем створено ще декілька творів (вокально-інструментальна «Балада про двох лебедів» (1974), Дев'ять балад (1974–1988), Поема для жіночого голосу і фортепіано (1994), пісні «Вір'яночка» (1974), «Біла береза в райдузі» (1982), «Лоша» (1991), балада-заклинання «Нас прокляне Тарас».

<sup>5</sup> Ще одна моноопера, присвячена темі війни, – «Волзька балада» Г. Жуковського (або «Дружина солдата», 1967 р.), – споріднена з «Баладою війни» О. Білаша і за тематикою, і за баладною стилістикою, і навіть за назвою.

<sup>6</sup> Сюжет «Балади про гени» І. Драча та «Балади війни» О. Білаша розгортається навколо історії народження й дитинства безіменної головної героїні, яку вона розповідає на прохання коханого. Важким психологічним тягарем для дівчини є той факт, що вона є небажаним плодом брутальної нарути над її матір'ю німецькими солдатами. Карі очі вона успадкувала від матері, а ось руде волосся, що так захоплює коханого, для неї є болісним нагадуванням про «гени», отримані від німецьких солдатів («рудоволосих татусів») – ворогів, ненависних окупантів та гвалтівників. Її вітчим Гордій (єдина дійова особа твору, що має власне ім'я), однорукий ветеран-інвалід, після повернення з фронту бив чобітьми свою вагітну «невірну» дружину, а з початком пологів повів її на возі до лікарні. Не маючи іншої змоги отримати медичну допомогу або ж воліючи «покінчити з усім своїм собачим горем одним чоловічим махом» і вбити себе, жінку та ненароджене байстря, чоловік поставив воза на рейки перед потягом, у якому везли поранених. На щастя, потяг зупинився, і народження немовляти прямо на шпалах справило на присутніх глибоке враження і стало символом надії та перемоги вічного й нездоланного життя над смертю та війною. Нерідний батько то купував героїні «блакитні кісники», то «бив п'яними кулаками», неспроможний забути, як саме народилася ця дитина і *хто* її батьки. Тож оповідь-сповідь дівчини коханому стає для неї своєрідним очищенням, спробою позбутися болісної пам'яті («вицідуй з мене пам'ять мою»).

<sup>7</sup> У поетичній творчості І. Драча балада є одним з важливих жанрів (збірка «Балади буднів» (1967), «Балада про ступу», «Балада про крила», «Балада про вузлики», «Балада про батька», «Балада про бляху», «Балада про ДНК» тощо).

<sup>8</sup> Клавір моноопери О. Білаша «Балада війни» був надрукований у 1983 році видавництвом «Музична Україна».

<sup>9</sup> Покликання на запис «Балади війни» О. Білаша за участю Л. Остапенко: <https://www.youtube.com/watch?v=SSeCfSxntSk&list=PLKTBq7kMuh9U1nK9-gwDT3jWPD2GhUj&index=1&t=728s>. Інформація про платівку: <https://www.discogs.com/release/9318809>.

<sup>10</sup> Інформація про виставу «Напам'ять. Моноспода». URL : <https://kyiv.karabas.com/ua/napam-yat-2> (квитки), [https://www.instagram.com/reel/C6oAKN8tdq3/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA](https://www.instagram.com/reel/C6oAKN8tdq3/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA) (фрагмент відео).

## Джерела та література

1. Зарудко В. Характеристика вокальної сфери в советській камерній опері 60–70-х років. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 13. Чотири століття опери. Оперні школи XIX–XX ст. Київ, 2000. С. 132–136.
2. Зинькевич Е. А. П. Чехов и украинская опера. *Київське музикознавство*. 2001. Вип. 6. С. 57–74.
3. Історія української радянської музики : учбовий посібник. Київ : Музична Україна, 1990. 296 с.
4. Кононенко П. Іван Драч. *Дніпрова хвиля : хрестоматія нововведених творів до шкільної програми / за ред. П. П. Кононенка*. Київ : Радянська школа, 1990. С. 635–639.
5. Муха А. Композитори України та української діаспори. Довідник. Київ : Музична Україна, 2004. 351 с.
6. Немирович І. Олександр Білаш (Творчі портрети українських композиторів). Київ : Музична Україна, 1979. 69 с.
7. Немирович І., Сікорська І. Дві музи – два крила. Київ : Музична Україна, 2001. 80 с.
8. Станішевський Ю. Обрії музичного театру. Київ : Музична Україна, 1968. 201 с.
9. Станішевський Ю. Український радянський музичний театр (1917–1967). Нариси історії. Київ : Наукова думка, 1979. 291 с.
10. Толошняк Н. Українська моноопера. *Музика*. 1984. № 1. С. 13–14.
11. Толошняк Н. Украинская камерная опера (к проблеме эволюции жанра) : дис. ... канд. исс-ния. Киев, 1991. 180 с.
12. Щириця Ю. «Листи кохання». *Музика*. 1972. № 2. С. 7–8.

## References

1. ZARUDKO, V. Characteristics of the Vocal Sphere in the Soviet Chamber Opera of the 1960s–1970s. *Scientific Bulletin of P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 2000, issue 13. Four Centuries of Opera. Opera Schools of the 19th and 20th Centuries. Kyiv, pp. 132–136 [in Russian].
2. ZINKEVICH, Elena. A. P. Chekhov and Ukrainian Opera. *Kyiv Musicology*, 2001, issue 6, pp. 57–74 [in Russian].
3. ARKHIMOVYCH, Lidia, Nataliia HRYTSIUK, L. HRYSENKO, et. al. *History of Ukrainian Soviet Music: Teaching Aid*. Kyiv: Musical Ukraine, 1990, 296 pp. [in Ukrainian].
4. KONONENKO, Petro. Ivan Drach. In: Petro KONONENKO, ed. *Dnipro Wave: Chrestomathy of Newly Introduced Works for the School Curriculum*. Kyiv: Soviet School, 1990, pp. 635–639 [in Ukrainian].
5. MUKHA, Anton. *Composers of Ukraine and the Ukrainian Diaspora*. Reference Book. Kyiv: Musical Ukraine, 2004, 351 pp. [in Ukrainian].
6. NEMYROVYCH, Ivan. *Oleksandr Bilash (Creative Portraits of Ukrainian Composers)*. Kyiv: Musical Ukraine, 1979, 69 pp. [in Ukrainian].
7. NEMYROVYCH, Ivan, Iryna SIKORSKA. *Two Muses – Two Wings*. Kyiv: Musical Ukraine, 2001, 80 pp. [in Ukrainian].
8. STANISHEVSKYI, Yurii. *Horizons of Musical Theater*. Kyiv: Musical Ukraine, 1968, 201 pp. [in Ukrainian].
9. STANISHEVSKYI, Yurii. *Ukrainian Soviet Musical Theater (1917–1967). History Essays*. Kyiv: Scientific Thought, 1979, 291 pp. [in Ukrainian].
10. TOLOSHNIAK, Nataliia. *Ukrainian Mono-Opera*. *Music*, 1984, no. 1, pp. 13–14 [in Ukrainian].
11. TOLOSHNIAK, Nataliia. *Ukrainian Chamber Opera (To the Problem of the Genre Evolution): A Ph.D. in Art Studies Thesis*. Kyiv, 1991, 180 pp. [in Russian].
12. SHCHYRYTSIA, Yurii. «Letters of Love». *Music*, 1972, no. 2, pp. 7–8 [in Ukrainian].

Надійшло / Received 08.05.2024

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 11.06.2024

УДК 392:316.4:911.373]Кищени(477.46)“20”

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2024.02.027>

### БОНДАРЕНКО ГАЛИНА

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

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3448-494X>

### BONDARENKO HALYNA

a Ph.D. in History, a chief 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/0000-0003-3448-494X>

### Бібліографічний опис:

Бондаренко, Г. (2024) Соціокультурні зміни повсякдення сільської людності Наддніпрянщини. *Народна творчість та етнологія*, 2 (402), 27–34.

Bondarenko, H. (2024) Socio-Cultural Changes in the Everyday Life of the Rural Population of Naddniprianshchyna. *Folk Art and Ethnology*, 2 (402), 27–34.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2024. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

## СОЦІОКУЛЬТУРНІ ЗМІНИ ПОВСЯКДЕННЯ СІЛЬСЬКОЇ ЛЮДНОСТІ НАДДНІПРЯНЩИНИ

### Анотація / Abstract

У статті аналізуються зміни, що відбулися в повсякденному житті та культурі українського села Кищени Черкаської області у XXI ст. Джерельною базою розвідки стали польові матеріали, зібрані авторкою в червні – серпні 2023 року методом включеного спостереження. Розглядаються особливості приватного господарювання, зміни в системі життєзабезпечення, фіксуються міграційні процеси, що відбулися та відбуваються через війну. Досліджуються глобалізаційні, інформаційні впливи на систему комунікації мешканців громади, їх соціокультурні запити та вподобання. Агрохолдинг та фермерські господарства забезпечують селян роботою. Фіксується високий рівень самозайнятості населення. До змін, що відбулися за двадцять три роки цього століття в повсякденні села, належать більша механізація трудових процесів, формування й розширення внутрішнього ринку обміну товарами та послугами через цифрові застосунки. Зросло число користувачів інтернетом, збільшилася кількість будинків із санвузлом та ванною всередині. Війна змінила напрямки міграції населення. До села переїхали мешканці з окупованих територій та зони активних бойових дій. Сучасна сільська культура зберігає лише окремі вкраплення традиційного, що проявляється в збереженні деяких календарних, весільних та поховальних традицій. Відбувається подальша стандартизація обрядів родинного циклу – весілля, поминання померлих, організацією яких займаються окремі особи та установи. Розширення асортименту продуктів вплинуло на режим харчування й раціон, через інтернет впроваджуються в побут нові страви. Змінилася конфесійна ситуація: із церкви, що має зв'язок з державою-агресором, вийшли патріотично налаштовані віряни, постало питання подальшої українізації протестантських громад. У зв'язку з існуванням постійних загроз для життя формуються нові світоглядні установки про особливості часу, що проживається, осмислення його

як часу кінця світу. Звичним явищем сільського життя стали волонтерські акції та ініціативи: збирання продуктів харчування на фронт та для госпіталів, збирання коштів на автомобіль, дрони односельцям, мешканцям району, що перебувають на фронті.

**Ключові слова:** дослідження села, Кишенці, повсякденні практики, соціокультурні трансформації.

The changes those have taken place in the everyday life and culture of the Ukrainian village of Kyshchentsi of Cherkasy region in the 21st century are analysed in the article. The source base of the research includes field materials collected by the authoress in June-August 2023 using the method of participant observation. The peculiarities of private economic activity, changes in the life support system are considered and the migration processes that have taken place and are taking place in connection with the war are recorded. Globalization and information influences on the communication system of community residents, their socio-cultural needs and preferences are studied. The existing agricultural holding and farms provide employment for the villagers. A high level of self-employment is fixed. The changes that have taken place over the 23 years of this century in the everyday life of the village include greater mechanization of labour processes, the formation and expansion of the internal market for the exchange of goods and services through digital applications. The number of Internet users has grown, and the number of houses with a bathroom and a bath inside has increased. The war has changed the direction of migration. People from the occupied territories and the area of active hostilities have moved to the countryside. Modern rural culture retains only a few traditional elements, which is manifested in the preservation of some calendar, wedding and funeral traditions. There is further standardisation of family cycle rituals, such as weddings and funerals, which are organised by individuals and institutions. The expansion of the range of products has affected the nutrition and ration. New dishes are being introduced to the household via the Internet. The confessional situation has changed: patriotic believers have left the church, which has links with the aggressor state, and the question of further Ukrainianization of Protestant communities has arisen. New ideological attitudes are formed about the peculiarity of the period being lived, understanding it as the time of the end of the world because of the existence of constant threats to life. Volunteer actions and initiatives have become a common feature of rural life: collecting food for the front and for hospitals, raising funds for a car or drones for fellow villagers and residents of the district who are at the front.

**Keywords:** rural research, Kyshchentsi, everyday practices, socio-cultural transformations.

Дослідження сучасного повсякденного життя мешканців українського села перебуває поза увагою етнологів, яких, так само як і істориків, більше цікавить сільська минавшина. Тим часом процеси, що почалися й відбуваються в селі з початку ХХІ ст., потребують наукового вивчення та осмислення. У зв'язку зі стрімкою урбанізацією, глобалізаційними процесами, помітна тенденція до знелюднення та занепаду сіл як адміністративно-територіальних одиниць. Як наслідок – село може зникнути і як об'єкт культурно-антропологічного вивчення. Останнє стосується не лише України, але й інших країн світу, про що йдеться у статті канадських дослідників А. Сордже (A. Sorge) та Д. Падве (J. Padwe) [8, с. 235]. Від 2000 року й до сьогодні в українському суспільстві відбулося багато значимих подій – Майдан 2004 року, Революція гідності 2014 року, російсько-українська війна (з 2014 року), епідемія Covid 2019, що змінили не лише

культурних процесів у країні, але й геополітичну ситуацію у світі, сформували інший, ніж до цього, перебіг часу та його сприйняття. Нам видалась цікавою наукова ідея вивчення змін, що відбулися за цей період в окремо взятому селі Центральної України. Обране нами с. Кишенці Маньківської територіальної громади Черкаської області має давню історію (засноване в 1629 р.), розвинуту сучасну інфраструктуру, не перебуває поряд з великим індустріальним центром чи мегаполісом. Дослідження проводилося методом включеного спостереження. Експедиція тривала з 20 червня по 20 серпня 2023 року. Записано близько тридцяти інтерв'ю зі старожилами села, представниками влади, підприємцями, учителями, медиками, працівниками культури, торгівлі, особами духовного сану, проведено анкетування школярів старших класів, фотографували сільську забудову, громадські та господарчі простори села, зразки місцевої вишивки, страви, скопійовано оригінальні історичні

світлина з родинних архівів селян. Зібрані матеріали з усної історії, традиційного та сучасного побуту, святково-звичаєвої культури, народної релігійності, міфології, форм колективної взаємодопомоги та громадського дозвілля дають змогу відтворити сучасний культурно-антропологічний образ села, зафіксувати його етнокультурну спадщину, проаналізувати зміни, що відбулись в укладі життя українського селянства за останні двадцять років. Від закінчення експедиції і донедавна нами також моніторилися мережеві ресурси села: сторінки членів спільноти у фейсбуці, повідомлення у вайбер-чаті.

Селянство Черкащини досить повно представлене в наукових студіях, у тому числі й дослідженнями повсякдення, але здебільшого в них ідеться про ХІХ – початок ХХ ст., радянський період [1; 4; 6]. Обране нами конкретне село має своїх дослідників. У 2011 році вийшла книга Петра Лисогори та Андрія Дрофи «Кищенці. Книга пам'яті й життя», у якій наведено коротку історію з найдавніших часів до початку ХХІ ст., увічнено імена репресованих односельців, тих, що загинули в Голодомор і під час Другої світової війни, були вивезені до Німеччини. Книга містить окремі фольклорно-етнографічні сюжети, зокрема опис деяких звичаїв, місцеві бувальщини гумористичного характеру [3]. Автори вказують, що послуговувалися рукописною книгою місцевого краєзнавця Петра Качалаби, присвяченою Кищенцям. Цим краєзнавцем також опубліковано низку історичних розвідок у місцевій періодиці, укладено книгу місцевих прислів'їв, у якій є приказка про те, що «Маньківка – голова району, а Кищенці – його серце» [5, с. 8]. Окремі розповіді про село та його людей можна знайти в книзі Віктора Жадька [2].

Природний ландшафт Кищенців надзвичайно живописний та різноманітний: там багато ярів, пагорбів, п'ять ставків, є луки, парк, гаї та ліс поблизу. Вулиці обсажені плодовими деревами; перед дворами, у дворах багато квітів. У селі мешкає 825 осіб, працює загальноосвітня школа (100 учнів),

є дитячий садок, фельдшерсько-акушерський пункт, п'ять магазинів, діють Будинок культури та бібліотека, відділення «Нової пошти», проведено кабельний інтернет. Село газифіковане, має централізоване водопостачання, питна вода – хорошої якості. У процесі декомунізації вулиці були названі на честь відомих односельців (І. Фарини, генерала А. Дрофи – кол. вулиця Леніна,) або дістали назви, пов'язані з природними явищами (Вишнева (кол. Кірова), Лісова (кол. Чапаєва), Квітнева (кол. Пархоменка). Зберігаються історичні назви кутків села: Кубаївка, Вигін, Попів став, Слобода. У центрі села розміщено пам'ятник загиблим у Другій світовій війні, стела, присвячена воїнам-учасникам АТО, церква Покрови та інші, уже згадані попереду, заклади. Пам'ятник Олегові Кошовому, споруджений перед школою з ініціативи та за авторства колишніх випускників школи, демонтовано частково: з нього збито ордени та напис. Нинішнє покоління школярів вже не знає, хто цей колишній герой, тому можна вважати його пам'ятником невідомого (чи середньостатистичного школяра). Утім, який сенс вклало в такий варіант декомунізації шкільне керівництво, нам невідомо.

На вулицях Кищенців можна побачити огорожі, ворота, пофарбовані в жовто-блакитний колір. У Будинку культури відбуваються заходи, приурочені до державних чи народних свят; там проходять збори орендарів. Комунікаційною зоною, переважно для чоловіків, є також літні майданчики зі столиками, облаштовані біля магазинів. Там спілкуються, розпиваючи пиво чи щось міцніше. Заклади громадського харчування, що діяли до цього в селі (кафе-піцерія, їдальня), кілька років перед цим закрили через нерентабельність.

Для Кищенців, як і більшості сучасних українських сіл, характерна демографічна диспропорція (у 2023 р. народилося 5, померло 15 осіб). Пошук працевлаштування за кордоном, вимушене біженство через війну та виїзд із села літніх людей,

що вже не можуть опікуватися собою, складають основні напрями міграції населення. Загалом за межами країни перебуває п'ятнадцять осіб. Після того як у березні 2022 року на території села впав уламок ракети, виїхала одна родина з восьми осіб, інші ще перед цим працювали в різних країнах Євросоюзу. У 2014 році, з початком військових дій на Сході, до Кишенців повернулося кілька родин, вихідців із села, що проживали в Луганській, Донецькій областях та в Криму. У 2022 році тут поселились внутрішньо переміщені особи (дві родини з Маріуполя, один юнак з Харкова). У рядах ЗСУ, починаючи з 2014 року, несуть службу багато мешканців Кишенців, є загиблі.

Працевдатне сільське населення задіяне в агробізнесі. Землі тут та в інших селах району орендує агрохолдинг «Кишенці», що займається тваринництвом, вирощуванням зернових та технічних культур. Його очільник, нідерландський фермер Корнеліс Хузінга, разом з родиною проживає в селі вже майже двадцять років. Доньки фермера навчалися в місцевій школі. Так само, як і батько, вивчили українську мову й виїхали з України лише з початком повномасштабного вторгнення російських військ. Фермер є доволі медійною особою. Його інтерв'ю про особливості господарювання в умовах війни тиражуються в багатьох ЗМІ [7]. Місцеві селяни називають фермера «німцем», утім, це єдине його маркування як «чужого». У системі внутрішньо спільнотних зв'язків села він уже давно став своїм. Він має тут похресників, надає фінансову підтримку членам родин своїх працівників у разі їхньої смерті, до нього в дім ходять колядники. Разом з іншими фермерами, що живуть тут і також створюють робочі місця (Курінний Олексій), К. Хузінга спонсорує соціальні сільські проекти, долучається до зборів на ЗСУ.

Як свідчать респонденти, ще до 1960-х років у Кишенцях було багато майстрів різних спеціальностей: будівельників, кравців, ковалів; був гончар; у селі діяв постійний ярмарок,

були добре розвинутими традиції колективної взаємодопомоги. Можна припустити, що існує певна історична тяглість у здатності спільнот до вибору перспективних стратегій виживання та життєзабезпечення. Тому в селі фіксується достатньо високий рівень самозайнятості жителів, що займаються пасічництвом, вирощуванням городини (у теплицях, відкритому ґрунті), ягід з комерційною метою, розводять рибу. Продукцію реалізують у сільських магазинах, продають на базарі в м. Маньківці, частину врожаю овочів, фруктів вже традиційно передають на фронт, у госпіталі. Після розпаювання колгоспу в 1995 році в приватне користування передавали домашню худобу (коней, вівців, корів), реманент, техніку, господарські споруди. Деякі родини, об'єднавши свої паї, отримали стартовий капітал для власного підприємництва. Скажімо, родина Віктора Тисанюка змогла в такий спосіб придбати приміщення колгоспної пасіки, яку зараз розвиває, започаткувавши продаж меду та інших продуктів бджільництва під власною торговою маркою. Уміння пасічника пан Віктор запозичив від своєї тещі Олени Білошкурої, яка досі має кілька вуликів біля хати й сама ними займається. На пасіці Тисанюка можна пройти сеанс апітерапії, тут споруджено місце для лежання на вуликах, можна випити чаю на травах з медом. У розпал епідемії ковіду сюди приїздило близько тридцяти осіб, розбивали тут намети.

Переважна більшість селян забезпечує себе продуктами харчування, вирощуючи на присадибних ділянках картоплю, усю необхідну городину, тримаючи домашню худобу та птицю. Родини, що мешкають біля ставків, утримують багато водоплавної птиці. Самотні люди літнього віку віддають свої городи в користування, як правило, родинам протестантів, отримуючи натомість частину врожаю. У селі й тепер побутує поширена раніше традиція догляду за самотніми людьми в обмін на успадкування майна, города. Використання механізованих засобів обробітку ґрунту та збору врожаю за остан-

ні роки значно полегшило працю. У приватному користуванні з'явилися мінітрактори, мотоблоки, мотокоши. За останні десять років асортимент городніх рослин розширився, не в останню чергу і через діяльність фермерів. Усі охочі могли скористатися насінням, безкоштовно переданим до сільської ради К. Хузінхою. Так у вжиток увійшла капуста кейл, броколі, цвітна капуста, нові сорти огірків та помідорів тощо. Через глобальне потепління добре дозрівають баштанні культури: кавуни, дині. Значну кількість продукції заготовляють на зиму. Окрім солінь (капусти, огірків, помідорів), консервують салати, борщові заправи, компоти, готують м'ясні та рибні консерви. Тривалий час одним із ринків збуту сільськогосподарської продукції мешканців Кишенців була Одеса. Селяни, кооперуючись, винаймали машину. Респонденти згадують, що «тільки огірків прямого посолу по 500 банок в Одесі продавали». Продукцію возили і в Москву. З початком військових дій та епідемії ковіду обидва ринки стали недоступними: Москва – з 2014 року, Одеса – з 2019 року. Подорожчання пального так само обмежує можливості для індивідуальної торгівлі. Реалізувати надлишок продукції тепер можна лише на місцевому ринку або через заготівельників, що пропонують низькі ціни. Кількість поголів'я великої рогатої худоби в селі помітно зменшилася за останні десять років, але домашнє молоко та молочні продукти тут все ще можна придбати. На замовлення їх залишать в одному з магазинів або привезуть додому.

Для обміну важливою інформацією між односельцями створено групу в мобільному додатку «Viber», де публікують повідомлення про повітряні тривоги, метеопрогнози, оголошення від сільської ради про поточні справи, пропонують товари чи послуги. У чаті також провадяться волонтерські збори для ЗСУ, оголошуються збори продуктів для потреб госпіталів, фронту. Зрозуміло, що залученими у групу можуть бути лише власники смартфонів, а бабусі з кнопковими телефонами туди не потраплять.

Досліджуючи теоретико-методологічні аспекти селянського повсякдення, Василь Марочко розмежовує поняття «селянська культура» і «культура села», уважаючи, що «перша належала до традиційної духовної культури, соціально зумовленої, яка мала відповідний обрядовий статус та усталені цінності, що не підлягали мінливим змінам або кардинальним трансформаціям, а друга залежала від низки політичних, ідеологічних, ситуативних факторів. Вони виглядали штучними утвореннями, функціональні цінності яких сповідувало обмежене коло активістів» [4, с. 101]. Сучасна культура с. Кишенці цілком вписується в цю парадигму: питома селянська культура тут майже зникла, відходять її останні носії, натомість глобалізація, цифровізація суспільства спричинила появу та побутування еkleктичних культурних явищ. Збереглися окремі календарні обряди, зокрема колядування, водіння Кози, але в сучасній сценарій залучаються матеріали з інтернету, що не мають прив'язки до жодної локальної традиції. До повномасштабного вторгнення російських військ свято Купала проводилось як масове гуляння на центральній площі села за радянськими типовими сценаріями (з водяником, русалками). Відтоді всі масові святкові заходи в селі були припинені; у 2023 році свято провели лише для дітей у дитячому садку. День вишиванки 2024 року відзначався в школі святковим флешмобом. Фото дітей у національно маркованому одязі можна побачити на шкільній сторінці у фейсбуці. Місцевий фольклорний гурт «Горлиця» зберігає традиції автентичного народного співу. Від учасників гурту записано сценарій весілля з повним пісенним супроводом, включно з приспівуваннями до страв. Однак сучасні весілля проводяться без урахування традицій, немає охочих перейняти виконавські манери фольклору. На святі, приуроченому Дню прапора в Маньківці, найбільше захоплень викликав спів Ганни Кубай (1939 р. н.) з «Горлиці», що співає підголоском: «Дуже гарно. Так вже ніхто більше не співає...».

Цікавий пласт матеріалу складає місцева гастрономічна спадщина. Поширеною рідкою стравою є борщ, що готують на буряковому квасі, домашній борщовій заправці з томатів, буряків, солодкого перцю. Власники паїв використовують свою можливість отримати частину орендної плати зерном, борошном, тому багато господинь печуть домашній хліб, пироги, хоча хліб у село привозять різні підприємці. Набула розповсюдження практика зберігання продуктів методом швидкісної заморозки. Зафіксовано випадки, коли при забої свині значну частину туші переробляють у готову продукцію (котлети, голубці, холодець, відбивні, пельмені), яку заморожують. Готують також м'ясні консерви: тушкованку, паштет. У місцевих магазинах представлено досить широкий асортимент напівфабрикатів (заморожених вареників, пельменів, котлет), які охоче купують. Попит у населення мають готові м'ясні вироби: сосиски, ковбаси. Через наявність у селі зарибнених ставків, що перебувають в оренді, тут часто продають свіжу рибу (її можна замовити до свята чи якоїсь okazji). Рецепти повсякденних та весільних страв ми записали від весільної кухарки Пауліни Копистирі, 1939 р. н. Мешканці села надзвичайно гостинні. Кожен респондент намагався нас чимось почастувати. Збереглися звичаї взаємних сусідських гостювань із частуваннями. Пані Катерина Яцула, поряд з якою ми проживали, постійно запрошувала на щойно зварений борщ, вареники, щедро пригощала домашнім хлібом.

Традиції сусідської взаємодопомоги проявляються в організації поховань, зокрема поминальних обідів. Останнім часом ця традиція також змінилась. У районі існує багато закладів громадського харчування, приватних кухарів, що організують поминальний стіл «під ключ». Учасники цих обідів збирають візитівки тих компаній, чиє обслуговування їм більше сподобалось. Поховання загиблих воїнів здійснюються за участю представників місцевої та військової адміністрації; односельці створюють

живий коридор на пошану героя. Віряни релігійних громад (православної та протестантських) проводять поминальні обіди, які відбуваються без алкоголю в трапезних своїх церков. Тут є плити, необхідний посуд. До послуг інших мешканців – окрема зала Будинку культури.

Народне декоративно-прикладне мистецтво в Кишенцях представлено вишивками (рушники, блузки, серветки, килими); у селі працюють майстри лозоплетіння, самодіяльні та професійні художники. Самобутнім культурним явищем стала творчість художниць-аматорок Наталі та Ганни Роєнко, нині покійних. Сестри-близнята через вроджене генетичне захворювання мали пошкоджені пальці рук, але навчилися малювати. Подаровані ними картини можна знайти в багатьох односельців. Згадують, що свої твори сестри дарували також іноземцям, які перевідували їхню релігійну громаду. За жанром це поетичний наїв (сюжети картин найчастіше складають букети квітів, без написів чи з побажанням «Живіть у любові!»), християнські мотиви, місцеві пейзажі. На одній із сільських вулиць малюнком «Дівчина біля криниці» Наталі Роєнко оздоблено колодязь. Цікаво, що із цього сюжету народної картини «Дівчина з козаком» образ козака вилучено. Минулого року Людмила Буглак, вчителька місцевої школи, художниця, ініціювала проведення у школі виставки картин сестер Роєнко, для якої місцеві жителі передали близько дванадцяти картин. Картини «Козак» та «Козачка» авторства Л. Буглак прикрашають вестибюль Кишенецької загальноосвітньої школи, персональна виставка її картин відбулася влітку 2023 року в Будинку культури села.

Конфесійні запити селяни можуть задовольнити, відвідуючи православну церкву Пресвятої Богородиці (УПЦ) або одну з двох протестантських громад євангельських християн-баптистів. Замість зруйнованого в 1934 році храму коштом громади, місцевих підприємців недалеко від того місця, де він був раніше, збудовано новий (освячений у



2001 р.). Після повномасштабного вторгнення російських військ через належність церкви до московського патріархату її перестали відвідувати патріотично налаштовані віряни. Громада складається переважно з літніх жінок, для яких відвідування храму є однією з можливостей соціальної комунікації, тим паче, що на богослужіння й додому їх привозять церковним автобусом. Настоятель храму Дмитро Остроушко наголошує на сакральності саме церковнослов'янської мови як богослужбової, хоча багато позалітургійних текстів оголошуються російською (навіть молитва за Україну); також російською подано заголовки церковних записок. Водночас один із синів священника та його невістка перебувають у ЗСУ, храм передає для воїнів частину врожаю із церковного саду. Протестантські громади вкорінені в Кишенцях з 1890-х років. На зібраннях, що проводяться кілька разів на тиждень, багато молоді, не в останню чергу через багатодітність родин віруючих, що мають по 8–12 дітей. Богослужіння в обох громадах здійснюється українською та російською мовами. Пастори пояснюють це домінуванням російськомовної християнської літератури в радянський час, планують повністю українізувати богослужіння.

Попри вплив релігійних організацій, масової культури, переважно російськомовної, мешканці села розмовляють доволі чистою українською мовою, хоча побутують окремі архаїзми. Нами зафіксовано цікаві мовні звороти, оригінальні прислів'я та приказки, слова, пояснення для яких відсутні в словнику діалектів. Наприклад: «Це такі дівчата, що із стіни молоко здоють», «Я так все зроблю, що до мене й павук не підсуне», «О, телеп сіра в квашу», «чамплу-да» – незрозуміла річ чи явище, у негативній конотації, «бені» – ганчірники. Вплив споживання російського цифрового контенту на свідомість молоді засвідчує анкетування старшокласників, багато з яких на питання, чи помінялось їхнє ставлення до російської мови після початку повномасштабної війни,

вибрали варіант відповіді: «Немає різниці, якою мовою розмовляти».

Сучасний зріз сільської міфології містить уявлення про відьом, що донедавна мешкали чи мешкають у селі, негативні енергетичні впливи, «порчу», пристріт». Чимало респондентів вважають любовні приворооти та причарування причиною сімейних негараздів. Через війну актуалізувався запит на прогнози та передбачення про її перебіг, терміни закінчення, долю рідних, що перебувають на фронті, тощо. Зафіксовано кілька переказів про діда, якого хтось зустрів у лікарні, і він повідомляв ще напередодні війни про те, що вона розпочнеться. Усі наші співрозмовники та респонденти наголошують на важкості, нестерпності часу, який зараз проживається у зв'язку зі щільністю подій трагічного змісту. Люди, на чие дитинство випала Друга світова війна, порівнюючи досвід пережитого тоді й тепер, відзначають особливу жорстокість нинішньої війни та нападників. Серед протестантів поширюється чутка про те, що це вже останні часи перед кінцем світу.

Основними змінами, що відбулися за двадцять три роки цього століття в повсякденні українського наддніпрянського села, стали більша механізація трудових сільськогосподарських процесів, формування й розширення внутрішнього ринку обміну товарами та послугами через цифрові застосунки. Зросло число користувачів інтернету, збільшилася кількість осель з облаштованими всередині ванними кімнатами та санвузлами. У приватному користуванні побільшало побутової техніки (пральних машин, електричних кухонних приладів). Війна змінила напрямки міграції населення (до села переїхали мешканці з окупованих територій та зони активних бойових дій). Через зміну логістики у зв'язку з війною, подорожчанням пального звужилися ринкові можливості для збуту надлишків сільськогосподарської продукції, що суттєво вплинуло на доходи родин. Попри заявлений у суспільстві запит на автентичну культуру в усіх її проявах,

сучасна сільська культура зберігає лише окремі вкраплення традиційного, що проявляється в збереженні деяких весільних, поховальних звичаїв. Відбувається подальша стандартизація цих обрядів родинного циклу. Організацією весілля, поховання та поминання померлих тепер займаються не члени родини, а відповідні особи та уста-

нови. Розширення асортименту продуктів вплинуло на режим харчування й раціон, через інтернет упроваджуються в побут нові страви. У зв'язку з існуванням постійних загроз для життя формуються нові світоглядні установки про особливість часу, що проживається, осмислення його як часу кінця світу.

### Джерела та література

1. Бондар В. Повсякденне життя селянства Наддніпрянської України другої половини XIX – початку XX ст.: до історіографії питання. *Краєзнавство*. 2010. № 3. С. 10–18. URL : [http://resource.history.org.ua/publ/kraj\\_2010\\_3\\_10](http://resource.history.org.ua/publ/kraj_2010_3_10).
2. Жадько В. Маньківщина. Не забуваймо рідного порога. Київ, 2006.
3. Лисогора П., Дрофа А. Кишенці. Книга пам'яті й життя. Київ : ПП «Телерадіокомпанія ІК», 2011.
4. Марочко В. Теоретико-методологічні аспекти селянського повсякдення. *Нариси повсякденного життя радянської України в добу непу (1921–1928 рр.)*. 2010. № 1. С. 95–109. URL : [http://resource.history.org.ua/publ/jittia\\_2010\\_1\\_1\\_95/](http://resource.history.org.ua/publ/jittia_2010_1_1_95/).
5. Прислів'я та приказки Маньківщини / упоряд. Петро Качалаба. Маньківка, 2008.
6. Українське радянське суспільство 30-х рр. XX ст.: нариси повсякденного життя. Київ : Інститут історії України НАН України, 2012.
7. Ярошенко С., Родак Н. Кейс Хузинха: Завдяки молочній фермі ми диверсифіковані. Корови їдять дешеве зерно, а ми продаємо дороге молоко. Репортаж з Кишенців. *Latifundist.com*. URL : [latifundist.com/reportazhy/163-kejs-huzinha-zavdyaki-molochnij-fermi-mi-diversifikovani-korovi-yidyat-desheve-zerno-a-mi-prodayemo-doroge-moloko-reportazh-z-kishchentsiv](http://latifundist.com/reportazhy/163-kejs-huzinha-zavdyaki-molochnij-fermi-mi-diversifikovani-korovi-yidyat-desheve-zerno-a-mi-prodayemo-doroge-moloko-reportazh-z-kishchentsiv).
8. Sorge A., Padwe J. The abandoned village? Introduction to the special issue. *Critique of Anthropology*. 2015. Vol. 35(3). 235–247. URL : [https://www.researchgate.net/publication/281905829\\_The\\_abandoned\\_village\\_Introduction\\_to\\_the\\_special\\_issue](https://www.researchgate.net/publication/281905829_The_abandoned_village_Introduction_to_the_special_issue).

### References

1. BONDAR, Vadym. Everyday Life of the Peasantry of the Dnieper Ukraine in the Mid to Late 19th – Early 20th Century: To the Historiography of the Issue. *Local History*, 2010, no. 3, pp. 10–18 [online]. Available from: [http://resource.history.org.ua/publ/kraj\\_2010\\_3\\_10](http://resource.history.org.ua/publ/kraj_2010_3_10) [in Ukrainian].
2. ZHADKO, Viktor. Mankivshchyna. Let's not Forget the Native Threshold. Kyiv, 2006 [in Ukrainian].
3. LYSOHORA P., A. DROFA. *Kyshchentsi. The Book of Memory and Life*. Kyiv: PE “Teleradiokompaniia IK”, 2011 [in Ukrainian].
4. MAROCHKO, Vasyl. Theoretical and Methodological Aspects of Peasant Everyday Life. *Essays on Everyday Life of Soviet Ukraine in the NEP Era (1921–1928)*. 2010, no. 1, pp. 95–109 [online]. Available from: [http://resource.history.org.ua/publ/jittia\\_2010\\_1\\_1\\_95](http://resource.history.org.ua/publ/jittia_2010_1_1_95) [in Ukrainian].
5. KACHALABA, Petro. *Proverbs and Sayings of Mankivshchyna*. Mankivka, 2008 [in Ukrainian].
6. KULCHYTSKYI, Stanislav, ed.-in-chief. *Ukrainian Soviet Society of the 1930s: Essays on Everyday Life*. Kyiv: Institute of History of Ukraine of the National Academy of Sciences of Ukraine, 2012, 786 pp. [in Ukrainian].
7. YAROSHENKO, Sofia, Nataliia RODAK. Case Khuzinkha: We are Diversified with the Dairy Farm. Cows Eat Cheap Grain and We Sell Expensive Milk. Report from Kyshchentsi. *Latifundist.com*. [online]. Available from: [latifundist.com/reportazhy/163-kejs-huzinha-zavdyaki-molochnij-fermi-mi-diversifikovani-korovi-yidyat-desheve-zerno-a-mi-prodayemo-doroge-moloko-reportazh-z-kishchentsiv](http://latifundist.com/reportazhy/163-kejs-huzinha-zavdyaki-molochnij-fermi-mi-diversifikovani-korovi-yidyat-desheve-zerno-a-mi-prodayemo-doroge-moloko-reportazh-z-kishchentsiv) [in Ukrainian].
8. SORGE, Antonio, Jonathan PADWE. The Abandoned Village? Introduction to the Special Issue. *Critique of Anthropology*, 2015, vol. 35 (3), pp. 235–247 [online]. Available from: [https://www.researchgate.net/publication/281905829\\_The\\_abandoned\\_village\\_Introduction\\_to\\_the\\_special\\_issue](https://www.researchgate.net/publication/281905829_The_abandoned_village_Introduction_to_the_special_issue) [in English].

Надійшло / Received 29.04.2024

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 11.06.2024

УДК 821.161.2-31Тигр.: [791.2+792.5](477)“19/20”

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2024.02.035>

#### 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 NATALIYA

a Doctor of Philology, a professor, a head of the Screen, Stage Arts and Culturology Department of 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:

Мех, Н. (2024) Інтерпретація роману Івана Багряного «Тигролови» у вітчизняному кінематографі 90-х років ХХ століття та в українському музичному театрі 20-х років ХХІ століття. *Народна творчість та етнологія*, 2 (402), 35–43.

Mekh, N. (2024) Interpretation of the *Tiger Trappers* Novel by Ivan Bahrianyi in the Ukrainian Cinematography of the 1990s and Musical Theatre of the 2020s. *Folk Art and Ethnology*, 2 (402), 35–43.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2024. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

## ІНТЕРПРЕТАЦІЯ РОМАНУ ІВАНА БАГРЯНОГО «ТИГРОЛОВИ» У ВІТЧИЗНЯНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ 90-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ ТА В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ 20-х РОКІВ ХХІ СТОЛІТТЯ

#### Анотація / Abstract

У статті звертаємо увагу на знакову подію сучасної української культури – книгу-ювіляра 2024 року – роман Івана Багряного «Тигролови» та на переосмислення, інтерпретацію цього твору в сучасному українському мистецькому просторі, зокрема в кінематографічному та театральному текстах.

Цьогоріч виповнилося 80 років з того часу, як світ побачив пригодницький твір з автобіографічними елементами, який мав резонанс не лише на батьківщині, але й за кордоном. І це не дивно, адже книгу було перекладено багатьма мовами світу, до того ж вона мала наклад понад мільйон примірників.

Іван Багряний представив на широкий загал *дуже український за духом* та *світосприйняттям* екшн, який навіть сьогодні, у ХХІ ст., здатен зацікавити молодь своєю правдивістю та проникливістю, своєю жагою та прагненням до свободи.

У дослідженні аналізується кіновізія роману «Тигролови», яка з'явилася в 1994 році на кіностудії «Укртелефільм». Режисером та сценаристом стрічки став відомий діяч української культури Ростислав Синько.

Кінотекст базується на першоджерелі, проте є і відмінності, які свідчать не лише про інший часовий зріз, іншу епоху, у яку ведуться зйомки фільму, але й про певні нові акценти, своє бачення, переосмислення роману Івана Багряного про юнака-авіатора Григорія Многогрішного, що за авторським задумом кінооповіді носить інше ім'я. Його у фільмі називають Андрієм Чумаком. Є ще й інші деталі, які відрізняються в романі та в однойменній художній стрічці. І це цілком природно, адже йдеться саме про авторську інтерпретацію, переосмислення відомого твору.

Однойменний кінофільм також звертає увагу глядача на дві України головних героїв: на далеку омріяну справжню Україну із Золотоверхим Києвом та на Другу Україну, яку переселенці, вигнанці з рідної землі, збудували собі на Далекому Сході у кривавому ХХ ст.

Цей мотив у наш час набуває нових відтінків, адже знову, уже в ХХІ ст., є українські переселенці, знову є люди, які змушені шукати прихисток по всьому світові, рятуючись від страшної російської навали. Чи вдасться новим переселенцям знайти свою Другу Україну? Чи зможуть вони повернутися на батьківщину? Життя покаже...

Розглядається інтерпретація роману в сучасному українському музичному театрі. Минулого року за мотивами однойменного роману Івана Багряного вийшов мюзика «Тигролови» режисера Сергія Павлюка. Це, без перебільшення, стало знаковою мистецькою подією, яка має успіх у глядача та схвальні рецензії критиків.

У статті наголошується, що коли ми бачимо готовий культурний продукт українського мистецького простору, чи то кінофільм, чи то театральну постановку, мюзика тощо, в основі яких лежить певний твір художньої літератури, ми усвідомлюємо, що це вже є інтерпретація, переосмислення. Отже, ідеться вже про створення нового тексту культури – кінотексту, театрального тексту, музичного тексту тощо.

Осмилюється роль сучасного театрального, кіномистецтва. Стверджується, що місія мистецтва сьогодні – це саме реабілітація через мистецтво. Мистецький продукт повинен давати надію, показувати щасливий варіант перебігу подій. Віра в перемогу добра над злом, оспівування любові, яка не минає, – усе це має бути сьогодні в сучасному театральному, музичному та кінотексті. Адже є запит на такі культурні продукти на сучасному часовому зрізі 20-х років ХХІ ст.

**Ключові слова:** український культурний простір, роман «Тигролови», свобода, щастя, кінофільм, кінотекст, український музичний театр, мюзика, ціннісні доміанти.

Attention is paid in the article to the landmark event of modern Ukrainian culture – the book celebrating its anniversary in 2024 – Ivan Bahrianyi's novel the *Tiger Trappers* and the rethinking, interpretation of this work in the modern Ukrainian artistic space, in particular in cinematographic and theatrical texts.

This year, 80 years have passed since the world saw the adventure work with autobiographical elements, which resonated not only at home, but also abroad. And this is not surprising, because *Tiger Trappers* has been translated into many languages of the world and had a circulation of over a million copies.

Ivan Bahrianyi has submitted to a wide audience a *very Ukrainian in spirit and worldview* action, which even today in the 21st century is able to interest young people with its truthfulness and insight, its thirst and desire for freedom.

The film version of the *Tiger Trappers* novel, which has appeared in 1994 at the *Ukrteleafilm* studio is analysed in the investigation. A well-known figure of Ukrainian culture Rostyslav Synko is a director and screenwriter of the film.

The film text is based on the original source, but there are also differences those testify not only to another time period, the other era in which the film was shot, but also to certain new accents, a new vision, a reinterpretation of Ivan Bahrianyi's novel about the young aviator Hryhorii Mnohohrishnyi. According to the plan of the author of the film story has another name. He is called Andrii Chumak in the film. There are also the other details those differ in the novel and in the fictional strip of the same name. And this is quite natural, because it is about the author's interpretation, reinterpretation of a well-known work.

The film of the same name also draws the viewer's attention to the two Ukraines of the main characters: to the distant, dreamed-of real Ukraine with Golden-topped Kyiv and to the Second Ukraine, which immigrants, exiles from their native land, have built for them in the Far East in the bloody 20th century.

In our time, this motif acquires new shades, because again, already in the 21st century, there are Ukrainian immigrants, again there are people who are forced to seek refuge all over the world, escaping from the terrible Russian invasion. Will new immigrants be able to find their Second Ukraine? Will they be able to return to their homeland? Life will show...

The interpretation of the novel in modern Ukrainian musical theater is considered. Last year the musical *Tiger Trappers* directed by Serhii Pavliuk has been released basing on the novel of the same name by Ivan Bahrianyi. This fact, without exaggeration, has become a landmark artistic event, which has success with the audience and favourable reviews of critics.

It is emphasized in the article that when we see a finished cultural product of the Ukrainian artistic space, whether it is a film or a theatrical production, a musical, etc., based on a certain work of fiction, we realize that this is already an

interpretation, a reinterpretation. So, we are already talking about the creation of a new cultural text – a film text, a theatrical text, a musical text, etc.

The significance of modern theater and film art is understood. It is claimed that the mission of art today is exactly rehabilitation through art. An artistic product should give hope, show a happy version of the course of events. Faith in the victory of good over evil, glorification of love that does not pass away – all this should be present in modern theatrical, musical and film texts today. After all, there is a demand for such cultural products in the modern time slice of the 2020s.

**Keywords:** Ukrainian cultural space, the *Tiger Trappers* novel, freedom, happiness, film, film text, Ukrainian musical theater, musical, value dominants.

2024 рік в українській культурі рясніє ювілеями. Маємо 255 років від дня народження Івана Котляревського та 210 років від дня народження Тараса Шевченка, згадуємо 100-літній ювілей Сергія Параджанова та 130 років від дня народження Олександра Довженка, 160-літній ювілей Михайла Коцюбинського та 170 років від дня народження Марії Заньковецької, 100-літній ювілей Павла Загребельного та 95 років від дня народження Юрія Мушкетика та ін.

Серед значного переліку поважних пам'ятних дат нам видалося важливим сьогодні поговорити про одну з книг-ювілярів 2024 року, а саме – про роман Івана Багряного «Тигролови», а також про переосмислення, інтерпретацію цього твору в сучасному українському мистецькому просторі, зокрема у кінематографічному та театральному текстах.

Цьогоріч виповнилося 80 років з того часу, як світ побачив пригодницький твір з автобіографічними елементами, який мав резонанс не лише на батьківщині, але й за кордоном. І це не дивно, адже книгу було перекладено багатьма мовами світу, до того ж вона мала наклад понад мільйон примірників.

Іван Багряний представив на широкий загал *дуже український за духом* та *за світосприйняттям* екшн, який навіть сьогодні, у XXI ст., здатен зацікавити молодь своєю правдивістю та проникливістю, своєю жагою та прагненням до свободи. Відчайдушність і волелюбність – це риси, які в цю мить демонструють українські воїни, захищаючи свою землю від лютого ворога, риси, які мають ту ж природу, що й риси героїв роману Івана Багряного. Нашадки славетних пращурів виборюють наше майбутнє. І той лейтмо-

тив, яким просякнутий роман Багряного, – *СМІЛИВИ ЗАВЖДИ МАЮТЬ ЩАСТЯ* – зрозумілий, як ніколи раніше. Він надихає, мотивує, спонукає до дії, відгукується в кожному українському серці.

Дивує нас те, що в українському культурному просторі поки що є лише одна кіновізія роману «Тигролови», яка з'явилася в 1994 році на кіностудії «Укртелефільм». Режисером та сценаристом стрічки став відомий діяч української культури Ростислав Синько.

Кінотекст базується на першоджерелі, проте є також відмінності, що свідчать не лише про інший часовий зріз, іншу епоху, у яку ведуться зйомки фільму, але й про певні нові акценти, нове бачення, переосмислення роману Івана Багряного про юнака-авіатора Григорія Многогрішного, що, за авторським задумом кінооповіді, носить інше ім'я. Його у фільмі називають Андрієм Чумаком. Є також інші деталі, які відрізняються в романі та в однойменній художній стрічці. І це цілком природно, адже йдеться саме про авторську інтерпретацію, переосмислення відомого твору.

Відомий український мистецтвознавець, філософ культури Ігор Юдкін-Ріпун у монографії «Феноменологія культури як методологія інтерпретації», яка побачила світ у 2020 році, цілком слушно зауважує, що «інтерпретація виконавцем тексту – не репродукція, не відтворення тексту як готової і наперед визначеної цілісності. Інтерпретація становить виявлення опосередкування відношення людини до світу, осмислення цього відношення як чинності активного суб'єкта, носія інтенції. Зокрема, у виконавському мистецтві, перед тим,

як наново постати в драматичній виставі чи музичному концерті, текст піддається тотальній дезінтеграції, перетворюється на перелік, на проміжні, транзитні тексти, що опрацьовуються в творчій роботі. Відбувається своєрідна редуція тексту до переліку як необхідний попередній етап виконавської роботи» [7, с. 23]. І це ми можемо бачити під час перегляду кінороботи Ростислава Синька, спостерігаючи за працею всієї знімальної групи, за кожною акторською, режисерською та операторською знахідкою.

Професійна команда, вдалі акторські роботи Олега Савкіна, Ольги Сумської, Анатолія Мокренка та ін., чудова музика до фільму, над якою працювали Валентин Сильвестров та Олександр Яворик, продумана операторська робота Михайла Іванова – усе це разом дало змогу створити якісний мистецький витвір та донести режисерський задум до глядача.

Під час перегляду кінофільму вражає контраст між позитивними та негативними героями, який створюється за рахунок мови персонажів. Лайлива лексика, груба російська мова наглядців, працівників каральних органів викликають збентеження та огиду. Особливо цей контраст відчутно на початку стрічки, коли лунає українська пісня, потужна, глибока, з болем, тугою, яка знаходить відгук у глядацьких серцях. Імпонує мелодійна, барвиста українська мова головних героїв, звернення авторів до одвічних цінностей українського народу. Так, глядач спостерігає за виснаженим Андрієм, який непритомніє і чує за кадром слова-наказ: «ЛЮБИ СВОЮ НЕНЬКУ УКРАЇНУ!», а потім ще й чує щирі слова молитви до Святого Духа, які линуть на тлі проникливої музики. Ця мелодія така природна, ніби виринає із сивої давнини, наповнює надією все навкруги, створює неймовірну атмосферу в кадрі.

Без сумніву, кінотекст впливає на свідомість глядача, формуючи його естетичні смаки та світоглядні переконання. Ті сенси, що їх вкладає автор кінофільму у свій мис-

тецький продукт, є його візією, інтерпретацією життя, його посланням до глядацької аудиторії. І не завжди його прочитання літературного твору повністю збігається з баченням автора роману, який взято за основу.

Так, Іван Багряний у романі «Тигролови» підкреслює особливе ставлення начальника етапу саме до головного героя, роблячи акцент на його прізвисьці та імені, неодноразово згадуючи їх під час зупинок ешелону та перевірки його присутності у вагоні, про що свідчать такі фрагменти твору:

*«І тоді ж так само вздовж ешелону пробігає начальник етапу. Він вибігає десь від "Й. С." і, задерши голову, стурбовано мчить очима від вагона до вагона, – чогось шукає. Так він довго жене попри низку понурих, герметично закритих, рудих коробок... А тоді, задерши голову до загратованої діри, владно гукає в гроно мерехтливих очей і блідих облич, що поприлипали, мов паперові, до ґрат.*

*– Многогрішний!!*

*Обличчя зникають. Гроно мерехтливих крапок розсипається. Натомість з'являється одна пара таких же самих, з глибини вагона наближається до ґрат, а голос понуро, ніби з могили, відповідає:*

*– Я...*

*– Звать?!*

*Пауза. І повільно, тяжко й так само понуро:*

*– Григорій!..*

*Начальник якось мить мовчки вдвляється в дві мерехтливі щятки. Потім, заспокоєний, обертається і йде назад...*

*Бліде обличчя прикипає до заліза. А голос, виходячи десь з нутра, десь з пекельного клеко-ту серця, вибухає крізь зціплені зуби:*

*– Бережеш-ш-ш?! С-с-собака!..*

*І знову люто, розпачливо:*

*– Бережеш-ш-ш?!?*

*Другий голос десь з глибини вагона глухо, насмішувато:*

*– Отак!.. Ти, браток, як генерал! Великої честі доскочив. Сам великий начальник не їсть і не спить – все прибігає з поклоном...*

*Третій понурий голос, потішаючи:*

– Нічого... Одбудеш всі свої двадцять п'ять – станеш маршалом...» [1].

В однойменному кінофільмі не обігрується цей епізод роману, хоча він є досить значимим та показовим для створеного Іваном Багряним образу головного героя – юнака-авіатора, засудженого на 25 років злочинним тоталітарним режимом. Автори кінооповіді демонструють увагу НКВДистів до багатьох в'язнів, а не лише до Андрія Чумака – головного героя кінострічки.

У тексті роману Івана Багряного є кілька місць, які ілюструють ставлення головних героїв до України, до рідного краю, за яким вони сумують. Так, мати згадує про старі часи до приходу більшовиків та про велику родину й господарство діда Сірка, про Сірків куток – ціле село, пор.:

*«Весело жилося. Коней мав Сірко – він їм ліку не знав,.. Та, Боже мій!.. Пасіка була вуликів з двісті... Трудилися щиро, то й мали. І те сказати – було що робити і де заробляти: хліб сіяли, промишляли звірину, ходили з хурами в Манджурію і в Китай, копали золото, ловили рибу, брали ягоди та кедрові горіхи, ловили звіра живцем, «пантували»... Ми хліба сірого, синку, не їли! І коли навіть недорід тут був, то ми мали борошно заграничне, японське або американське, і риж з Китаю, як золото, і крам різний... Жили ми тут ліпше, як дома. Це була наша друга Україна, нова Україна, синку, але щасливіша. І назви наші люди подавали тут свої, сумуючи іноді за рідним краєм: Київ, Чернігівка, Полтава, Україна, Катеринославка, Переяславка тощо. Тут, де не поїдеш, – то з Києва виїдеш, а в Чернігівку приїдеш, з Чернігівки виїдеш – в Полтавку приїдеш... Але це там, де все люди наші осіли понад річками, де можна сіяти хліб. Жили! Жили ми, синку!.. Ну, а потім пішло все шкереберть... Десь прогнівали Бога. Нові часи, нові порядки. І настало таке, що люди за голови хапаються. Прийшла советская власть і все перевернула» [1].*

Однойменний кінофільм також звертає увагу глядача на дві України головних героїв: на далеку омріяну справжню Україну із

Золотоверхим Києвом та на Другу Україну, яку переселенці, вигнанці з рідної землі, збудували собі на Далекому Сході у кривавому ХХ ст.

Цей мотив у наш час набуває нових відтінків, адже знову, вже у ХХІ ст., є українці-переселенці, знову є люди, які змушені шукати прихисток по всьому світові, рятуючись від страшної російської навали. Чи вдасться новим переселенцям знайти свою Другу Україну? Чи зможуть вони повернутися на батьківщину? Життя покаже...

Коли ми бачимо готовий культурний продукт українського мистецького простору, чи то кінофільм, чи то театральна постановка, мюзикл тощо, в основі яких лежить певний твір художньої літератури, ми усвідомлюємо, що це є інтерпретація, переосмислення. Отже, ідеться вже про створення нового тексту культури – кінотексту, театрального тексту, музичного тексту тощо. А це є творчим процесом митця, процесом, який також «містить компонент інтерпретації, зокрема – інтерпретації художнього коду та історичних реалій. Тому дослідження інтерпретації постає перед низкою проблем перетворення і переосмислення текстів, зокрема, побудови художніх абстракцій та розкриття інтенціональності текстів» [7, с. 23].

Минулого року за мотивами однойменного роману Івана Багряного вийшов мюзикл «Тигролови» режисера Сергія Павлюка. Це, без перебільшення, стало знаковою мистецькою подією, яка має успіх у глядача (аншлаги, повні зали на кожен черговий показ вистави) та схвальні рецензії критиків.

Слушно зазначає музична оглядачка «Української правди» Наталка Писанка: «Проживання на власному досвіді описаного у "Тигроловах" – не просто слова для режисера Сергія Павлюка. Допити, які практикували 100 років тому, використовують нині росіяни під час повномасштабної війни. Цей досвід довелося пройти Павлюку, перебуваючи у тимчасово окупованому Херсоні. "Ми надто швидко забуваємо нашу історію", – стверджує режисер "Тигроловів", тому так важли-

во її нагадувати, розказувати про неї мовою мистецтва. Наприклад, про те, як росіяни намагалися знищити українців, забороняючи все українське. На сцені бачимо, як з головного героя зривають вишиванку, а натомість натягають гамівну сорочку, затикають кляпом рот. Як українцям в “ешелоні смерті” наказують негайно замовкнути, коли вони починають співати... Як крутяться бюрократичні коліщатка навколо Грицька, коли він намагається отримати дозвіл на полювання. Як навколо Григорія Многогрішного танцюють посіпаки у чумних масках. Бо отримавши статус “ворог народу”, ти ніби стаєш заразою для суспільства. Насправді ж найбільша чума того часу – тоталітарний радянський режим, щупальця якого не ослабли і до нашого часу» («Українська правда». 17 червня 2023 р.).

Іван Багрянний у романі «Тигролови» надзвичайно майстерно створив образ головного героя – правнука гетьмана Дем'яна Многогрішного, наголошуючи на славетних пращурах і генетичній пам'яті, яка береже згадки про історію та давню славу волелюбного українського народу і про його запеклого ворога – підступного й безжального північного сусіда.

Образ Григорія Многогрішного глибоко вразив читача в далекому 1944 році та не лише байдужим сучасних молодих митців, надихає їх на роздуми та експерименти, креативне переосмислення та інтерпретації, щоб образ справжнього патріота України, готового віддати своє життя за рідну землю, і сьогодні знаходив відгуки в серцях і душах глядача. Бо у творі йдеться про вічні цінності, про те, що ніколи не минає. Про добро, любов та свободу.

Мюзикл справді вийшов досить українським, хоча до його перегляду виникали певні застереження щодо вибору саме цього жанру. Утім, сучасний український музичний театр розвивається, знаходить креативні й цілком переконливі форми для впливу на глядача, що є виправданим та мотивує митців до подальших творчих пошуків.

За декілька днів до виходу мюзиклу «Тигролови» журналістка з Радіо «Культура» Наталія Грабченко поспілкувалася з представниками авторської команди цього мистецького проєкту. У розмові зі співавтором лібрето і співкомпозитором Кирилом Безкоровайним її насамперед цікавили питання щодо роботи над виставою – чи було привнесено щось нове в літературну основу твору?

Пан Кирило наголосив: «Роман “Тигролови” нині є дуже актуальним. Ми дописали мюзикл ще до повномасштабного вторгнення, а вже під час війни зрозуміли, що всі ті сенси, які Іван Багрянний закладав десятки років тому, сьогодні дуже на часі. Адже цей роман саме про боротьбу за свободу, про те, що сміливість людини визначає щастя. Ми все це зберегли, і навіть децю додали з інших романів Івана Багряного. Наприклад, нам здалося, що антагоніст Медвін у романі трішки гірше прописаний, нам не вистачало “фарби”. Тож ми її взяли з іншого роману Багряного “Сад Гетсиманський”. Там сильніше змальовані сцени ГУЛАГу, тортур і заслання» («Суспільне: Культура. Мистецтво. Театр». 5 червня 2023 р.).

Як бачимо, роман Івана Багряного в нових реаліях потребував, на думку авторів мюзиклу, підсилення образу ворога, певного його переосмислення та додаткової інтерпретації, адже той світ, у якому опинилися українці сьогодні, під час повномасштабної війни з нашим давнім екзистенційним антагоністом, світ, у якому противник виявився ще більш страшним та моторошним, ніж будь-хто міг собі уявити у ХХІ ст.

Творчий процес, виконавство як мистецтво інтерпретації текстів, «творчість митця-виконавця (актора, музиканта) містить парадокси: з одного боку, вона завжди є репродукцією наперед визначеного матеріалу драматичної ролі або композиторського твору; з іншого боку, вона не має сенсу поза продукцією нового, коли у виконанні створюється новий образ, пропонується нове прочитання тексту, виявляються



невідомі раніше інтерпретаційні можливості» [7, с. 8].

В інтерв'ю Радіо «Культура» художник-постановник вистави народний артист України Олександр Білозуб зазначив: «Для мене вкрай важливо було заглибитися в постать Івана Багряного. Усе його життя відтворене і в його романі. Історія, побудована на страшних лихоліттях 20–30-х років із Сибіром, каторгами тощо, але там є дуже красива романтична історія.

Чому твір називається «Тигролови»? Бо тигролови – це люди, які йдуть з відкритим забралом на найстрашнішого звіра Сибіру – тигра. Вони надпотужні за своїм еволюційним розвитком і силою, вони рівні з тигром. Однак у творі людина воює не лише з тигром, людина воює з іншою людиною – чекістом, представником НКВС тощо. Щодня ми бачимо, що московити за нами полюють. Є природне протистояння людини і природи, і є неприродне протистояння людини і людини.

Ще одна цікава історія в творі – історія збереження традицій тих, кого завезли в Сибір. Вони не могли з собою нічого взяти дорогою в Сибір, є тільки стара скриня, де зібране збіжжя, фотографії родичів різних поколінь, якими завішана хата, і українські рушники, котрі вони привезли з далекої України» («Суспільне: Культура. Мистецтво. Театр». 5 червня 2023 р.).

Кінохроніка, яка задіяна в мюзиклі «Тигролови» та стала досить важливою знахідкою (хоча й не на кожному показі демонструється), додала ефект присутності та є історичною ілюстрацією того часового зрізу й реалій тоталітарного суспільства, у яких існували безправні мешканці далекого Сибіру. Про кадри, що їх бачить глядач у виставі, сценограф Олександр Білозуб розповідає: «Це Сибір, 1930-ті роки. Я знайшов хроніки абсолютного безумства, коли тисячі людей працюють, возять ліс, пиляють, копають, а посередині для підняття їхнього духу грає оркестр на відполірованих інструментах у білих френчах. Такий собі центр культури серед жаху і смерті. Це відео – факт того

життя, це реальність, яку важко збагнути й усвідомити. Оце і є ознака тоталітарної людиноненавистницької системи, яка ніяких висновків для себе відтоді не зробила, і знову суне до нас у такій жахливій формі, як ми всі бачимо» («Суспільне: Культура. Мистецтво. Театр. 5 червня 2023 р.).

Цінним для нас є розуміння сучасними митцями тих гострих світоглядних проблем, які з'явилися в українському суспільстві, та завдань, що їх ставили перед собою автори цього мистецького проекту.

«Для мене як художника-постановника це й досі питання: про що говорити під час війни і як говорити – стукати чи ні, чекати, що відкриється серце або душа у глядача, чи ні? Я й досі не знаю, бо всі зараз надто багатовекторні, ми розбиті фізично і морально. Тому зараз для мене існує одна формула – зігріти цих людей любов'ю, віддати частину себе. Без пафосу: це сьогодні найголовніша місія мистецтва – реабілітація через мистецтво», – наголошує Олександр Білозуб («Суспільне: Культура. Мистецтво. Театр». 5 червня 2023 р.).

Нам надзвичайно імponує думка про найголовнішу місію мистецтва сьогодні – це саме реабілітація через мистецтво. Глядач потребує сьогодні саме цього насамперед, прагне, щоб на рани було пролито цілющі ліки. Мистецький продукт повинен давати надію, показувати щасливий варіант перебігу подій. Віра в перемогу добра над злом, оспівування любові, яка не минає, – усе це має бути сьогодні в сучасному театральному, музичному та кінотексті. Адже є справа та запит на такі культурні продукти.

Осмыслюючи призначення мистецтва в широкому філософському вимірі, нам видаються важливими погляди І. Юдкіна-Ріпуна, який розглядає проблематику виконавського мистецтва в театрі та музиці з позицій феноменології. Так, відомий культуролог стверджує: «Призначення і покликання виконавського мистецтва, театрального і музичного, його можливості і обмеження, його відношення до створен-

ня текстів – це часткові питання широкої проблеми творчого процесу. Виконавство як утілення цілей, як знаходження засобів для здійснення творчого задуму становить необхідний момент витлумачення та визначення самих цілей, відповідності їм засобів, тобто процесу інтерпретації об'єкту цілеспрямованої дії» [7, с. 7–8]. І далі мислитель наголошує: «Укорінення витоків виконавства в природі мови уможливає простеження генези його спеціалізації. Мова становить не знаряддя, не засіб (спілкування, мислення), а буттєву основу людини, вихідну субстанцію, носієм якої стає людина, що в тій мірі є людиною, в якій є таким її носієм. Це передбачає насамперед виправдання літературоцентризму в широкому тлумаченні – від логоцентризму, тобто пріоритету мови та свідомості, до лексикоцентризму, де слово та, спеціально, ім'я стає основною клітинкою тіла культури. Обов'язковий момент вербалізації світу тягне за собою необхідну участь свідомості в творчому процесі» [7, с. 10].

У вітчизняному та світовому соціокультурному просторі актуальним є міждисциплінарний принцип осмислення того або іншого явища, об'єкта дослідження. І коли ми замислюємося над тим, у чому є основний запит сучасного суспільства, розуміємо, вербалізуючи світ, інтерпретуючи той або інший текст, що саме креативне та інтуїтивне мислення стає надважливим у процесі створення нового високоякісного культурного продукту.

Ціннісними домінантами, які оспівуються у творі «Тигролови», є перемога добра над злом, свобода, щастя, моральна велич та незламність людини. Усе це не втрачає своєї актуальності та є запорукою гідного й гармонійного життя.

Тому не випадковим на сучасному часовому зрізі культури у 20-х роках ХХІ ст. є запит на такі культурні продукти, які мотивують, надихають та підтримують людину, які несуть позитивну, життєствердну ідею, які зосереджені на духовності як інтенції особистісного буття.

### Джерела та література

1. Багрянний І. Тигролови. [Харків] : Центр учбової літератури, 2021. 224 с. (*Класика української літератури*).
2. Історія української культури / голов. ред. М. Жулинський. Київ : Наукова думка, 2011. Т. 5. Кн. 1. Українська культура ХХ – початку ХХІ століть. 863 с.
3. Історія української культури / голов. ред. М. Жулинський. Київ : Наукова думка, 2011. Т. 5. Кн. 2 : Українська культура ХХ – початку ХХІ століть. 1032 с.
4. Матеріали до Енциклопедії української театральної культури. Ч. 1 : А–Г / [голов. ред. Г. Скрипник ; наук. ред. О. Зінич, О. Немкович] ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2022. 164 с.
5. Мех Н. О. Етос українського народу: ціннісні домінанти культурного простору. Київ, 2022. 187 с.
6. Українська художня культура в умовах інформаційного суспільства : монографія / НАН України ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019. 476 с.
7. Юдкін-Ріпун І. Феноменологія культури як методологія інтерпретації. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2020. 352 с.

### References

1. BAHRIANYI, Ivan. *The Tiger Trappers*. [Kharkiv]: Center for Educational Literature, 2021, 224 pp. (*Classics of Ukrainian Literature*) [in Ukrainian].
2. ZHULYNSKYI, Mykola, ed.-in-chief. *History of Ukrainian Culture*. Kyiv: Scientific Thought, 2011. Vol. 5. Book 1. *Ukrainian Culture of the 20th – Early 21st Centuries*. 863 pp. [in Ukrainian].

3. ZHULYNSKYI, Mykola, ed.-in-chief. *History of Ukrainian Culture*. Kyiv: Scientific Thought, 2011. Vol. 5. Book 2: Ukrainian Culture of the 20th – Early 21st Centuries. 1032 pp. [in Ukrainian].
4. SKRYPNYK, Hanna, ed.-in-chief; Olena ZINYCH, Olena NEMKOVYCH, scientific eds. *Materials to the Encyclopedia of Ukrainian Theatrical Culture. Part 1: A–I*. National Academy of Sciences of Ukraine, M. Rylskiy IASFE. Kyiv, 2022, 164 pp. [in Ukrainian].
5. MEKH, Nataliia. *Ethos of the Ukrainian People: Value Dominants of the Cultural Space*. Kyiv, 2022. 187 p. [in Ukrainian].
6. ANON. *Ukrainian Artistic Culture in the Conditions of the Information Society: A Monograph*. National Academy of Sciences of Ukraine M. Rylskiy IASFE. Kyiv, 2019. 476 pp. [in Ukrainian].
7. YUDKIN-RIPUN, Ihor. *Phenomenology of Culture as a Methodology of Interpretation*. Kyiv: Institute of Culturology of the National Academy of Arts of Ukraine, 2020, 352 pp. [in Ukrainian].

Надійшло / Received 16.03.2024

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 11.06.2024

УДК 39:75.052:7.025]Райко:[341:324:355.012](470:477)“2023”

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2024.02.044>

### СТУДЕНЕЦЬ НАТАЛЯ

кандидатка мистецтвознавства, старша наукова співробітниця відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Київ, Україна).

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0003-4314-6475>

### STUDENETS NATALIA

a Ph.D. in Art History, a senior research fellow at the Visual and Applied Arts Department of M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCIDID: <http://orcid.org/0000-0003-4314-6475>

### Бібліографічний опис:

Студенець, Н. (2024) Художня спадщина Поліни Райко в просторі сучасної культури: актуальні ідеї та проекти. *Народна творчість та етнологія*, 2 (402), 44–49.

Studenets, N. (2024) Artistic Heritage of Polina Raiko in the Space of Modern Culture: Relevant Ideas and Projects. *Folk Art and Ethnology*, 2 (402), 44–49.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2024. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

## ARTISTIC HERITAGE OF POLINA RAIKO IN THE SPACE OF MODERN CULTURE: RELEVANT IDEAS AND PROJECTS

### Анотація / Abstract

Статтю присвячено унікальним настінним розписам у садибі-музеї Поліни Райко в м. Олешки Херсонської області, що внаслідок злочинного підриву російськими військами Каховської ГЕС в червні 2023 року були суттєво пошкоджені або знищені великою водою. Затоплення художньої спадщини Поліни Райко актуалізувало низку проблем, пов'язаних з утратою пам'яток культури за умов новітніх викликів, зумовило поглиблене переосмислення візуального досвіду наївного мистецтва в сучасних реаліях.

Про самобутні хатні розписи П. Райко писало чимало дослідників. Утім, поглибленого наукового аналізу значення наївного мистецтва в сучасному культурному просторі України, у взаємозв'язках традиційного та модерного, в аспекті збереження художньої спадщини за умов новітніх викликів здійснено не було.

Наївне малярство П. Райко, попри виразну авторську стилістику, брак фахового підґрунтя, творчу автономію щодо соціокультурної традиції певного осередку, зберігає генетичну спорідненість зі звичаєвою народною культурою. У статті досліджуються глибинні зв'язки стінописів майстрині з традиційними візуальними практиками Півдня України, що проявилася в особливому світосприйнятті, орнаментальних структурах, мотивах, техніках розпису.

Настінними розписами П. Райко інспіровано низку актуальних проектів та артзаходів у просторі сучасної культури. У цьому контексті здійснено огляд резонансних виставок 2023 року – «Поліна Райко. Зникоме» та «Спецоперація “Зруйнувати рай”», спрямованих на підтримку її будинку, відновлення творчої спадщини, знівченої під час російсько-української війни.

**Ключові слова:** творча спадщина, наївне мистецтво, розпис, ідеї, проекти.

The article is devoted to the unique wall paintings in the estate-museum of Polina Raiko in the town of Oleshky in Kherson region, which has been damaged and destroyed significantly by high water as a result of the criminal detonation of the Kakhovka Hydroelectric Power Plant in June 2023 by Russian troops. The flooding of the artistic heritage of Polina Raiko has actualized a number of problems related to the loss of cultural monuments in the conditions of the latest challenges, caused a deep rethinking of the visual experience of naive art in modern realities.

Many scholars have written about P. Raiko's unique house wall paintings. However, a profound scientific analysis of the significance of naive art in the modern cultural space of Ukraine, in the relationship between traditional and modern, in the aspect of preserving the artistic heritage in the conditions of the latest challenges, has not been carried out.

Polina Raiko's naive painting, despite the expressive authoress's style, lack of professional background, creative autonomy in relation to the socio-cultural tradition of a certain center, retains genetic kinship with ritual folk culture. The deep connections between the artist's wall paintings and the traditional visual practices of the South of Ukraine, manifested in a special world view, ornamental structures, motifs and painting techniques are investigated in the article.

A number of current projects and artistic events in the space of modern culture has been inspired by wall paintings of P. Raiko. In this context, a review of the high-profile exhibitions of 2023 – «Polina Raiko. Disappearing» and «Special Operation “To Destroy Paradise”» aimed at supporting her house, restoration of creative heritage, mutilated during the Russian-Ukrainian war, is submitted.

**Keywords:** creative heritage, naive art, painting, ideas, projects.

**A problem statement.** Polina Raiko's unique house wall paintings have been kept in the authentic space of her estate-museum in the city of Oleshky in Kherson Region until recently. The criminal blowing up of the Kakhovka Hydroelectric Power Plant by Russian forces in June 2023 has led to a large-scale environmental and humanitarian disaster in the region. As a result, a considerable part of the original works has been destroyed or damaged by heavy water.

The flooding of the artist's heritage has caused a powerful resonance in the society, actualized a number of problems related to the loss of cultural monuments under the conditions of the latest challenges, and led to an in-depth rethinking of the visual experience of naive art in modern realities.

**Review of research and published works.** Polina Raiko's works have become a real discovery in the early 2000s, thanks to the Kherson local historian Serhii Diachenko. A catalog book has been published in 2005 with the reproductions and a description of the artistic system of the craftswoman's home wall paintings, individual iconic images in her works [5]. The unique painted farmstead has been reported in the local periodical of the Kherson Region. The artist's heritage is reviewed in professional publications by Larysa Ivanyshyna [2], Natalia Prykhydchuk [4], Svitlana Yatsenko [11] and other authors. Separate aspects of the transformation of P. Raiko's works in the

design activity of the Kherson Region are also considered [3]. However, a comprehensive analysis of the phenomenon of naive painting in modern culture, its relationship with traditional authentic and the latest practices in the context of the latest challenges has not been carried out.

**The purpose of the article** is to analyze and reveal the meaning of naive art in the modern cultural space of Ukraine, namely, to examine the home paintings of the master Polina Raiko in the relationship between traditional and modern, to consider measures aimed at preserving her creative heritage in the current conditions of the Russian-Ukrainian war.

**Presentation of the basic material.** Polina (Pelaheia) Raiko (1928–2004) was born and lived all her life in her native city of Oleshky (former Tsiurupynsk) in Kherson Region. The craftswoman has neither art education nor professional training, but started painting at the age of about seventy. Taking brush, she has found salvation and solace in creative works after a personal tragedy – the loss of a daughter, a husband, later – a son... It is just the period when P. Raiko has painted her estate: surfaces in the interiors of six rooms of a private house (ceilings, walls, doors), as well as auxiliary buildings, gates, fences, etc. The craftswoman has said: “I am happy only when I paint”.

The original paintings of the master of the late 20th – early 21st centuries are described with the stylistics of naive art as a complex,

multifaceted, ambiguous phenomenon. The works of this trend are characterized by a bright authoress's worldview, the absence of a professional background, creative autonomy in relation to the socio-cultural tradition of a certain center [7, p. 525].

At the same time, traditional folk art, in particular, home wall painting is among various sources of visual folklore that feed the phenomenon of the so-called third culture. This ancient collective-individual artistic practice, subordinated to the calendar rites, has reflected the value orientations of the collective memory of the family in numerous variations. Over time individual creative work has been determined by collective experience with a pronounced authoress's image system and style on the basis of home painting (due to creative repetition, imitation and especially substitution).

Polina Raiko has been creating an unreal art space in her own homestead, born of her rich creative imagination, for four years. Family portraits, sacred Christian motifs, as well as plant, bird and zoomorphic images have coexisted harmoniously in this picturesque environment, combining earthly and heavenly.

The corresponding mood, theme and color solution have prevailed in the paintings of each room. In particular, the craftswoman has depicted her own interpretation of Christian plots in one of the apartments, there is a self-portrait next to the images of the deceased angel sisters on the opposite wall; the painter has reproduced mainly landscapes, namely reed beds with expressive fish motifs, the figure of her husband in a boat on the walls of another room.

The placement and interpretation of individual ornamental structures and motifs in the general artistic system of decor brings P. Raiko's painting closer and genetically related to home wall paintings and other types of creative practices in the traditional culture of Southern Ukraine. One can feel the profound interrelationship of the craftswoman's work with the home wall paintings of Khersonshchyna, in particular those reproduced by Kostiantyn

Shyrotskyi in his well-known study of the polychromy of housing construction in Ukraine [10, p. 133]. This is the application of a dense "carpet" filling by drawing all the free space of the planes. The artist has dissolved plot and portrait images in a weave of lush bouquets, plants with large inflorescences and bright buds.

Ceiling paintings by P. Raiko with a wreath (or several wreaths) in the center, plant and ornithomorphic motifs in the corners are also close to the folk tradition of home painting in the southern regions of Ukraine. Samples of similar paintings originating from the centers of the current Kherson, Dnipropetrovsk and Mykolaiv regions are kept in several museum collections of Ukraine. The affinity of drawn ribbon compositions with the motifs of "bouquets" and "pots" under the windows in P. Raiko's dwelling with local textile products can be traced.

The artist's painting is connected with the tradition of home paintings by the techniques of decorating door and window openings with paired motifs. For example, she has painted "potted flowers" to the entire height of the wall on both sides of the door of one of the rooms, she placed expressive authoress's images of "leopards" on both sides of the entrance to another room. There are paired motifs of birds with a deep symbolic meaning, located mainly in the upper parts of walls, above windows and doors, among P. Raiko's favorite images.

Realizing her ideas, the artist intuitively reproduced the colors and means of expression typical for traditional home wall paintings: an active blue background in the compositions, the use of plastic lines, short strokes, small dots to depict stylized realities – plant, ornithomorphic motifs, etc.

Before the full-scale invasion of Russian troops on the territory of our country, the unique estate has been protected by the Law of Ukraine as a monument of cultural heritage, where cultural and artistic events have taken place, in particular festivals and film shootings. Expeditions have also been carried out to Oleshky. These facts are documented in wall paintings.

The artistic heritage of the craftswoman has united and inspired the artists of Khersonshchyna to establish Polina Raiko Charitable Fund and the Kherson Museum of Modern Art to creative experiments, a number of art events, including *Polina's Dreams* (Olena Afanasieva is a curator), the project *Ghosts of Polina Raiko* (Natalia Ryzhenko is a designer), workshop for creative youth *Zurich 2021: about Polina Raiko by the Language of Comics* and others [3; 9].

For example, N. Ryzhenko has created a fashion collection combining monochrome minimalist models of vintage clothing with expressive linear plastic décor – her own interpretation in a new context of recognizable images of P. Raiko's works. Reflections on the artistic heritage of the craftswoman are typical for the other types of design practices of the Kherson region – graphics and environment design [3, p. 31].

The visual experience of Polina Raiko has inspired modern artists to new ideas not only with its figurative system and original style, but also with a unique spatial way of self-expression. The generalized image of a painted room from the artist's house as the personification of the authoress's creative space has been reproduced in 2019 within the *Own Space* collective project at Pinchuk Art Center (Tetiana Kochubinska, Tetiana Zhmurko are the curators). According to the idea, the organizers and participants of the project have explored the art space in the light of the position of women in the society. It has taken place in the form of an original dialogue between modern artistic practices and creative phenomena of the past [6].

Two significant events have been dedicated to Polina Raiko in 2023. They have represented the artist's heritage in various aspects and perspectives. The purpose of the documentary exhibition *Polina Raiko. Disappearing* in the *Ukrainian House* National Center (Oleksii Ananov, Alisa Hryshanova, Mariana Dzhulai are the curators), which has taken place from August 10 to September 17, is to draw society's attention to the cultural heritage that we have lost and are losing in modern complex realities,

to show the need to support culture in the conditions of war.

The works by Polina Raiko, in particular the house wall paintings, have been represented for the first time in such a large-scale event. It is significant that it has taken place at the same time as the exhibition *Mariia is Drawing. 100 Unknown Works by Prymachenko* from the private collection of the art studier Eduard Dymshyts.

The organizers have chosen the words of Lina Kostenko "Everything goes, but not everything passes over the banks of the eternal river" as the epigraph to the *Polina Raiko. Disappearing* exhibition. The exposition in the exhibition hall on the second floor of the center has created an anxious feeling of lost, disappearing images in a half-empty space. The main bright accent is a video installation of works by Polina Raiko and audio accompaniment with the sounds of water flows.

The multifaceted exhibition space has been opened by a number of digitally printed works. The theme of Khersonshchyna flooding has united through the graphics of Mariia Kinovych *Consequences have no Borders*, Khrystyna Tsvenher *The Flooded Life*, Hrasia Oliiko *The Russians have Blown up the Kakhovka HPP*, Valentyna Romanova *It Hurts*, Viktor Hrudakov *Morning, the Sun is Sinking in the Water* as well as *Work Dedicated to Kherson* by Masha Foia, *When Everything Matters* by Yuliia Tveritina, *Black Water* by Mitia Fieniechkin, *Kakhovka Dam* by Anastasia Khomutova, *Black Water* by Kateryna Stepanishcheva, *Kakhovka HPP* by Dasha Podoltseva, etc.

Then the photos of Polina Raiko's works from the pre-war period have been represented, highlighting the compositions, as well as iconic images typical just for her works: *Black Crow*, *Mermaid*, *Leopards*, *Bug*, *Angel*, *Mountain*, etc. The photos of the paintings have been supplemented by a short text concerning the interpretation of these images from the words of the artist herself. For example, the *Black Crow* has symbolized a tragic fate in her life, the image of the *Mountain* is the authoress's vision of the heavenly Paradise.

The curators of the exhibition provide detailed information about those who have studied and preserved the estate-museum, and also presented striking documentary evidences of the consequences of the flooding of the house. The photos show the current state of the estate, mostly complete and sometimes partial destruction of the paint layer on the wall surfaces.

Documentary films about the artist have been shown as a part of the project in addition to the video installation with P. Raiko's works. These are, in particular, the film *Paradise* (2006, Nadiia Koshman is a screenplay author and director), awarded with several international prizes. The works by Polina Raiko in this film are revealed to the viewer through the authentic environment in which the craftswoman has lived, through the stories of her sister Mariia Svystukhina and the local priest Father Petro, as well as through the impressions of her paintings by the professional artist Borys Yegiazarian.

The synthesis of visual and auditory practices in a single exhibition space has evoked the experience of the inevitable loss of important values in the soul of the visitor.

An equally high-profile event dedicated to the works of Polina Raiko has lasted from August 22 to November 30, 2023 at the *Ivan Honchar Museum National Center of Folk Culture*. The purpose of the exhibition project with the eloquent title *Special Operation "To Destroy the Paradise"* (curator is Petro Honchar) is to support the Polina Raiko Charitable Fund and money collection of funds for the restoration of the estate. The project is particularly in tune with the tragic realities of war today, when many Ukrainians become forced migrants, losing their homes. According to the concept of the organizers, "the public program of the exhibition will take place around the theme of the home as a shelter and space for self-expression and therapy

through art – artists, soldiers and all of us, each immersed in the war in the own way" [8].

The founders have organized the exhibition space unconventionally, using installation tools as a relevant genre of modern visual practices. Photographs of Polina Raiko's paintings, documented by the expeditionary museum group in 2013, have been reproduced on canvases according to their real scale and represented in the courtyard of the Ivan Honchar Museum. The visitors of the exhibition have been felt personally present in the interiors of the estate, in individual rooms, been able to perceive them in space, virtually enter the creative world of Polina Raiko, stand near the painted doors in her home and at the same time feel protected in this peculiar blooming environment.

Last year many charity actions and events aimed at actualizing the problem of lost cultural heritage have taken place. The expressive motifs of Polina Raiko's paintings have been reproduced on one of the shawl models of the charity collection *Stolen Art* according to the concept of the project of the Ukrainian brand Oliz and the United 24 platform – to show the world lost works belonging to Ukrainian culture through mass textile products (silk shawl) (October 2023) [1].

Conclusions. The uniqueness of the ways of development of Ukrainian naïve art lies in the continuity of the folk tradition of creativeness, in the preservation of a special ethnic worldview, in the creative replacement of collective and individual artistic practices, which have lost their relevance in the peasant environment, with original ones. In today's complex realities, Polina Raiko's paintings continue to exist in the cultural space of Ukraine - in design activities, various artistic events, exhibition projects, returning the general public to the origins and depths of folk art, healing, warming the soul from the traumatic experience of today and inspiring, restoring faith in life.

### Примітка

<sup>1</sup> Після смерті Поліни Райко у 2004 році створили художники В'ячеслав Машницький та Семен Храмцов.



## Джерела та література

1. Жилінська С. Бренд Oliz та United 24 запустили благодійну колекцію хусток «Викрадене мистецтво». *The Village Україна*. 15 жовтня 2023. URL : <https://www.village.com.ua/village/city/city-news/344373-brend-oliz-ta-united24-zapustili-blagodiynu-kolektsiyu-hustok-vikradene-mistetstvo> (дата звернення 22.02.2024).
2. Іванишина Л. Рай Поліни Райко. *Кіно-театр*. 2007. № 1. С. 44.
3. Пагельс В., Білик А. Трансформація наївного мистецтва в межах візуальної культури. *Соціокультурні тенденції розвитку сучасного дизайну та мистецтва. Матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції 08–10 вересня 2021 р.* Херсон, 2021. С. 31–34.
4. Прихидчук Н. Арт-брют. *Дніпро*. 2016. № 2. С. 210–213.
5. Райко Поліна Андріївна. Дорога до раю : кат. робіт / П. А. Райко ; вступ. ст. О. Афанасьєва, С. Дяченко ; пер. О. Маньковська ; фот. М. Афанасьєв, О. Афанасьєва, С. Волязловський ; Центр молодіжних ініціатив «Тотем». Херсон : Наддніпряночка : Тотем, 2005. 127 с. : іл.
6. Свій простір 30 жовтня 2018 – 06 січня 2019. URL : <https://pinchukartcentre.org/ua/exhibitions/sviy-prostir> (дата звернення 22.02.2024).
7. Селівачов М. «Наївне мистецтво»: становлення поняття, різновиди та різні назви явища. *Народознавчі зошити*. 2022. № 3 (165). С. 525–535. DOI: <https://doi.org/10.15407/nz2022.03.525>.
8. Спецоперація «Зруйнувати рай». URL : <https://honchar.org.ua/exhibitions/spetsoperatsiya-zrujnuvaty-raj-i390> (дата звернення 22.02.2024).
9. Херсонський арт, або натхненні Поліною Райко. URL : <https://www.ukrainer.net/kherson-art/> (дата звернення 22.02.2024).
10. Шероцький К. Очерки по истории декоративного искусства Украины. 1. Художественное убранство дома в прошлом и настоящем. Киев : Типографія С. В. Кульженко, 1914. 141 с. : ил.
11. Яценко С. Рай Райко. *Образотворче мистецтво*. 2012. № 1/2. С. 74–75 : іл.

## References

1. ZHYLINSKA, Sofia. The Oliz Brand and United 24 have Started a Charity Collection of Shawls “Stolen Art”. *The Village Ukraine*. October 15, 2023 [online] [viewed 22 February 2024]. Available from: <https://www.village.com.ua/village/city/city-news/344373-brend-oliz-ta-united24-zapusti-blagodiynu-kolektsiyu-hustok-vikradene-mistetstvo> [in Ukrainian].
2. IVANYSHYNA, Larysa. Paradise of Polina Raiko. *Cinema-Theatre*, 2007, no. 1, pp. 44 [in Ukrainian].
3. PAHELIS, V., Anna BILYK. Transformation of Naive Art within Visual Culture. *Sociocultural Trends in the Development of Modern Design and Art. Materials of the 7th International Theoretical and Practical Conference on September 8–10, 2021*. Kherson, 2021, pp. 31–34 [in Ukrainian].
4. PRYKHYDCHUK, Nataliia. Art Brut. *Dnipro*, 2016, no. 2, pp. 210–213 [in Ukrainian].
5. Raiko Polina Andriivna. The Road to Paradise: Catalogue of Works. Prefaced by Olha AFANASIEVA, Serhii DIACHENKO; translated by O. MANKOVSKA; photos by M. AFANASIEV, Olha AFANASIEVA, Stanislav VOLIAZLOVSKYI; Totem Center of Youth Initiatives. Kherson: Naddniprianchokka: Totem, 2005, 127 pp.: ills. [in Ukrainian, in English]
6. ANON. Own Space. October 30, 2018 – January 6, 2019 [online] [viewed 22 February 2024]. Available from: <https://pinchukartcentre.org/ua/exhibitions/sviy-prostir> [in Ukrainian].
7. SELIVACHOV, Mykhailo. “Naive Art”: Formation of the Concept, Varieties and Various Names of the Phenomenon. *The Ethnological Notebooks*, 2022, no. 3 (165), pp. 525–535. DOI: <https://doi.org/10.15407/nz2022.03.525> [in Ukrainian].
8. ANON. *Special Operation “To Destroy Paradise”* [online] [viewed 22 February 2024]. Available from: <https://honchar.org.ua/exhibitions/spetsoperatsiya-zrujnuvaty-raj-i390> [in Ukrainian].
9. ANON. *Kherson Art, or Inspired by Polina Raiko* [online] [viewed 22 February 2024]. Available from: <https://www.ukrainer.net/kherson-art/> [in Ukrainian].
10. SHEROTSKY, Konstantin. *Essays on the History of Decorative Arts of Ukraine. 1. Artistic Adornment of the House in the Past and Present*. Kyiv: Printing House of S. V. Kulzhenko, 1914, 141 pp.: ills. [in Russian].
11. YATSENKO, Svitlana. Paradise of Raiko. *Visual Arts*, 2012, no. 1/2, pp. 74–75: ills. [in Ukrainian].

Надійшло / Received 21.02.2024

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 11.06.2024

УДК 394.2:39]:[7.025.3:7.077](477.54)“19/20”

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2024.02.050>

#### СУШКО ВАЛЕНТИНА

кандидатка історичних наук, доцентка, старша наукова співробітниця відділу «Український етнологічний центр» Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, членкиня Спілки етнологів та фольклористів м. Харкова (Харків, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0480-1473>

#### SUSHKO VALENTYNA

a Ph.D. in History, an associate professor, a senior research fellow at the *Ukrainian Ethnological Centre* Department of M. Rylskiy Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, a member of Kharkiv Union of Ethnologists and Folklorists (Kharkiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0480-1473>

#### СКЛЯР ВОЛОДИМИР

доктор історичних наук, професор, провідний науковий співробітник відділу «Український етнологічний центр» Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0020-5973>

#### SKLIAR VOLODYMYR

a Doctor of History, a professor, a chief research fellow at the *Ukrainian Ethnological Centre* Department of M. Rylskiy Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0020-5973>

#### Бібліографічний опис:

Сушко, В., Скляр, В. (2024) Збереження традиційного українського вбрання та його популяризація в діяльності фольклорно-етнографічних колективів Харківщини на межі ХХ–ХХІ століть. *Народна творчість та етнологія*, 2 (402), 50–57.

Sushko V., Skliar V. (2024) Preservation of the Traditional Ukrainian Clothing and Its Popularization in the Activities of Folklore and Ethnographic Groups of the Kharkiv Region at the Turn of the 20th – 21st Centuries. *Folk Art and Ethnology*, 2 (402), 50–57.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2024. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

## ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙНОГО УКРАЇНСЬКОГО ВБРАННЯ ТА ЙОГО ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ В ДІЯЛЬНОСТІ ФОЛЬКЛОРНО-ЕТНОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВІВ ХАРКІВЩИНИ НА МЕЖІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

#### Анотація / Abstract

У сучасних умовах надзвичайно важливе значення має усвідомлення українцями власної національної ідентичності. Ознакою цього процесу є відродження української народної культури, у тому числі й зацікавленість традицій-

ним вбранням. Важливим маркером для українців не лише в Україні, але й за кордоном стала українська вишиванка. Не є винятком і Слобідська Україна, зокрема Харківщина, де відроджуються українські традиції. У Харкові з кінця XIX ст. і до початку 30-х років XX ст. існувала потужна етнологічна школа, фундатором якої став академік Микола Сумцов. Важливе значення в дослідженні українського традиційного вбрання Слобожанщини мала наукова діяльність Віри Білецької. На жаль, у 30-х роках XX ст. ця наукова школа була знищена сталінським тоталітарним режимом, а доробок науковців опинився в так званому відділі спеціального зберігання.

Відновилися дослідження традиційної культури Слобожанщини лише за часів Незалежності України. Важливе значення в популяризації традиційної культури Слобідської України, зокрема, українського народного вбрання наприкінці XX – на початку XXI ст., має творча діяльність фольклорно-етнографічних колективів Харківщини. Серед цих колективів чільне місце посідають «Муравський шлях» (м. Харків) та «Вербиченька» (с-ще Нова Водолага Харківського р-ну Харківської обл.), які є взірцем виконавської майстерності, автентичності відтворення фольклору Слобожанщини та пошуково-дослідницької діяльності, у тому числі за точністю сценічного вбрання. Цьому сприяли організація і регулярне проведення Спілкою фольклористів та етнологів міста Харкова фестивалю традиційної народної культури для дітей і молоді «Крокове коло». Зацікавленість народними традиціями Харківщини на межі XX–XXI ст. виплинула на появу майстринь, які не лише відтворюють українське народне жіноче, чоловіче та дитяче вбрання, але й виховують нові покоління майстринь.

Діяльність подвижників української традиційної культури сприяє усвідомленню на теренах Харківщини української національної ідентичності. Завдяки плідній багатолітній творчій діяльності цих колективів до пізнання історичних витоків українців Слобожанщини долучається ще більше коло харківців.

**Ключові слова:** Харківщина, харківські етнологи, Микола Сумцов, фольклорний гурт «Муравський шлях», народний художній фольклорно-етнографічний колектив «Вербиченька» Нововодолазького будинку дитячої та юнацької творчості Харківського району Харківської області, популяризація української традиційної культури, українське традиційне вбрання, українська національна ідентичність.

It is extremely important for Ukrainians to be aware of their national identity and internal unity in modern conditions. The revival of Ukrainian traditional culture, including interest in traditional Ukrainian clothing, is a sign of this process. Ukrainian vyshyvanka has become an important marker for Ukrainians both in Ukraine and also abroad. Slobidska Ukraine, Kharkivshchyna in particular, is not an exception. Ukrainian traditions are being revived here. A powerful ethnological school, founded by the academician Mykola Sumtsov, has existed in Kharkiv from the late nineteenth century until the early 1930s. The scientific activities of Vira Biletska are of a great importance in the study of Ukrainian traditional clothing of Slobozhanshchyna. Unfortunately, this scientific school has been destroyed by the pro-Stalinist totalitarian regime in the 1930s and the heritage of the scientists has been put in a so-called special storage department.

The studies of the traditional culture of Slobozhanshchyna are resumed only after Ukraine has gained independence. The creative activity of folklore and ethnographic groups in the Kharkiv region is of a great importance in promoting the traditional culture of Sloboda Ukraine, including Ukrainian folk clothing, in the late twentieth and early twenty-first centuries. *Muravskiy Shliakh* (Kharkiv) and *Verbychenka* (Nova Vodolaha) take a prominent place among these groups, considered as an example in terms of performance skills and the authenticity of the reproduction of Slobozhanshchyna folklore and research activities as well as in the terms of the accuracy of stage costumes. These facts are also facilitated by the organization and regular holding of the *Krokovie Kolo* traditional folk culture festival for children and youth by the Union of Folklorists and Ethnologists of Kharkiv. The interest in folk traditions of the Kharkiv region at the turn of the twentieth and twenty-first centuries has influenced the emergence of craftswomen, both reproducing traditional Ukrainian women's, men's and children's clothing, but also educating new generations of craftswomen.

The activities of the Ukrainian traditional culture masters contribute to the formation of the Ukrainian national identity in the Kharkiv region. A wider circle of Kharkiv residents is becoming aware of the historical origins of Ukrainians in Slobozhanshchyna owing to the fruitful long-term creative activity of these groups involving youth and children.

**Keywords:** Kharkiv region, Kharkiv ethnologists, Mykola Sumtsov, *Muravskiy Shliakh* folklore and ethnographic group, *Verbychenka* folk artistic folklore and ethnographic group of Nova Vodolaha House of Children and Youth Creativity of Kharkiv district in Kharkiv oblast, popularization of Ukrainian traditional culture, Ukrainian traditional clothing, Ukrainian national identity.

В умовах російської агресії в Україні надзвичайно важливе значення має усвідомлення українцями власної національної ідентичності на теренах від Галичини до Слобожанщини, від Сіверщини до

Причорномор'я. Одним з маркерів консолідації суспільства є ставлення до національних символів, до традиційної української культури [12]. Традиційне українське вбрання набирає популярності дедалі більше. Особливого

значення впродовж останніх років набула вишиванка, яка об'єднує всіх українців в Україні та за кордоном.

За радянських часів, особливо в 70-х – середині 80-х років ХХ ст., український традиційний одяг вважали пережитком минулого, а в його свідомому використанні вбачали прояв «українського буржуазного націоналізму». Лише за часів Незалежності України розпочалося повернення до власного історичного коріння, а вишиванка перетворилася на один із символів українства.

Упродовж віків у побутуванні не існувало незмінного канону українського костюма. Сформувався певний регіональний комплекс, вони склалися з локальних варіацій, які були подібні за номенклатурою вбрання, матеріалами та техніками створення й оздоблення, за кольоровою гамою тощо. На побутування впливало соціальне та матеріальне становище родин, доступність крамних матеріалів, які змінювалися в різні часи.

На регіональні особливості традиційного українського одягу Слобідської України впливали постійні переселенські рухи (починаючи від середини ХVІІ ст.) з інших теренів України: Київщини, Полтавщини, Поділля, Волині і навіть Галичини. Про це свідчать навіть назви населених пунктів Слобожанщини: село Вінницькі Івани Богодухівського району, селище Золочів, яке засноване вихідцями з міста Золочів на Галичині (Львівська обл.) чи села Мурафа Краснокутської громади – засноване вихідцями із села Мурафа на Поділлі (Вінницька обл.).

Провідна роль у створенні в Харкові наукових етнологічних студій належить академіку ВУАН Миколі Федоровичу Сумцову. Науковець став засновником Музею Слобідської України ім. Г. С. Сковороди – унікальної наукової фундації, частина колекцій якої нині входить до фондової збірки Харківського історичного музею імені М. Ф. Сумцова. Микола Федорович став також першим керівником секції етнології науково-дослідної кафедри історії укра-

їнської культури ім. Тараса Шевченка, яку створив академік Дмитро Багалій.

Плідна діяльність цих двох видатних учених була спрямована на вивчення української національної ідентичності в Слобідській Україні. Фундаментальні праці Д. Багалія «Історія Слобідської України» [1] та М. Сумцова «Слобожане» [13] є результатом системних досліджень учених. Обидві монографії були опубліковані в часи Української революції – у 1918 році. Із 30-х років ХХ ст. ці наукові праці опинилися у відділі спеціального зберігання. Лише в 1991 році було перевидано монографію Д. Багалія [2]. За ініціативою професора В. Фрадкіна у 2002 році відбулося перевидання монографії М. Сумцова [14]. Дослідженню наукової постаті М. Сумцова присвячена монографія О. Мандебури [10]. Історія науково-дослідної кафедри української культури відображена в монографії О. Богдашиної [6].

У 20-х роках ХХ ст. надзвичайно важливе значення мали дослідження традиційного українського одягу, що їх проводила Віра Білецька [3–5]. Її праці також опинилися у відділі спеціального зберігання. Трагічну долю українських етнологів – жертв сталінського режиму, у тому числі харківських науковців, – розкрила у своїй монографії В. Борисенко [7].

Активізувалися дослідження традиційної української культури, у тому числі й народного одягу, лише за часів Незалежності України. М. Олійник виокремила культурно-мистецький фактор поширення одягу з українськими маркерами, до якого віднесла й вплив діяльності фольклорних колективів, передусім орієнтованих на автентичне виконання та виступи у відтворених традиційних строях [11, с. 214–215]. Важлива інформація про побутування українського вбрання на теренах Харківщини в другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. зібрана в корпусі фольклорно-етнографічних польових записів, які опубліковані в багатотомному виданні ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України [8, с. 505–520]. Значний

доробок у вивченні традиційного народного вбрання українців-слобожан належить фаховій дослідниці у галузі етнології В. Сушко [15–21]. Дослідження народного костюма Харківщини продовжує бути актуальним завданням, розв'язання якого сприятиме достовірній репрезентації традиційної культури Слобожанщини.

Номенклатура літнього народного вбрання, яке переважно обирають за сценічний костюм виконавці автентичного фольклору, відома: для дівчат – сорочка, спідниця, попередниця, пояс, керсетка, «карман» (плаский знімний гаманець-кишеня з тканини), стрічки та вінок, чоботи-черевички; для жінок – сорочка, спідниця (рідше – плахта), фартух, пояс, керсетка, «карман», хустка або очіпок, очіпок та хустка; для чоловіків – сорочка, штани, пояс, чоботи.

Точність у відтворенні народного вбрання сценічних образів артистів, які позиціонують себе як виконавці автентичного фольклору, є важливою умовою сприйняття глядачами мистецького дійства як етнографічно достовірного. **Мета статті:** розкрити роль традиційного українського народного вбрання Слобожанщини у створенні репрезентативного сценічного образу виконавців сучасних фольклорних колективів Харківщини.

Оскільки автентичне виконавство у Харкові та на Харківщині має вже майже півстолітню історію, представлене прекрасними фольклорними колективами з вивіреними репертуаром та майстерністю відтворення, ми хотіли б виділити лише два з них – по одному в дорослому та дитячому сегментах цього жанру сценічного мистецтва краю, які є взірцем у виконавській майстерності та дослідницькій діяльності, акцентувавши увагу на їхньому сценічному вбранні. Це виконавський гурт «Муравський шлях»<sup>1</sup> та народний художній фольклорно-етнографічний колектив «Вербиченька» Нововодолазького будинку дитячої та юнацької творчості селища Нова Водолага Харківського району Харківської області<sup>2</sup>.

Дослідницько-виконавський гурт «Муравський шлях» майже 40 років проводить свою подвижницьку діяльність у Харкові. За ці роки змінювався як склад, так і підпорядкованість колективу тій чи іншій установі. Нині колектив працює при Харківському обласному організаційно-методичному центрі культури і мистецтв і переважно складається з науковців та освітян, до того ж до складу гурту входять і кандидати наук, які спеціалізуються на фольклористиці, музикології, етнології та педагогіці. Від 1993 року його очолює знана етномузикологиня, заслужена артистка України Галина Лук'янець.

Гастрольна мапа колективу охоплює Естонію, Литву, Францію, Бельгію та інші країни. Польові матеріали «Муравського шляху» завдяки грантам Українського культурного фонду та ентузіазму учасників представлені на сайті «Цифровий архів фольклору Слобожанщини та Полтавщини»<sup>3</sup>. Від осені 2022 року, у часи війни рф проти України, колектив розпочав роботу над проектом «Фольклор і війна», у тому числі досліджуючи деокуповані села сходу та півночі Харківської області<sup>4</sup>.

Прикладом ретельності в дотриманні народної традиції є фольклорний гурт «Муравський шлях», етнографічна відповідність слобожанському типу вбрання якого є найкращою. При розробці сценічних образів виконавці колективу працювали з фондovими збірками Харківського історичного музею ім. М. Ф. Сумцова, адже серед учасників є фахівці-фольклористи та етномузикологи. Більшість костюмів колективу є фаховим відтворенням історичних артефактів. Так, навіть взуття для виступів підбирається надзвичайно подібне до автентичних зразків. Проте варто зауважити, що відступом від автентичності є надмірна любов вив'язувати хустки тюрбаном, що не було притаманно для Слобідської України. Безумовно, сцена диктує свої вимоги, але авторитет колективу настільки великий, що навіть співробітники того ж Харківського

історичного музею ім. М. Ф. Сумцова, створюючи ансамблеві комплекси в останній виставці, піддалися цьому впливу.

Історія фольклористичного руху на Харківщині розпочалася ще в 1980-х роках. У добу Незалежності неодноразово відбувалося значне піднесення зацікавленості українською народною культурою, що виливалося у створення нових колективів автентичного виконавства, зокрема на Харківщині. Цьому сприяла також організація і регулярне проведення Спілкою фольклористів та етнологів міста Харкова (голова – Наталія Олійник) фестивалю традиційної народної культури для дітей та молоді «Кроковее коло».

Фестиваль проходить у Харкові від початку 1990-х років з різною періодичністю. У рамках його роботи проходять такі заходи: учнівська наукова конференція, конкурс народних ремесел Слобожанщини, конкурс обрядових дійств та народних соло- й гуртоспівів у номінаціях від найменших школярів до студентства. Останній доводить масштабність фольклористичного руху в Харкові та на Харківщині. Майстерність та якість звучання оцінює поважне журі. Проте, цілком розуміючи обмеженість фінансів керівників та учасників колективів, не можемо не висловити деякі зауваження.

Якщо номенклатури вбрання всі учасники здебільшого хоч би номінально дотримуються, то відповідність його, на жаль, ще далека від ідеальної: це і застосування сценічних костюмів з блузками з візерунком-ляпаниною, спідницями-«олівцями» із запахом, які мають імітувати плахту з попередницею, неоковирними головними уборами; чудернацькі спідниці явно східного походження, дивні безрукавки замість керсеток і тому подібне. Хибна думка нав'язана багатолітньою російською пропагандою з метою розколу українців на західних та східних про те, що «ми тут – не справжні українці, а от справжня етнографія – тільки на Карпатах», призводить до того, що деякі прекрасні за звучанням колективи, купивши на ярмарку в Косові горботки, виконують

слобожанський фольклор, маючи абсолютно неслобожанський вигляд.

Безумовною проблемою для дитячих колективів є те, що юні виконавці швидко виростають і постає потреба часто змінювати костюми, на що потрібні додаткові кошти. Однак, на нашу думку, участь у фестивалі традиційної народної культури «Кроковее коло» вимагає дотримання етнографічної достовірності як у виконавському стилі, так і в зовнішньому образі. Тому на особливу увагу заслуговує не лише виконавська майстерність, а й добірні відповідність як номенклатури вбрання, так і способів носіння елементів костюма, добору зачісок та їхнього оздоблення стрічками. Усі ці характеристики притаманні вже не одному поколінню «вербиченят» – вихованців заслуженого працівника культури України, почесної громадянки Нововодолажчини, відмінниці освіти Ольги Володимирівни Коваль та лауреатки численних премій, шановної педагогині, почесної громадянки селища Нова Водолага Тетяни Павлівни Коваль. Безумовно, цьому сприяє понад тридцятилітня збирацька робота керівників і вихованців колективу «Вербиченька», постійне проведення занять у музейній світлиці «Свята спадщина», значну частину колекції якої якраз і складають як комплекси вбрання, так і світлини, які зафіксували способи його носіння.

Кредо народного художнього фольклорно-етнографічного колективу «Вербиченька» було проголошене Ольгою Коваль ще далекого 1992 року при створенні колективу: «Щоб була пишною крона – бережімо коріння!». Саме тому вся робота з дітьми базується на польовій етнографічній роботі – живому спілкуванні зі старшими людьми, яких колись дуже поетично назвали «голосниками» (за аналогією до голосників – керамічних засобів підсилення звуку в церквах). Важливою складовою роботи колективу є представлення результатів польових досліджень не тільки в наукових розвідках та доповідях на конференціях, а й у сценічних обрядових дійствах, яких у репертуарі колек-

тиву понад тридцять. Кілька тисяч юних українців пройшли школу «Вербиченьки», і нині колишні вихованці приводять до Ольги Володимирівни та Тетяни Павлівни вже власних дітей. Дослідницька точність та прискіпливість до деталей, що притаманні керівницям колективу, зумовила не тільки зібрання цінної збірки «Свята спадщина», а й підготованих на її базі документального фільму «Вбрання Слобожанщини» та науково-популярної розвідки [9].

Сценічний костюм «Вербиченьки» складається зі значної кількості відшитих зразків. Це стосується не лише кількох варіантів зимового вбрання – «свиток», що їх довелося відтворювати через відсутність старовинних зразків як реквізиту, а й літнього вбрання, виготовленого для різних обрядових дійств: тут і святкове, призначене для обряду весілля чи проводів до війська; і повсякденне, у якому виступали «вербиченята», демонструючи обжинки та різноманітні дитячі ігри.

Зацікавленість народною традицією на Харківщині на межі ХХ–ХХІ ст. сприяла тому, що з'явилися майстрині, які спеціалізуються на виготовленні традиційного українського костюма. Серед них слід насамперед згадати Надію Громило – працівницю позашкільної освіти та майстриню з Лозової, Майю Коваленко – співробітницю Харківської обласної станції юних туристів, які не лише відтворюють народний костюм, а й виховують нові покоління майстринь.

Для дитячих колективів, які переважно складаються з дівчаток, важливо залучати до сценічних образів яскраві й різноманітні віночки, які б відповідали традиційним канонам. Тому такими масовими були майстер-класи, що їх неодноразово проводили учасниці фольклорного гурту «Муравський шлях», на яких усіх охочих вчили виготовляти паперові, стрічкові, воскові та комбіновані вінки.

Карантинні обмеження та лихоліття повномасштабного вторгнення значно ускладнили життя краян. Проте навіть за таких умов у Харкові проходять (хай і в онлайн-форматі) як обласний фестиваль традиційної народної культури «Кроковес коло», так і просвітницько-методичні та календарно-обрядові заходи, що стали вже традиційними в Харкові. Виступи «наживо» нині обмежені з огляду на небезпеку обстрілів, проте вкрай потрібні та ціновані публікою. Комунікація в соціальних мережах показує актуальність дослідження етнографічної репрезентативності регіональних комплексів українського вбрання, що їх використовують як сценічний одяг учасники фольклорних колективів. Виступи професійних і самодіяльних колективів із традиційним виконавським репертуаром формують у глядачів уявлення про вигляд регіонально-локальних особливостей народного вбрання, яке стало одним з яскравих візуальних виразників національної ідентичності українців.

Таким чином, дієвим засобом популяризації української традиційної культури, у тому числі й народного одягу Слобідської України, зокрема Харківщини, є діяльність фольклорного гурту «Муравський шлях» та фольклорно-етнографічного дитячого колективу «Вербиченька». На теренах Харківщини відбувається відродження виготовлення українського традиційного одягу. Діяльність подвижників української традиційної культури забезпечує сучасний розвиток української національної ідентичності на теренах Харківщини. Значущість дослідження цієї проблематики особливо активізувалася в умовах російської агресії, бо на окупованих теренах нищаться всі прояви української ідентичності. Перспективним є вивчення етнографічних колекцій музеїв Харківщини, у тому числі в закладах вищої освіти та школах.



Фольклорний гурт «Муравський шлях».  
2010-ті рр. Світлина з відкритих джерел



Один з варіантів зимового костюма «Вербиченьки». 2009 р.  
З архіву колективу



Виступ  
фольклорних  
гуртів  
«Муравський  
шлях»  
та «Малинова  
криниця»  
(с. Малинівка  
Чугувського р-ну  
Харківської обл.)  
у клубі KeFir  
у травні 2023 р.  
Світлина В. Сушко



Фольклорний гурт  
«Муравський шлях».  
Світлина з відкритих джерел



Фольклорний гурт  
«Муравський шлях».  
Світлина з відкритих джерел

Народний художній  
фольклорно-етнографічний  
колектив «Вербиченька»  
Нововодолазького БДЮТ  
у літньому вбранні. Весна 2007 р.  
З архіву колективу



## Примітки

- <sup>1</sup> Фольклорний гурт «Муравський шлях». URL : <https://www.facebook.com/profile.php?id=100057153022281>.
- <sup>2</sup> Нововодолазький будинок дитячої та юнацької творчості. URL : <http://novavodolaga-bdut.edu.kh.ua/>.
- <sup>3</sup> Цифровий архів фольклору Слобожанщини та Полтавщини. URL : <https://folklore.kh.ua>.
- <sup>4</sup> Харківський обласний організаційно-методичний центр культури і мистецтва. URL : <https://www.cultura.kh.ua>.

## Джерела та література

1. Багалій Д. І. Історія Слободської України. Харків : Союз, 1918. 308 с.
2. Багалій Д. І. Історія Слобідської України. Харків : Основа, 1991. 256 с.
3. Білецька В. Ю. Вишиті кожухи в Богодухівській окрузі на Харківщині. *Наук. зб. Харків. наук.-досл. кафедри історії української культури*. Харків, 1927. Ч. VII. Вип. 1. С. 64–78.
4. Білецька В. Ю. Українські сорочки, їх типи, еволюція та орнаментация. *Матеріали до етнології й антропології*. Львів, 1929. Т. 21–22. Ч. 1. С. 43–109.
5. Білецька В. Ю. Чинбарське та кушнірське ремесло в Богодухові на Харківщині. Харків, 1926. 198 с.
6. Богдашина О. М. Діяльність Харківської науково-дослідної кафедри історії української культури імені академіка Д. І. Багалія (1921–1934 рр.) Харків : ХДПУ, 1994. 196 с.
7. Борисенко В. К. Нариси з історії української етнології 1920–1930-х років. Київ : Унісерв, 2002. 94 с.
8. Етнографічний образ сучасної України. Корпус експедиційних фольклорно-етнографічних матеріалів. Т. 10. Традиційне повсякденне та обрядове вбрання / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2018. 640 с.
9. Коваль О. В., Коваль Т. П. Вбрання українців Слобожанщини ХХ століття: за матеріалами народного художнього фольклорно-етнографічного колективу «Вербиченька» Нововодолазького будинку дитячої та юнацької творчості / за ред. В. А. Сушко. Харків : Тім Пабліш Груп, 2017. 100 с., іл.
10. Мандебура О. С. Микола Сумцов і проблеми соціокультурної ідентичності. Київ : ІПіЕНД, 2011. 276 с.
11. Олійник М. Український одяг у системі міської культури Києва (друга половина ХІХ – початок ХХІ століття) / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАН України, ІМФЕ. Київ, 2017. 312 с.
12. Пономар Л. Традиційний народний одяг у вимірі сучасних націокосолідаційних процесів. *Народна творчість та етнологія* / [голов. ред. В. Величкий] ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2024. № 1. С. 34–41.
13. Сумцов М. Ф. Слобожане: історико-етнографічна розвідка. Харків : Союз, 1918. 238 с.
14. Сумцов М. Ф. Слобожане: історико-етнографічна розвідка / підготовка тексту й мовна редакція Л. Ушкалова; слово до читача, прим. та післямова В. Фрадкіна. Харків : Акта, 2002. 282 с.
15. Сушко В. Взуття в українській традиційній культурі. *Народна творчість та етнологія* / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019. № 4. С. 48–55.
16. Сушко В. Головний убір як символ шаюбу в українській традиційній культурі. *Матеріали до української етнології* / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2015. № 14 (17). С. 59–64.
17. Сушко В. А. Етноідентифікація населення Порубіжжя (на прикладі традиційного костюму). *Збірник наукових праць. Серія «Історія та географія»*. Харківський національний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди. Харків : Планета-Прінт, 2009. Вип. 34. С. 137–138.
18. Сушко В. А. Етнографічна колекція Харківського історичного музею (історія формування, стан та перспективи). *Музейна справа на Житомирщині: історія, досвід, проблеми. Науковий збірник «Велика Волинь» : праці Житомирського науково-краєзнавчого товариства дослідників Волині* / [голов. ред. М. Ю. Костриця]. Житомир : Косенко, 2005. Т. 33. С. 161–167.
19. Сушко В. А. Зимовий одяг слобожан. *Зимові свята – в Новий рік ворота* / упоряд. В. Демиденко, В. Осадча, Н. Плотнік та ін. Харків : Регіон-інформ, 2003. С. 155–178.
20. Сушко В. А. Традиційне вбрання українців Слобожанщини ХІХ –початку ХХ ст. *Збірник наукових праць Науково-дослідного інституту українознавства*. Київ : Фоліант, 2007. Т. ХVІІІ. С. 185–192.
21. Сушко В. А. Чоловічі сорочки у традиційній культурі Слобожанщини. *Гуржіївські читання : Збірник наукових праць* / ред. кол.: В. А. Смолай, О. І. Гуржій, А. Г. Морозов та ін. Черкаси : Черкаський національний університет ім. Б. Хмельницького, 2012. Вип. 5. С. 175–177.

## References

1. BANALII, Dmytro. *History of Slobidska Ukraine: A Monograph*. Kharkiv: Soiuz Publishing House of the Kharkiv Credit Union of Cooperatives, 1918, 308 pp. [in Ukrainian].

2. BAHALII, Dmytro. *History of Slobidska Ukraine: A Monograph*. Kharkiv: Osnova, 1990, 256 pp. [in Ukrainian].
3. BILETSKA, Vira. Embroidered Kozhukhy in the Bohodukhiv Area of the Kharkiv Region. In: Oleksii VETUKHOV, ed. *Scientific Collection of the Kharkiv Research Department of the Ukrainian Culture History*. Part 7. The Section of Ethnology and Local History. Iss. 1. Kharkiv: The State Publishers of Ukraine, 1927, pp. 64–78, ills. on the plating [in Ukrainian].
4. BILETSKA, Vira. Ukrainian Shirts, Their Types, Development and Ornamentation. In: Filaret KOLESSA, compiler. *Materials to Ethnology and Anthropology. Ethnographic Commission of the Shevchenko Scientific Society in Lviv*. Vol. 21 – 22. Part 1. Collected Works to Honour V. Hnatiuk. Lviv: From the Shevchenko Scientific Society Printing House, 1929, pp. 43–109 [in Ukrainian].
5. BILETSKA, Vira. *Curriery and Furriery of Bohodukhiv in Kharkivshchyna*. Kharkiv: Kharkiv Research Department of Ukrainian Literature History, 1926, 198 pp. [in Ukrainian].
6. BOHDASHYNA, Olena. *Activities of the Academician D. I. Bahalii Kharkiv Research Department of the History of Ukrainian Culture (1921–1934)*. Kharkiv: Kharkiv State Pedagogical University, 1994, 196 pp. [in Ukrainian].
7. BORYSENKO, Valentyna. *Essays on the History of Ukrainian Ethnology in the 1920s and 1930s*. Kyiv: Uniserv, 2002, 94 pp. [in Ukrainian].
8. SKRYPNYK, Hanna. *Ethnographic Image of Modern Ukraine. Corpus of Expeditionary Folklore and Ethnographic Materials*. Vol 10. Traditional Everyday and Ritual Clothing. NAS of Ukraine; M. Rylskyi IASFE. Kyiv, 2018, 640 pp. [in Ukrainian].
9. KOVAL, Olha, Tetiana KOVAL. *Clothes of Ukrainians of Slobozhanshchyna of the 20th Century: After the Materials of “Verbychenka” Folk Artistic Folklore and Ethnographic Group of Nova Vodolaha House of Children and Youth Creativity*. Valentyna SUSHKO, ed. Kharkiv: Tim Publish Group, 2017, 100 pp., ills. [in Ukrainian].
10. MANDEBURA, Olesia. *Mykola Sumtsov and Problems of Sociocultural Identity*. Kyiv: IPIENS, 2011, 276 pp. [in Ukrainian].
11. OLIYNYK, Maryna. *Ukrainian Clothing in the System of Urban Culture of Kyiv (Second Half of the 19th – Early 21st Century)*. Hanna SKRYPNYK, ed.-in-chief. NAS of Ukraine, IASFE. Kyiv, 2017, 312 pp. [in Ukrainian].
12. PONOMAR, Liudmyla. *Traditional Folk Clothes in the Dimension of Modern Nation Consolidation Processes*. In: Volodymyr VELYKOCHYI, ed.-in-chief. *Folk Art and Ethnology*. NAS of Ukraine, M. Rylskyi IASFE. Kyiv, 2024, no. 1, pp. 34–41 [in Ukrainian].
13. SUMTSOV, Mykola. *Sloboda Ukraine Inhabitants: A Historical and Ethnographical Study*. Kharkiv: “Soiuz” Publishing House of the Kharkiv Credit Union of Cooperatives, 1918, 238 pp. [in Ukrainian].
14. SUMTSOV, Mykola. *Sloboda Ukraine Inhabitants: A Historical and Ethnographical Study*. Kharkiv: Akta, 2002, 282 pp. [in Ukrainian].
15. SUSHKO, Valentyna. *Footwear in Ukrainian Traditional Culture*. In: Hanna SKRYPNYK, ed.-in-chief. *Folk Art and Ethnology*. NAS of Ukraine, M. Rylskyi IASFE. Kyiv, 2019, no. 4 (380), pp. 48–55 [in Ukrainian].
16. SUSHKO, Valentyna. *Headdress as a Symbol of Marriage in Ukrainian Traditional Culture*. In: Hanna SKRYPNYK, ed.-in-chief. *Materials to Ukrainian Ethnology*. NAS of Ukraine, M. Rylskyi IASFE. Kyiv, 2015, no. 14 (17), pp. 59–64 [in Ukrainian].
17. SUSHKO, Valentyna. *Ethnic Identification of the Population of Borderlands (Exemplified by the Traditional Costume)*. *Collected Scientific Works of Hryhorii Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University. “History and Geography” Series*. Kharkiv: Planeta-Print, 2009, issue 34, pp. 137–138 [in Ukrainian].
18. SUSHKO, Valentyna. *Ethnographic Collection of the Kharkiv Historical Museum (History of Formation, State and Prospects)*. In: Mykola KOSTRYTSIA, ed.-in-chief. *Museum Affairs in the Zhytomyr Region: History, Experience, Problems. “Great Volhynia” Scientific Collection: Works of the Zhytomyr Scientific and Local History Society of Volhynia Researchers*. Zhytomyr: Kosenko, 2005, vol. 33, pp. 161–167 [in Ukrainian].
19. SUSHKO, Valentyna. *Winter Clothes of Sloboda Ukraine Inhabitants*. In: V. DEMYDENKO, Vira OSADCHA, Natalia, PLOTNIK, et al., compilers. *Winter Holidays are the Gates in New Year*. Kharkiv: Region-inform, 2003, pp. 155–178 [in Ukrainian].
20. SUSHKO, Valentyna. *Traditional Clothing of Ukrainians of Slobozhanshchyna of the 19th – Early 20th Century*. *Collected Scientific Works of the Research Institute of Ukrainian Studies*. Kyiv: Foliant Polygraphic Center, 2007, vol. 18, pp. 185–192 [in Ukrainian].
21. SUSHKO, Valentyna. *Men’s Shirts in the Traditional Culture of Slobozhanshchyna*. In: Valerii SMOLII, Oleksandr, HURZHII, Anatolii MOROZOV, et al., editorial board. *Hurzhii Readings: Collected Scientific Works*. Cherkasy: Bohdan Khmelnytskyi Cherkasy National University, 2012, iss. 5, pp. 175–177 [in Ukrainian].

Надійшло / Received 20.05.2024

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 11.06.2024

УДК 331-55.1(=161.2):746.3(477)“1945/1949”

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2024.02.058>

#### **КАРОЄВА ТЕТЯНА**

докторка історичних наук, професорка кафедри культури, методики навчання історії та спеціальних історичних дисциплін Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського (Вінниця, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5012-9513>

#### **KAROEVA TETIANA**

a Doctor of History, a professor at the Department of Culture, Teaching Methods of History and Auxiliary Sciences of History of Mykhailo Kotsiubynskyi Vinnytsia State Pedagogical University (Vinnytsia, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5012-9513>

#### **ГРЕБЕНЬОВА ВАЛЕНТИНА**

кандидатка історичних наук, доцентка кафедри культури, методики навчання історії та спеціальних історичних дисциплін Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського (Вінниця, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9343-7134>

#### **HREBENOVA VALENTYNA**

a Ph.D. in History, an associate professor at the Department of Culture, Teaching Methods of History and Auxiliary Sciences of History of Mykhailo Kotsiubynskyi Vinnytsia State Pedagogical University (Vinnytsia, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9343-7134>

#### **Бібліографічний опис:**

Кароєва, Т., Гребеньова, В. (2024) Чоловіча сорочка в асортименті вишивального промислу України повоєнного часу (1945–1949). *Народна творчість та етнологія*, 2 (402), 58–67.

Karoeva, T., Hrebenova V. (2024) Men's Shirt in the Assortment of Embroidery Industry of Post-War Ukraine (1945–1949). *Folk Art and Ethnology*, 2 (402), 58–67.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2024. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

## **ЧОЛОВІЧА СОРОЧКА В АСОРТИМЕНТІ ВИШИВАЛЬНОГО ПРОМИСЛУ УКРАЇНИ ПОВОЄННОГО ЧАСУ (1945–1949)**

### **Анотація / Abstract**

Мета статті – на прикладі випуску чоловічих вишиванок вінницькими художніми артілями охарактеризувати особливості функціонування вишивального промислу України повоєнного часу (1945–1949). Основою джерельної бази дослідження є архівний фонд Вінницької міжобласної художньої промислової спілки. У публікації акцентується увага на тому, що після Другої світової війни за браком коштів на відновлення всього індустріалізованого виробни-

цтва радянська влада зробила ставку на ручну працю кооперованих кустарів, які мали забезпечити випуск предметів широкого вжитку. Зокрема, вишивальний промисел мав виробляти одяг. У межах однієї регіональної спілки художніх артілей показано динаміку зростання обсягів виробництва, асортимент, вартість та географію поширення чоловічих вишиванок. Розкрито низку факторів, що сприяли їх популярності в СРСР: а) оскільки в плановому господарстві за Україною була закріплена спеціалізація у вишивальному промислі, то його продукція поширювалася по всьому Радянському Союзу; б) щорічний обсяг продукції був досить значним; в) простота крою та його економність робили сорочки конкурентноздатними в боротьбі з фабричною продукцією; г) використання коштовних тканин (шовку та маркізету) робили вишиті сорочки статусними; д) естетичність виробів та їх яскравість урізноманітнювали чоловічий гардероб; е) трендсеттерство Микити Хрущова впливало на партійно-радянську номенклатуру, а також тих заможних осіб, які могли придбати статусні речі. На цьому етапі чоловіча вишиванка була популярнішою за жіночу.

**Ключові слова:** чоловіча сорочка, вишиванка, вишивка, промислова кооперація, художня артіля, промислова артіля, вишивальний промисел, художній промисел.

The purpose of the article is to characterize the functioning peculiarities of the embroidery industry of post-war Ukraine (1945–1949) exemplified by men's embroidered shirts produced by artistic artels in Vinnytsia. The archival fund of the Vinnytsia Interregional Artistic Industrial Union serves as the primary source base for the research. It is emphasized in the published work on the fact that after the Second World War because of the lack of money for the restoration of all industrial production, the Soviet government has relied on the manual labour of cooperative artisans to ensure the production of widely used items. In particular, the embroidery industry has to produce clothes. The dynamics of production volume growth, assortment, cost and geography of distribution of men's shirts is shown within one regional union of artistic artels. Several factors contributing to their popularity in the USSR are revealed: a) since the planned economy in Ukraine has a fixed specialization in the embroidery industry, therefore its products are distributed throughout the Soviet Union; b) the annual production volume is quite significant; c) simplicity of cut and its cost-effectiveness have made shirts competitive against factory-produced goods; d) using precious fabrics (silk and marquisette) has made embroidered shirts prestigious; e) the aesthetic appeal and brightness of the products have diversified men's wardrobe; f) the trendsetting role of Mykyta Khrushchev has influenced the party-Soviet nomenclature elite, as well as affluent individuals who can afford prestigious items. Men's embroidered shirts are more popular at this stage than women's.

**Keywords:** men's shirt, vyshyvanka (embroidered shirt), embroidery, industrial cooperation, artistic artel, industrial artel, embroidery craft, artistic industry.

**Вступ.** У російській імперії початку ХХ ст. одним зі способів покращення економічного становища селянства вважався розвиток кустарних промислів. За українцями, попри поширеність вишивки в традиційному побуті інших слов'янських етносів, визнали першість у цій сфері. У передмові до альбому експонатів Всеросійської кустарної виставки в Санкт-Петербурзі (1913) згадувався особливий – «малоросійський» – блок кустарних промислів, що асоціювався з вишивкою та килимарством [9, с. 324]. Такий підхід відтворили й у радянському плановому господарюванні, коли в 1920-х роках за Українською СРР директивно закріпили спеціалізацію у вишивці. У монографіях, присвячених російським і білоруським художнім промислам, про неї взагалі не згадували або писали так само, як Л. Оршанський, автор однієї з перших радянських профільних узагальнювальних праць: «Жоден з інших

жіночих кустарних художніх промислів не може зрівнятися з мереживним за кількістю кустарниць і за своєю давністю: ні вишивальний, ні строчечний, ні пухов'язальний, ні бісерний, ні золотошвейний. Ткацький і килимарський в рахунок не йдуть, як не виключно жіночі промисли. А вишивальний і строчечний вже тому не витримують порівняння, що, по-перше, існування їх вельми недавнє (яких-небудь 2–3 десятки років) і по-друге, у більшості випадків ці промисли є штучно насадженими, а не самостійно розвиненими протягом століть під руками селянської жінки» [13, с. 29].

Вишивальний промисел на українських теренах розвивався активно, і в 1936 році, коли в СРСР з'явилося звання «майстер народної творчості», ним були відзначені й вишивальниці. Артільна продукція активно використовувалася з пропагандистською метою для репрезентації успіхів народної

творчості, популяризації етнічної спадщини народів СРСР. Завдяки економічній політиці радянського уряду та пропаганді за українками закріпилася слава вмілих вишивальниць.

У радянській економіці, де промисловість була зосереджена на виготовленні засобів виробництва, художні промисли мали забезпечувати випуск предметів широкого вжитку. Майстри об'єднувалися в артілі, що функціонували в кооперативному секторі економіки, тобто вони мали власними зусиллями піднімати цей економічний блок. Радянська держава підтримувала кооперування кустарів, оскільки в такий спосіб ними простіше управляти і для здешевлення продукції централізовано постачати сировину, реалізовувати вироби. В умовах німецько-радянської війни 1941–1945 років та повоєнного відновлення економіки запит на функціонування промислової кооперації надзвичайно зріс, позаяк за браком коштів на механізоване виробництво предметів споживання держава зробила ставку на ручну працю кооперованих кустарів та їхній ентузіазм. Для жінок-вишивальниць, іноді чоловіків-інвалідів артіль ставала ще й джерелом додаткового / основного заробітку.

В Україні існує чималий науковий досвід студіювання вишивки. Етнологи й мистецтвознавці добре вивчили історію, мистецтво вишивання та його регіональні особливості. Утім, соціально-економічні аспекти цього мистецтва закриті для широкої публіки. Якщо про зусилля щодо організації вишивального промислу імперських часів писали чимало, то про його функціонування впродовж радянського періоду відомостей обмаль. На них можна натрапити в пропагандистських публікаціях звітнього характеру на зразок Н. Манучарової («Художня промисловість України») [10]. І лише сучасна дослідниця А. Варивончик, яка докладно вивчила організаційно-адміністративні та виробничі особливості діяльності художніх промислів [4; 6; 7], зачепила й вишивальний [5].

У запропонованій статті спробуємо на прикладі виробництва чоловічих сорочок вінницькими артілями охарактеризувати економічні особливості вишивального промислу в повоєнний час. Хронологічна верхня межа зумовлена адміністративною реорганізацією мережі художніх артілей УРСР. Якщо спочатку кооперативні підприємства регіонів об'єднувалися в міжобласні та обласні художні промислові спілки (художпромспілки), то 1949 року, після укрупнення, їх підпорядкували напряду республіканській спілці. Відтоді почався поступовий перехід від ручної праці до механізованої, організованої за промисловим зразком. Цей процес завершився в 1960 році одержавленням кооперативного виробництва.

Подільську, зокрема вінницьку, вишивку вивчають уже тривалий час. Л. Іваневич навіть підготувала історіографічний огляд цієї проблематики [8]. Комплексне етнологічне дослідження всього регіону здійснила Л. Булгакова-Ситник [3], Східного Поділля – Т. Причепій та Є. Причепій [14]. Існує чимало публіцистичних статей, присвячених окремим центрам вишивки (клембівській, городківській тощо) та майстриням. Публікації традиційно зосереджуються на історії, мистецтві та символіці вишивки як такої, а виробництво й організація вишивального промислу залишаються поза увагою. Лише за імперської доби на замовлення Подільського губернського земства цей промисел докладно вивчав О. Прусевич [15], який серед іншого оцінював його комерційні можливості.

Основою джерельної бази нашої розвідки став архівний фонд Р-3495 «Вінницька міжобласна художня промислова спілка (1946–1949)» [1], що зберігається в Державному архіві Вінницької області.

**Виклад основного матеріалу.** Зі звільненням Вінницької області (весна 1944 р.) приступили до відновлення місцевих артілей. Восени оголосили про 7 діючих артілей, які спочатку організаційно увійшли до складу Київської міжобласної художпромспілки,

згодом перейшли до складу Вінницької, що була створена 25 березня 1946 року. Нова спілка мала організувати розвиток художніх промислів у Вінницькій, Одеській та Кіровоградській областях [1, спр. 1, арк. 1]. Упродовж першого року діяльності налагодили роботу ще 6 артілей, отже, на кінець року в 13 артілях працювало 1348 осіб [1, спр. 53, арк. 18]. У наступні роки організовували та реорганізовували підприємства. Деякі з них швидко ставали бригадами у складі старих кооперативів. Усього наприкінці 1948 року працювало 12 артілей, що об'єднували 81 бригаду, де працювало 1856 осіб [1, спр. 63, арк. 14; спр. 279, арк. 56]. 1 листопада 1949 року Вінницьку художпромспілку як окрему структуру в обласній промисловій кооперації ліквідували [1, спр. 1, арк. 41], а артілі підпорядкували напряму Українській художпромспілці.

Артілі займалися вишивкою, ткацтвом, килимарством, гончарством, виготовленням іграшок, лозоплетінням, різьбленням по дереву. Основною спеціалізацією спілки була художня вишивка, килимарство та гончарство. Гострий брак коштів, спеціального обладнання та інструментів провокував підтримку саме тих художніх промислів, які не потребували складного обладнання. І вишивка була поза конкуренцією. Вона, на відміну від багатьох інших ремесел, вимагала мінімальних матеріальних витрат та організаційних зусиль. Усі артілі спілки, крім гончарної Бубнівської артілі імені Комінтерну, займалися вишивкою. У 1948 році 91,2 % всіх працівників в об'єднанні вишивали [1, спр. 360, арк. 5].

Закономірно, що з налагодженням мирного життя й відновленням економічних зв'язків кількість продукції зростала. Радянський плановий спосіб господарювання передбачав системне зростання виробництва, особливо після відміни карткової системи в 1947 році. Якщо в 1945 році Вінницька художпромспілка випустила продукції «художня вишивка» на 2932,7 тис. крб, то цілком очікуваним було різке зростання

плану першого мирного року праці 1946-го – до 5428,1 тис. крб [1, спр. 317, арк. 4]. Країна увійшла в мирне життя, і оскільки в 1947 році вишитої продукції реалізували на 9654,9 тис. крб [1, спр. 351, арк. 471], то в наступні роки знову планували значне зростання до 14 131,0 тис. крб у 1948 році [1, спр. 381, арк. 74], 15 064,6 тис. крб у 1949 році [1, спр. 299, арк. 17] (попри те, що Одеська артіль у 4-му кварталі 1948 р. вийшла зі спілки).

Майстрині виготовляли вишитий одяг для жінок, чоловіків і дітей, вишиту постільну білизну, предмети хатнього вжитку. Щодо чоловічого одягу, то вінничани виготовляли чоловічі сорочки двох фасонів: «українка» та «чумачка». «Чумачка» – сорочка без уставок, що кроїлася вперекидку, без плечових швів, з прямим пазушним розрізом та низьким комірцем-стійкою. Рукава були прямими, зі складеного вдвоє полотнища, пришивали їх просто до стану сорочки. Вишивка розміщувалася на пазусі, стоячому комірі та по низу рукава. «Українка» – це сорочка з відкладним комірцем, широкими рукавами, що призбирувались. Вишивка розміщувалася на пазусі, по коміру, на манжетах. (На західноукраїнських теренах вироблявся також фасон «гуцулка».) За кроєм чоловічі сорочки були простими, розкрій – економним, витрати часу на пошиття – малими, що робило їхнє виготовлення конкурентним, як порівняти з фабричними виробами, а вишивка надавала їм ще й оригінального вигляду.

Найпоширенішими місцевими техніками вишивки були «низь», «шабак», «кафасор», «вистідування», «хрестик», «виколювання», «стебнівка». Зазвичай чоловічі сорочки вишивали нитками кількох кольорів. Такій практиці сприяв брак ниток одного кольору. Вишивку урізноманітнювали за рахунок використання ниток різних кольорів, коли за принципом тональності, коли – контрасту. Як результат, вироби мали яскравий вигляд. Монохромність вишивки відходила на другий план, тим паче в подільській традиції орнаменти були строго геометричними,

поліхромними або з превалюванням чорного кольору з різнобарвним вкраплюванням. В умовах повоєнної бідності яскравий одяг приваблював особливо.

Більшість чоловічих сорочок виготовляли з лляного, напівлляного або бавовняного полотна, набагато рідше вишивали на шовку та маркізеті, хоча останнє відбувалося навіть під час війни. Спочатку шовк отримували у вигляді парашутів, відповідно виробляли поодинокі екземпляри. Згодом ситуація змінилася, і за рік спілка виготовляла сотні шовкових виробів для чоловіків, наприклад, у 1947 році – 588 [1, спр. 441, арк. 12]. Системне постачання сировини вінничанам розпочалося у 3-му кварталі 1946 року, коли отримали 3369,5 м полотна та 2444,3 м шовку [1, спр. 55, арк. 34]. А вже в 4-му кварталі 1946 року тільки в Городківську артіль «Художня праця» надійшло 3870 м лляної, 5902 м бавовняної та 488 м шовкової тканини [1, спр. 32, арк. 57]. Вінницька артіль «Художекспорт» за 1-й квартал 1947 року отримала полотно лляне – 1861 м, бавовняне – 2700 м та шовк / крепдешин – 2000 м [1, спр. 340, арк. 3]. Бавовняне полотно коштувало 17 крб 50 коп. за метр, лляне – 20 крб, а шовк та крепдешин – по 75 крб [1, спр. 340, арк. 3]. Тобто, попри високу вартість, використання шовку для виробів було звичною практикою. У масштабах промислової кооперації всієї України можна припустити, що шовкові чоловічі сорочки виготовляли тисячами, адже вінничани не могли бути монополістами на цьому полі.

У 1944–1945 роках артілі ще діяли спорадично, оскільки постійно не вистачало сировини. Наприклад, за 3-й квартал 1945 року Немирівська артіль «Червона вишивальниця» виготовила 172 чоловічі сорочки, а за 4-й – 62 [2, спр. 1, арк. 45, 47]. Перший план для Вінницької художпромспілки був складений на 1946 рік. Він передбачав випуск 20 445 чоловічих сорочок [1, спр. 312, арк. 16; спр. 315, арк. 7]. Наступного року планувалося виготовити 25 172 сорочки [1, спр. 441, арк. 12], 1948 року – 34 094 [1, спр. 317,

арк. 4]. Якщо припустити приблизно однакову потужність інших 8 спілок республіки, то наприкінці 1940-х років вони могли продукувати щороку щонайменше близько 250 тис. чоловічих вишиванок.

За діючим асортиментом, розробленим відповідно до постанови Ради Міністрів СРСР 1948 року, Вінницька художпромспілка мала налагодити масовий випуск сорочок 5 видів [1, спр. 381, арк. 72]. Утім, наприкінці 1948 року вона звітувала виробами щонайменше 13 видів [1, спр. 416, арк. 38], що різнилися не лише за фасоном і тканиною, а й за обсягом вишитого та технікою його виконання. У кожній артілі популярними були свої орнаменти та техніки вишивки, а планове господарство вимагало уніфікації. Основу продукції спілки складали виробни групи обробки від 31-ї до 42-ї, зокрема у 1948 році планували тільки такі. (Чим вища група обробки, тим складніша та багатша вишивка.) Іноді в документах трапляються 11-та, 15-та, 48-ма та 52-га групи обробки, але такі сорочки не мали масового виробництва. Їхні партії обмежувалися одиницями, іноді кількома десятками. За відсутності плану на таку продукцію, складається враження, що їх виготовляли або на давальницькій сировині, або на замовлення впливових осіб та родичів. Найбільша кількість сорочок стабільно планувалася для груп обробки 31-ої, 34-ої та 36-ої (у 1948 р. – 85,1 %). Однак кількість виробів складніших груп обробки 42-ої та 44-ої також кількісно зростали: у 1947 році планувалося 2188 сорочок (обидві групи) [1, спр. 441, арк. 12], а у 1948-му – 2094 (лише група 42-га) [1, спр. 381, арк. 72].

Відпускна ціна сорочки групи обробки 34-ої варіювалася від 139 до 148 крб залежно від тканини та техніки вишивки, групи 36-ої – від 155 до 164 крб, групи 39-ої – 185 крб, а групи 42-ої – 205 крб [1, спр. 49, арк. 2–3]. Вартість шовкових і маркізетових виробів була вищою. У серпні 1948 року Городківська артіль виготовляла чоловічі сорочки (група обробки 40-ва) вартістю 322 крб [1, спр. 69, арк. 12].



Чоловічі сорочки стояли осібно в асортименті артілей. За обсягом вкладеної праці вони значно відрізнялися від жіночих блуз. (За прейскурантом жіночою сорочкою вважалася натільна білизна, еквівалент пізнішої комбінації. На її виготовлення витрачали від 0,3 години до 1 дня.) На вишивку 1 чоловічої сорочки відводилося від 1,5 до 5,5 (більшість продукції від 3 до 4,5) днів залежно від складності та обсягу вишивки, а 1 жіночої блузи – від 1 до 3,5 днів (переважно 3–3,5). Жіночу сукню могли вишивати від 1 до 4,5 днів (переважно 3–4) [1, спр. 416, арк. 18; спр. 373, арк. 53]. Здавалося б, жіночі вироби були вигіднішими для артілей, оскільки їх можна виготовити більше, вартість співвідносна із чоловічими, проте виробнича ситуація була протилежною. У 1946 році вінницькою спілкою планувалося зробити 4800 блуз та 1600 суконь проти 20 445 чоловічих сорочок, у 1947 році – 12 500 блуз та 8000 суконь проти 25 172 сорочок [1, спр. 312, арк. 2; спр. 441, арк. 12]. У 1948 році чоловічих сорочок мали виготовити на 6069,7 тис. крб, а жіночих сорочок, блуз, платів – на 4691,0 тис. крб [1, спр. 381, арк. 72]. Така практика відтворювалася й у наступні роки. Артїлі системно з року в рік продукували більше чоловічих сорочок, ніж всіх предметів жіночого гардеробу. Оскільки річні плани складала Українська художпромспілка за союзними планами, то можна припустити, що така сама практика була і в інших регіональних спілках.

За відомістю залишків готової продукції 1949 року на складах Вінницької художпромспілки чоловічих сорочок було значно менше – 1723 одиниці, а предметів жіночого гардеробу – 2557. Час перебування цих залишків також засвідчував постійний попит на чоловічу продукцію, тому що її затримка тривала місяць, а жіночих виробів – до 6 місяців [1, спр. 280, арк. 2–5].

Усе це разом свідчить про затребуваність чоловічих сорочок. Але ж на українських теренах, де переважало сільське населення, його чоловіча половина мала можли-

вість отримати сорочку в домашніх умовах. Вочевидь, ця багатотисячна продукція призначалася для міського населення, а також для чоловіків за межами України. Повоєнна фабрично-заводська промисловість не здатна була задовольнити багаторічний відкладений попит на одяг, адже держава зосередилася на відновленні засобів виробництва, а підприємства легкої промисловості отримували кошти за залишковим принципом. Промислова кооперація, попри ручну працю, у таких обставинах могла конкурувати з промисловим виробництвом. Чоловіча сорочка в цій конкуренції була вигіднішою.

З довоєнного часу промислові артїлі мали реалізовувати свою продукцію централізовано через державну торгівлю. Готуючись до скасування карткової системи на продовольчі та промислові товари, Рада Міністрів СРСР 9 листопада 1946 року ухвалила Постанову «Про розгортання кооперативної торгівлі в містах і селищах продуктами харчування і промисловими товарами та про збільшення виробництва продуктів харчування і товарів широкого вжитку кооперативними підприємствами» [12]. Упродовж 1947 року по всій країні розбудовувалася кооперативна торгова мережа. Вінницька спілка відкрила власні магазини у Вінниці та Одесі, планувала кіоск у Гайсині. У 1949 році її торгова мережа охоплювала магазин у Вінниці, ларьки – у Городківці та Соболівці, лотки – у Вінниці, Немирові та Вапнярці [1, спр. 472, арк. 8]. Діяв також магазин в Одесі.

Улітку 1947 року спілка встановила роздрібні ціни на свою продукцію в регіональній кооперативній торгівлі Вінницької та Одеської областей, орієнтуючись на комерційні. Чоловічі сорочки мали торгуватися за ціною, нижчою за комерційну у Вінницькій області на 23 %, а в Одеській – на 27 %. Знову ж таки знижка на чоловічі вироби була меншою, бо у Вінницькій області ціну на жіночий та дитячий одяг знизили на 25–27%, а в Одеській – на 30 % [1, спр. 29, арк. 21]. Отже, чоловічий одяг і в реалізації займав особливі позиції.

У грудні 1947 року карткову систему скасували. Відміна карток, установлення єдиних цін замість існуючих комерційних і пайкових, установлення цін на хліб і крупу на нижчому рівні, ніж пайкові, зниження комерційних цін на інші продовольчі товари та збереження зарплати робітників і службовців підняли купівельну здатність міського населення та збільшили попит на всі товари, зокрема на одяг.

Розширювалася географія реалізації продукції Вінницької художпромспілки. Якщо в 1-му кварталі 1947 року виробів відправляли у Вінницьку, Кам'янець-Подільську, Київську та Одеську області, то вже наприкінці цього року, готуючись до вільного поширення товарів, їх спрямовували в державну торгівлю на бази Міністерства торгівлі, кооперативну торгівлю – на бази Української коопторггалантереї та Української художпромспілки, власну торгову мережу, а також давальницьким замовникам [1, спр. 351, арк. 471]. Приблизно 50,2 % вишитої продукції реалізовувалися через державну торговельну мережу, що охоплювала весь СРСР. (Кооперативна торгівля зосереджувалася в межах республіки.) У січні 1949 року на I Всеросійському гуртовому ярмарку у ленінграді (нині – Санкт-Петербург) вінничани встановили прямі контакти з регіональними торговими базами. Упродовж 1-го кварталу відвантажили чоловічі сорочки в українські міста Ворошиловград (нині – Луганськ) – 940 одиниць та Сталіно (нині – Донецьк) – 1400 одиниць, російські Хабаровськ (4200 одиниць) та Холмськ Сахалінської області (1600 одиниць), а також узбецький Самарканд (350 одиниць) [1, спр. 452, арк. 3; спр. 461, арк. 1; спр. 462, арк. 1; спр. 464, арк. 1]. Тобто українські чоловічі вишиванки поширювалися по всій території СРСР.

Українському сільському населенню такий одяг був екзистенціально близький, але не доступний. По-перше, селяни не мали промтоварних карток і тому не могли його придбати, по-друге – не мали коштів. Вони задовольнялися виробами домашнього

виготовлення із саморобного або покупного полотна. Інша ситуація склалася з міським населенням, що ще в довоєнний час активно зростало і засвоювало модерну культурність, ідеалом якої був підкреслено міський спосіб життя. Відтепер із входженням у мирне життя та пришвидшенням трансформації традиційного суспільства вишиті речі допомагали містянам, особливо вчорашнім селянам, одночасно перебувати у двох вимірах: традиційної та модерної культури. Вишита сорочка нагадувала батьківський дім, але її виконання вже було осучасненим. Поки діяла карткова система, споживач міг придбати лише те, що йому пропонували за нормою, наприклад, замість фабричної чоловічої сорочки – вишиванку. З відміною карток споживач міг обирати товар, але через брак фабричної продукції йому знову пропонували вишиванку.

За даними 1956 року, у 1950 році середня місячна заробітна плата в СРСР була 646 крб, зокрема робітників у промисловості – 710 крб, у радгоспах – 383 крб, залізничників – 725 крб, освітян – 692 крб, працівників охорони здоров'я – 481 крб, апарату державних і господарчих установ та громадських організацій – 671 крб [11, с. 144], колгоспників – 166 крб [17, с. 143]. Вишита чоловіча сорочка найдешевшого масового виробництва (група обробки 31-ша) коштувала 122 крб (ціна виробництва, без торгової націнки), тобто її придбання було досить затратною статтею сімейних розходів, яку собі могли дозволити або забезпечені особи, або у випадку особливих урочистостей. А шовкові сорочки вартістю 322 крб взагалі були доступні дуже вузькому колу покупців. За численними спогадами повоєнного часу, чоловіки масово доношували військовий стрій, оскільки цивільного одягу було обмаль, і він був дорогий. Придбання коштовної шовкової сорочки можна розцінювати як елітарну покупку.

Про статусність сорочок як елемента чоловічого одягу певною мірою свідчить те, що вінничани виробляли маленькими пар-

тіями в кілька десятків (а іноді одиничними екземплярами) сорочки 11-ї групи обробки, що коштували 51 крб. Вони мали дуже скромну вишивку, але все ж таки були вишиванками. І саме це було важливим. Водночас щорічні сотні шовкових виробів знаходили своїх покупців. З огляду на те, що, наприклад, у 1949 році Ворошиловградська гуртова база галантереї за один квартал отримала 35 таких сорочок [2, спр. 13, арк. 59], можна припустити, що попит існував.

У споживачів у ці роки практично не було вибору. Держава відновлювала підприємства легкої промисловості за залишковим принципом та відкладала через брак матеріально-технічних можливостей їх модернізацію. Уважається, що довоєнний рівень обсягів покупок різної тканини та взуття був досягнутий у 1950 році [16, с. 468], і це після багаторічного відкладеного попиту на ці товари. В умовах дефіциту чоловічі вишиті сорочки, попри досить високу вартість, мали попит. Не випадково реорганізація управління художніми артілями пройшла наприкінці 1949 року: зростала конкуренція між фабричною та кустарною продукцією. Упродовж 1950-х років на тлі підвищення зарплатні та зниження собівартості товарів промислової кооперації останні ставали доступнішими для споживачів. І візуальний образ М. Хрущова, який у 1953 році став партійним, а згодом державним лідером країни, зробив вишиванку в очах радянського населення, особливо номенклатури, офіційно визнаною.

#### **Висновки:**

1. Популярність українських «вишиванок» певною мірою зумовлена міжсоюзною спеціалізацією радянських республік. Свідома відмова розвивати вишивальний промисел у російській рфср та білоруській рср призвела до занепаду цього виду місцевої народної творчості.

2. Повоєнний стратегічний курс СРСР на відновлення важкої промисловості, зокрема за рахунок легкої, поглибив відкладений попит населення на предмети широкого вжитку. Держава сприяла розвитку промис-

лової кооперації, продукцією якої розраховувала задовольняти повсякденні потреби громадян. Товарний асортимент промислових артілей, зокрема художніх, привчав населення сприймати вишиванку як елемент буденного одягу. Таку ситуацію закріплювала розподільча карткова система, яка за нормою пропонувала лише наявні товари.

3. Вишиванка промислової кооперації була сполучним елементом між традиційним і модерним суспільством. Традиційна народна культура, інтенсивно трансформуючись, інтегрувалася в модерну міську культуру впродовж другої половини XIX та XX ст. Зокрема, стандартизувалися фасони чоловічих сорочок, їхні декоративні прикраси – вишивка змінювалася в угоду декоративності та панівній моді. Крім того, у радянському модерному суспільстві повоєнного часу, хоча й повільно, але зростали стандарти споживання. Побутові речі вже мали задовольняти тягіння до затишку та комфорту. І елементи традиційної культури прилаштовували до нового розуміння комфорту. А ідеологічна кампанія боротьби з космополітизмом закріпила в суспільстві позитивне ставлення до елементів етнічної культури в повсякденному житті, особливо містян.

4. Виготовлення вишиванок не лише на бавовняному та лляному полотні, а й на більш вишуканих тканинах – батисті, маркізеті, крепдешині, шовку – переводило ці вироби в умових повоєнного часу в розряд елітарних речей, тобто предметів, доступних далеко не всім громадянам СРСР. Шовкова вишиванка була однозначно статусною річчю. Відповідно ті, хто зумів придбати хоча б полотняну сорочку, наближався до вищого статусу.

5. Вишиванки були просто красивими, яскравими та зручними. В умовах дефіциту будь-якого одягу красиві речі набували додаткової ваги. Чоловічі вишиванки, попри вищу трудомісткість, були більш популярним виробом, ніж жіночі. Специфіка крою сорочок робила їх зручними для реалізації,

оскільки один і той самий виріб підходив чоловікам різної комплекції.

6. Микиту Хрущова можна вважати трендсеттером чоловічої вишиванки. Якщо вишиванка в 1920–1930-х роках була звичним елементом одягу на українських теренах, у повоєнний час – урізноманітнювала товарний асортимент, то в другій половині 1950-х років набула популярності на теренах СРСР. Завдяки фотографіям та кінохроніці з М. Хрущовим вона почала сприйматися як елемент одягу партійних функціонерів.

Торговельні мережі СРСР ще з кінця 1940-х років пропонували її навіть в азіатських республіках; серед певних кіл населення вона стала ознакою престижності.

Утім, із завершенням «відлиги» та відставкою М. Хрущова ставлення до вишиванки змінилося. Вона зникла з гардеробу партійної номенклатури. Її носіння не заборонили, але вважали своєрідним порушенням інтернаціоналізму радянської культури. Вона викликала підозру в надмірному націоналізмі.

### Джерела та література

1. Державний архів Вінницької області. Ф. Р-3495. Вінницька міжобласна художня промислова спілка. 1946–1949 рр. Оп. 1.
2. Державний архів Вінницької області. Ф. Р-5043. Виробничо-художнє об'єднання «Вінничанка» Республіканського промислового об'єднання художніх промислів УРСР. 1944–1973 рр. Оп. 1.
3. Булагова-Ситник Л. Подільська народна вишивка: етнографічний аспект. Львів, 2005. 325 с.
4. Варивончик А. Організація виробничо-промислової діяльності концерну «Укрхудожпром». *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2019. Вип. 40. С. 177–182. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.40.2019.172700>.
5. Варивончик А. Українські художні промисли вишивального спрямування. *Мистецтвознавчі записки*. 2014. Вип. 25. С. 266–273.
6. Варивончик А. Художні промисли України: генеза, історична еволюція, сучасний стан та тенденції. 2-ге вид., перероб. та допов. Київ: Ліра-К, 2019. 552 с.
7. Варивончик А., Бондар І., Швець І., Подволоцька О. Відновлення та розвиток художніх промислів України в 1940-х роках: адміністративно-організаційний аспект. *Питання культурології*. 2021. Вип. 38. С. 24–38. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.38.2021.245544>.
8. Іваневич Л. Народна вишивка українців Поділля: наукова розробка проблеми. *Питання історії України*. 2010. Т. 13. С. 201–207.
9. Кара-Василєва Т. Історія української вишивки: альбом. Київ: Мистецтво, 2008. 464 с.
10. Манучарова Н. Художня промисловість України. Короткий огляд. Київ, 1949. 94 с.
11. Народное хозяйство СССР за 1913–1956 гг.: краткий статистический сборник. Москва, 1956. 250 с.
12. О развертывании кооперативной торговли в городах и поселках продовольствием и промышленными товарами и об увеличении производства продовольствия и товаров широкого потребления кооперативными предприятиями: постановление Совета министров СССР, 9 ноября 1946 г. *Решения партии и правительства по хозяйственным вопросам*: сборник документов. Москва, 1968. Т. 3. С. 350–363.
13. Оршанский Л. Художественная и кустарная промышленность СССР, 1917–1927. Ленинград, 1927. 84 с.
14. Причепій Т., Причепій Є. Вишивка Східного Поділля: структура орнаменту та спроба інтерпретації образів. Київ: Родовід, 2016. 341 с.
15. Прусевич А. Народное вышивание. *Кустарные промыслы Подольской губернии*. Киев, 1916. С. 305–334.
16. Советская жизнь, 1945–1953: сборник документов / ЦСУ СССР. Москва, 2003. 720 с.
17. Труд в СССР. 1970–1987: статистический сборник. Москва, 1988. 302 с.

### References

1. *State Archives of Vinnytsia Region*. Fund R-3495. Vinnytsia Interregional Artistic Industrial Union. 1946–1949. Inventory 1 [in Ukrainian and Russian].
2. *State Archives of Vinnytsia Region*. Fund R-5043. *Vynnychanka* Industrial and Artistic Association of the Republican Industrial Union of Artistic Industries of the Ukrainian SSR. 1944–1973. Inventory 1 [in Ukrainian and Russian].

3. BULHAKOVA-SYTNYK, Liudmyla. *Podillia Folk Embroidery: Ethnographic Aspect*. Lviv, 2005, 325 pp. [in Ukrainian].
4. VARYVONCHYK, Anastasiia. Organization of Production and Industrial Activity at the *Ukrainian Artistic Industry Concern*. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Art Studies Series*, 2019, iss. 40, pp. 177–182. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.40.2019.172700> [in Ukrainian].
5. VARYVONCHYK, Anastasiia. Ukrainian Artistic Crafts of *Ukrainian Artistic Industry Concern* the Embroidery Direction. *Proceedings on Art Studies*, 2014, iss. 25, pp. 266–273 [in Ukrainian].
6. VARYVONCHYK, Anastasiia. *Artistic Crafts of Ukraine: Genesis, Historical Evolution, Current State and Trends*. 2nd ed., revised and supplemented. Kyiv: Lira-K, 2019, 552 pp. [in Ukrainian].
7. VARYVONCHYK, Anastasiia, Ihor BONDAR, Iryna SHVETS, Olena PODVOLOTSKA, O. Renewal and Development of Artistic Crafts of Ukraine in the 1940s: Administrative and Organizational Aspects. *Issues of Culturology*. 2021, iss. 38, pp. 24–38. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.38.2021.245544> [in Ukrainian].
8. IVANEVYCH, Liliia. Folk Embroidery of Ukrainians of Podillia: Scientific Development of the Problem. *Issues of History of Ukraine*, 2010, vol. 13, pp. 201–207 [in Ukrainian].
9. KARA-VASYLIEVA, Tetiana. *History of Ukrainian Embroidery: An Album*. Kyiv: Art, 2008, 464 pp. [in Ukrainian].
10. MANUCHAROVA, Nina. *Artistic Industry of Ukraine. A Short Review*. Kyiv, 1949, 94 pp. [in Ukrainian].
11. ANON. *National Economy of the USSR for 1913–1956: A Brief Statistical Collection*. Moscow, 1956, 250 pp. [in Russian].
12. ANON. On the Development of Cooperative Trade in the Cities and Villages with Food and Industrial Goods and on the Increase in the Production of Food and Consumer Goods by Cooperative Enterprises: Resolution of the USSR Council of Ministers, November 9, 1946. *Resolutions of the Party and Government in Economic Issues: Collected Documents*. Moscow, 1968, vol. 3, pp. 350–363 [in Russian].
13. ORSHANSKY, Lev. *Art and Craft Industry of the USSR, 1917–1927*. Leningrad, 1927, 84 pp. [in Russian].
14. PRYCHEPII, Tetiana, Yevhen PRYCHEPII. *Embroidery of Eastern Podillia: Structure of the Ornament and an Attempt to Interpret Images*. Kyiv: Genealogy, 2016, 341 pp. [in Ukrainian].
15. PRUSEVICH, Alexander. Folk Embroidery. *Handicrafts of Podolsk Governorate*. Kyiv, 1916, pp. 305–334 [in Russian].
16. ANON. The Central Statistical Administration of the Soviet Union. *Soviet Life, 1945–1953: Collection of Documents*. Moscow, 2003, 720 pp. [in Russian].
17. ANON. *Labour in the USSR. 1970–1987: Statistical Collection*. Moscow, 1988, 302 pp. [in Russian].

Надійшло / Received 25.02.2024

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 11.06.2024

УДК 746.3:391]Покут.:001.891.55](477.86)

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2024.02.068>

### МАРЦІНІВ ЮЛІЯ

кандидатка філологічних наук, учителька української мови та літератури Бурштинського ліцею № 3 (Івано-Франківськ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0006-8415-6986>

### MARTSINIV YULIIA

a Ph.D. in Philology, Burshtyn Liceum № 3, a teacher of Ukrainian language and literature (Ivano-Frankivsk, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0006-8415-6986>

### Бібліографічний опис:

Марцінів, Ю. (2024) Покутська вишиванка та елементи народного строю: минуле і сучасність (на основі експедиції Городенківщиною). *Народна творчість та етнологія*, 2 (402), 68–75.

Martsiniv, Yu. (2024) Vyshyvanka of Pokuttia and the Elements of Folk Costume: Past and Present (Based on the Expedition to Horodenkivshchyna). *Folk Art and Ethnology*, 2 (402), 68–75.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2024. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

## ПОКУТСЬКА ВИШИВАНКА ТА ЕЛЕМЕНТИ НАРОДНОГО СТРОЮ: МИНУЛЕ І СУЧАСНІСТЬ (на основі експедиції Городенківщиною)

### Анотація / Abstract

Стаття присвячена дослідженню покутської вишивки як явища етнокультури, зокрема, на Городенківщині. Визначено особливості технік, орнаментів та колірної гами. Тут можна побачити рукав'єнки, рішені й церковані сорочки, плісирівки, спідниці «в пшеничку» та інше цікаве вбрання. Серед орнаментів – здебільшого геометричні фігури та квіткові й рослинні візерунки. Можна також було натрапити на сорочки і з вишитими українськими символами, наприклад, у с. Хмелева. Застосовано техніки вишивання: хрестиком, гладдю, низинкою і навіть на п'яльцях. У ході експедиції простежено, що, попри близькість сіл, виявлено як подібні елементи, так і цілу низку локальних відмінностей у вишивці та народному строї цього покутського краю.

Цікавими особливостями місцевого вбрання вирізнялися села Городниця, Чернятин і Топорівці, де можна було побачити вишиті сорочки «білим по білому», близьку до буковинської розквітчану вишиванку, гофровані спідниці, чоловічі солом'яні капелюхи – брилі. Щодо весільного одягу, то тут багатство й унікальність демонструють Ясенів Пільний і Копачинці. Весільний стрій місцевих мешканців цих сіл суттєво відрізнявся від інших населених пунктів. Перелік жіночого святкового строю у Копачинцях складала капанка, фота, кабат, перкаль. Оригінальними елементами чоловічого вбрання були футерко, шапка-баранка й біла тканинка «рантух», яку молодий дарував нареченій.

У Ясеневі Пільному донині зберігаються унікальні жіночі прикраси – силянки. Нині місцеві жінки й дівчата досить активно відтворюють давні зразки цих намист. Городницькі ж дівчата славилися дукатами, що свідчили про їхній статус. Усі ці ознаки роблять Городенківщину особливим етнографічним регіоном, де автентичне вбрання посідає

провідне місце. І хоча сьогодні українська вишивка значно еволюціонує, цікаво було простежити, що, наперекір сучасним модам, на Городенківщині все-таки активно зберігаються й передаються з покоління в покоління прадавні зразки вишиванок.

**Ключові слова:** вишивка, Покуття, Городенківщина, автентичне вбрання.

The article is devoted to the study of Pokuttia embroidery as a phenomenon of ethnic culture, in particular in Horodenka region. The peculiarities of techniques, ornaments and color range are defined. There we can see rukavienky, risheni and tserkovani embroidered shirts, pleats, skirts «in wheat» and other interesting clothes. The ornaments mostly include geometric figures, flower and plant patterns. There are also shirts with embroidered Ukrainian symbols, in particular in the village of Khmeleva. Embroidery techniques consist of cross stitch, plain stitch, low stitch and even on hoops. It is observed during the expedition, that despite the proximity of the villages, similar elements and local differences in the embroidery and folk costume of Pokuttia region have been found.

The villages of Horodnytsia, Cherniatyn and Toporivtsi are distinguished by interesting features of local clothing. Here you can find white-on-white embroidered shirts, flowery embroidery similar to Bukovyna, pleated skirts, men's straw hats – bryli. As for wedding clothes, Yaseniv Pilnyi and Kopachyntsi demonstrate richness and uniqueness here. The wedding attire of local residents of these villages differs significantly from the other settlements. The list of women's festive outfits consists of kapanka, fota, kabat, percale. Original elements of men's clothing consist of futerko, shapka-baranka (lamb hat) and a white cloth «rantukh», that the bridegroom has presented to the bride.

In Yaseniv Pilnyi unique women's jewelry – sylianki – are preserved to this day. Nowadays local women and girls quite reproduce actively ancient samples of these necklaces. Girls from Horodnytsia are famous for ducats, indicating their status. All these features make Horodenkivshchyna a special ethnographic region, where authentic clothing occupies a leading place. And although Ukrainian embroidery is evolving significantly today, it is interesting to see that, despite modern fashions, ancient patterns of embroidery are still actively preserved and passed down from generation to generation in the Horodenkivshchyna.

**Keywords:** embroidery, Pokuttia, Horodenkivshchyna, authentic clothing.

Існує чимало способів людського самовираження – поезія, народна пісня, музика, живопис тощо. Сюди також належить вишивка як найзагадковіший різновид народної творчості. Це наче духовний символ нашого українського народу, скарбниця вірувань і звичаїв українців.

Кожному регіонові притаманні своя гама кольорів та орнаменти, що свідчить про безмежнелюдську фантазію. Вишиванка, прикрашена складними візерунками й різнобарв'ям кольорів, – це не просто одяг, а полотно, насичене символікою та культурним значенням.

Покуття манить традиціями, звичаями, своєю історією та культурою. Вишивка й народний стрій саме Городенківського (нині – Коломийського) району ХХ ст. – особлива тема. Покутська вишивка вражає як своїм багатством, так і шляхетною стриманістю, як веселковою гамою, так і строгістю барв. У цій статті спробуємо розібратися, якою була і якою передається на Городенківщині молодшим поколінням автентична покутська вишиванка та любов до місцевого народного вбрання.

Подорожуючи селами, звісно, траплялася подібність орнаментів чи колористики, але були й такі населені пункти, де оригінальність вражає. Цим вишивка та й місцевий стрій досліджуваного регіону загалом і притягує до себе поціновувачів мистецтва.

У багатьох селах Городенківщини була закономірність, яка полягає в тому, що барвисті сорочки й головний гердан носили переважно незаміжні дівчата, тоді як заміжні жінки віддавали перевагу вишиванкам, стриманим у кольорах, та обов'язково мали бути зав'язані в хустку. Як казали в Незвиську, «заміжні жінки одягалися не в ружі». У цьому селі побутували ще й «пісні» сорочки. Їх вбирали лише в піст або в жалобі [4].

Одягали гердан під весільний вінок і наречені, наприклад, у Рашкові. Вінок робили з барвінку та блискучої фольги. Він мав назву «злочений вінок». Рашківська вишиванка чимось подібна до сусідньої тишківської. Обидві вишиті технікою позагаліне. Їй притаманні геометричні фігури здебільшого червоного та чорного кольорів. У Тишківцях

її ще називали «рішена» (гофрована). Тоді як незаміжні дівчата носили вишиванки з «українськими» рукавами, у Тишківцях їх називали «мальованими». Це різнокольорова сорочка з квітковими чи рослинними орнаментами [6].

Традиція таких двох типів вишиванок була і в Городниці та Незвиську. Цікаво, що червоні сорочки в Городниці здебільшого однакові, тоді як у кольорових (дівочих) орнаменти всі різні. Є в селі й особливий давній головний убір – поплітки. Їх почала відроджувати уродженка Городниці, артистка балету Івано-Франківського національного академічного ансамблю пісні й танцю «Гуцулія», а також художній керівник зразкової хореографічної студії «Зірничка» Городенківського Палацу культури Маріанна Карп'як-Кучмей. Колись дівчата робили поплітки із власного довгого волосся. Це були дві коси, складені одна на одну та переплетені червоною ниткою – волічкою. Прикрашали їх штучними або живими квітами. Чим довше було волосся, тим красивіші поплітки. Наразі дівчата вдаються до стилізації головних уборів. Одягають червоні валики з вати, які символізують коси. На чолі – декоративна стрічка [12].

Славилися в Городниці й оригінальними намистами – дукатами. Це було справжнім скарбом. Дукати свідчили про статус власниці. Чим більше дівчина носила дукатів, тим вона була багатшою. На жаль, справжніх автентичних дукатів не збереглося.

У чоловічих городницьких вишиванках, які нижче колін, переважають бордові кольори. Підперезані вони поясом з кутасиками. На голові носили солом'яні капелюхи (брилі). Їх плетіння – справжнє мистецтво. Ще донедавна в Городниці мешкав майстер Сильвейстер Москалик. Він умів плести покутські капелюхи. Сьогодні в селі такою технологією плетіння не володіє ніхто [12].

У Чернятині жіночі вишиванки, у яких повністю вишиті рукави, називаються «рукав'єнками». Їх колись вишивали нитками «волочка». Рукав'єнка є жіноча й дівоча.

У жіночій переважає червоний колір, тоді як дівоча – різнокольорова з перевагою червоного, чорного, жовтого та синього кольорів. Техніка вишивання також була різна – і хрестиком, і низинкою, і гладдю, і навіть на п'яльцях (сорочка була ніби вибита). Прикметно, що вишиванку носили щодня: по буднях – сорочку зі скромнішою вишивкою, а на свята – зі святковішим узором на білому полотні. Іншим елементом покутського вбрання в Чернятині була жіноча сукня (спідниця) – плісірівка, яку одягали зверху по сорочці [9].

Однією з особливостей покутської вишиванки є вустовки. Трапляються вони майже всюди, але найбільше в Сороках, Торговиці, Незвиську.

Вирізняється серед інших репужинська вишиванка. Їй притаманні червоний, помаранчевий, зелений та обов'язково чорний кольори. Орнаментами є польові квіти, а також своєрідні хвильки, що наче нагадують кардіограму серця. Вони символізують гірську місцевість Репужинців та хвилі Дністра, про що розповіла уродженка села, завідувачка місцевої бібліотеки Ганна Борковська [5].

У Хмелеві колись можна було побачити сорочку з вишитими на ній тризубами й левами. Характерно, що в радянський період якби хтось помітив таку вишиванку, то була б або смерть, або виселили б до Сибіру. Щодо хмельської вишивки, то, як розповіла мешканка села, колишня завідувачка місцевим музеєм Галина Лаврів, спершу вона була різнокольорова, а з часом стали переважати червоний з чорним. Квіткові орнаменти траплялися рідше, частіше – геометричні фігури. У техніці переважала вишивка низинкою [10].

Особливою є топорівська вишиванка, яка подібна до квітчастої буковинської. На Городенківщині аналогів їй немає. Можливо, тому, що село межує зі Снятинським районом, а якщо йти навпростець полями, можна вийти до сіл Кіцманського району Чернівецької області. Оскільки колись люди позичали орнаменти одні в одних, то це й пояснює уні-



кальність топорівської вишиванки. Та колись, за словами вчительки місцевої школи Галини Синогубик, у селі сорочки були «церковані» (в інших селах кажуть «чірковані»), де домінували геометричні фігури. Нині, напевне, такою давньою технікою вишивання не володіє ніхто. Цікавими в Топорівцях були й гофровані спідниці, або, як ще у селі їх називають, – «упшеничку» [13].

Для Стрільча, наприклад, були характерні жіночі вишиванки з широкими рукавами на  $\frac{3}{4}$ , що здебільшого не є типовим для інших сіл Городенківщини, і стильні жіночі гофровані спідниці. Простежити типovu для Стрільче вишиванку неможливо, бо її немає. Тут буває різноманіття (як у кольорах, так і орнаментах). У селі можна побачити жовтогарячі вишиванки, більш характерні для Космача, рушники в оранжево-зелених кольорах і властиві Покуття сорочки в червоно-чорних барвах. У цьому й полягає особливість цього патріотичного покутського села [11].

У Чернелиці колись були популярні вишиті фартухи, що їх жінки одягали поверх спідниці. Для домашніх справ був буденний фартух, тоді як до церкви чи в гості нарядний з дорогого полотна. Там так ходили всі місцеві газдині. Щодо місцевої вишиванки, то вони були тут різнокольорові. Переважали зелені, сині й червоні кольори. Запаски – у червоно-бордових тонах, а гердани – здебільшого чорні з червоними й зеленими відтінками [7].

Пишним колись був і весільний покутський одяг, який подекуди зберігається донині. Наприклад, у Ясеневі Пільному наречена одягала вишиту власноруч сорочку, потім кептар, вишитий кольоровими бляшками та бісером, канадську спідницю і ткану запаску. На ногах були світлі колготи й дорядні чоботи. Особливим був букет, що його ставили на груди нижче різноманітних коралів та плетінок, які дівчата плели власноруч. Довкола букет обшивали міртою, усередину ставили паперову купюру до заможного життя й чіпляли білу стрічку. Весільний

вінок робили повністю з барвінку, а зверху була позолота – сусальне золото. Ця традиція подібних головних уборів зберігається в селі донині [2].

Неймовірне весільне покутське вбрання було і в Копачинцях. Деякі деталі також зберігаються сьогодні. Вишиванка молодої в селі мала назву «капанки». У таких сорочках, що мають бути довгі, повністю вишиті рукави. Відтак наречена одягала фоту, з-під якої мав виглядати низ сорочки, а спереду – запаску й окрайку. Зверху по сорочці вбирали кептар – «кабат». Шию замотували білою бавовняною тканиною – «перкаль», на яку зверху одягали різні намиста й пацьорки. На кабат чіпляли кольорові стрічки, що мали свій порядок. По центру – червона, яка означала, що наречена ще дівчина. Потім зелена, синя, жовта тощо. По цих стрічках чіпляли селянку, яку пришивали до стрічок. На голові мало бути чільце, а ззаду заплітали коси, які кріпили затичками й прикрашали миртом. Відтак до кіс чіпляли кольорові стрічки [8].

Вигляд молодого був не менш цікавим. Наречена до весілля вишивала йому сорочку (ця традиція зберігається донині) та дарувала букет. А він своєю чергою дарував «рантух» – білу тканину, якою в церкві покривали молоду. Верхній одяг називався «футерком», на голові – козацька шапка-баранка. У руці обов'язково мав бути лук, на який прив'язували давню канадську хустку, а на хустку – маленьку хустинку. Прикметно, що на цій хустинці на чотирьох кінцях гладдю були вишиті букети квітів, а по краях – ніжна мереживка [8].

Отже, покутська вишиванка й народний стрій – самобутні та вражають багатством і різноманітністю локальних художніх традицій. Вони вирізняються великою розмаїтстю форм, композицій та колориту. З упевненістю можна сказати, що покутська вишивка – один із символів українського народу й важливе джерело вивчення його історії та культури.

## Джерела та література

1. Калиняк М. Українська вишивка. Сучасне трактування : альбом / упоряд. М. Калиняк. Львів, 2004. 114 с., іл.
2. Марцінів Ю. Вишивка і доля: на Покутті окрему увагу приділяли прикрасам. *Галицький кореспондент [вебсайт]*. URL : <https://gk-press.if.ua/vyshyvka-i-dolya-na-pokutti-okremu-uvagu-prydilyaly-prykrasam/>.
3. Марцінів Ю. Вишивка і доля: такої вставки не було в жодному селі. *Галицький кореспондент [вебсайт]*. URL : <https://gk-press.if.ua/vyshyvka-i-dolya-takoyi-vustavky-ne-bulo-v-zhodnomu-seli/>.
4. Марцінів Ю. Вишивка і доля: заміжня жінка вже вбиралася «не в ружі». *Галицький кореспондент [вебсайт]*. URL : <https://gk-press.if.ua/vyshyvka-i-dolya-zamizhnya-zhinka-vzhe-vbyralasya-ne-v-ruzhi/>.
5. Марцінів Ю. Вишивка і доля: у Репужинцях хвильки на вишиванках нагадують кардіограму серця. *Галицький кореспондент [вебсайт]*. URL : <https://gk-press.if.ua/vyshyvka-i-dolya-u-repuzhentsyah-hvylyky-na-vyshyvankah-nagaduyut-kardiogramu-sertsya/>.
6. Марцінів Ю. Вишивка і доля: у Тишківцях наречена одягала гофровану сукню із позолоченим низом. *Галицький кореспондент [вебсайт]*. URL : <https://gk-press.if.ua/vyshyvka-i-dolya-u-tyshkivtsyah-narechena-odyagala-gofrovanu-suknyu-z-pozolochenym-nyzom/>.
7. Марцінів Ю. Вишивка і доля: у 200-річній хаті в Чернелиці досі зберігається комин, піч, креденси й куфер. *Галицький кореспондент [вебсайт]*. URL : <https://gk-press.if.ua/vyshyvka-i-dolya-u-200-richnij-hati-v-chernelytsi-dosi-zberigayetsya-komyn-pich-kredensy-j-kufer/>.
8. Марцінів Ю. Вишивка і доля: у Копачинцях кожна домівка була, наче музей. *Галицький кореспондент [вебсайт]*. URL : <https://gk-press.if.ua/vyshyvka-i-dolya-u-kopachyntsyah-kozhna-domivka-bula-nache-muzej/>.
9. Марцінів Ю. Вишивка і доля: у Чернятині одними з головних елементів покутського вбрання були рукав'єнка і плісіривка. *Галицький кореспондент [вебсайт]*. URL : <https://gk-press.if.ua/vyshyvka-i-dolya-u-chernyatyni-odnymu-z-golovnyh-elementiv-pokutskogo-vbrannya-buly-rukav-yenka-i-plisirivka/>.
10. Марцінів Ю. Вишивка і доля: у Хмелеві вишиванка з тризубами до часів Незалежності пролежала в гною. *Галицький кореспондент [вебсайт]*. URL : <https://gk-press.if.ua/vyshyvka-i-dolya-u-hmelevi-vyshyvanka-z-tryzubamy-do-chasiv-nezalezhnosti-prolezhala-v-gnoyu/>.
11. Марцінів Ю. Вишивка і доля: у скрині лежав давній вишитий хрест, привезений із Сибіру. *Галицький кореспондент [вебсайт]*. URL : <https://gk-press.if.ua/vyshyvka-i-dolya-u-skrini-lezhav-davnij-vyshytyj-hrest-pryvezenyj-iz-sybiru/>.
12. Марцінів Ю. Вишивка і доля: запис на шафі як останнє повідомлення. *Галицький кореспондент [вебсайт]*. URL : <https://gk-press.if.ua/vyshyvka-i-dolya-zapys-na-shafi-yak-ostannye-povidomlennya/>.
13. Марцінів Ю. Вишивка і доля: у Топорівцях кушнірська справа врятувала родину Мохорук від голодної смерті. *Галицький кореспондент [вебсайт]*. URL : <https://gk-press.if.ua/vyshyvka-i-dolya-u-toporivtsyah-kushnirska-sprava-vryatuvava-rodynu-mohoruk-vid-golodnoyi-smerti/>.
14. Свійонтек І. Покутські рукав'янки. *Народне мистецтво*. 2003. № 3–4. С. 55–57.

## References

1. KALYNIYAK, Mariia, compiler. *Ukrainian Embroidery. Modern Interpretation: An Album*. Lviv: Ukrainian Technologies, 2004, 114 pp. [in Ukrainian].
2. MARTSINIV, Yuliia. Embroidery and Fate: Special Attention is Paid to Jewellery in Pokuttia. *Galician Correspondent*, Ivano-Frankivsk, 2022 [online] [viewed 15 March 2024]. Available from: <https://gk-press.if.ua/vyshyvka-i-dolya-na-pokutti-okremu-uvagu-prydilyaly-prykrasam/> [in Ukrainian].
3. MARTSINIV, Yuliia. Embroidery and Fate: Such Vustavka hasn't been Seen in any Village. *Galician Correspondent*, Ivano-Frankivsk, 2022 [online] [viewed 10 March 2024]. Available from: <https://gk-press.if.ua/vyshyvka-i-dolya-takoyi-vustavky-ne-bulo-v-zhodnomu-seli/> [in Ukrainian].
4. MARTSINIV, Yuliia. Embroidery and Fate: A Married Woman has been Dressed Already «not in Roses». *Galician Correspondent*, Ivano-Frankivsk, 2023 [online] [viewed 9 March 2024]. Available from: <https://gk-press.if.ua/vyshyvka-i-dolya-zamizhnya-zhinka-vzhe-vbyralasya-ne-v-ruzhi/> [in Ukrainian].
5. MARTSINIV, Yuliia. Embroidery and Fate: The Waves on the Vyshyvanky in Repuzhyntsi Resemble the Cardiogram of the Heart. *Galician Correspondent*, Ivano-Frankivsk, 2023 [online] [viewed 9 March 2024]. Available from: <https://gk-press.if.ua/vyshyvka-i-dolya-u-repuzhentsyah-hvylyky-na-vyshyvankah-nagaduyut-kardiogramu-sertsya/> [in Ukrainian].
6. MARTSINIV, Yuliia. Embroidery and Fate: The Bride has Put on a Pleated Dress with a Gilded Bottom in Tyshkivtsi. *Galician Correspondent*, Ivano-Frankivsk, 2023 [online] [viewed 7 March 2024]. Available from: <https://gk-press.if.ua/vyshyvka-i-dolya-u-tyshkivtsyah-narechena-odyagala-gofrovanu-suknyu-z-pozolochenym-nyzom/> [in Ukrainian].



Вишитий рукав дівочої сорочки.  
с. Городниця Городенківської ОТГ \*



Вишиванка.  
с. Хмелева Чернелицької ОТГ



Сорочка з вуставкою та різнобарвна  
запаска. с. Сороки Городенківської ОТГ



Сорочка з «українськими рукавами».  
с. Рашків Городенківської ОТГ

\* Усі представлені зразки – з Городенківського (нині – Коломийського) р-ну Івано-Франківської обл.



Жіночий народний стрій.  
с. Топорівці Городенківської ОТГ



Весільне вбрання.  
с. Копачинці Чернелицької ОТГ.  
1940-ві рр.

Весільне вбрання.  
с. Ясенів Пільний Городенківської ОТГ.  
1940-ві рр.

7. MARTSINIV, Yuliia. Embroidery and Fate: Chimney, Stove, Cupboards (Kredensy) and a Wooden Chest are Still Preserved in a 200-years-old House in Chernelytsia. *Galician Correspondent*, Ivano-Frankivsk, 2023 [online] [viewed 7 March 2024]. Available from: <https://gk-press.if.ua/vyshyvka-i-dolya-u-200-richnij-hati-v-chernelytsi-dosi-zberigayetsya-komy-n-pich-kredensy-j-kufer/> [in Ukrainian].

8. MARTSINIV, Yuliia. Embroidery and Fate: Every House was Like a Museum in Kopachyntsi. *Galician Correspondent*, Ivano-Frankivsk, 2023 [online] [viewed 6 March 2024]. Available from: <https://gk-press.if.ua/vyshyvka-i-dolya-u-kopachyntsyah-kozhna-domivka-bula-nache-muzej/> [in Ukrainian].

9. MARTSINIV, Yuliia. Embroidery and Fate: Rukavienka and Pleat (Plisirivka) have been One of the Main Elements of the Pokuttia Clothing in Cherniatyn. *Galician Correspondent*, Ivano-Frankivsk, 2023 [online] [viewed 10 March 2024]. Available from: <https://gk-press.if.ua/vyshyvka-i-dolya-u-chernyatyni-odnymy-z-golovnyh-elementiv-pokutskogo-vbrannya-buly-rukav-yenka-i-plisirivka/> [in Ukrainian].

10. MARTSINIV, Yuliia. Embroidery and Fate: Vyshyvanka with the Tridents has been Lying in Manure until the Times of Independence in Khmeleva. *Galician Correspondent*, Ivano-Frankivsk, 2023 [online] [viewed 10 March 2024]. Available from: <https://gk-press.if.ua/vyshyvka-i-dolya-u-hmelevi-vyshyvanka-z-tryzubamy-do-chasiv-nezalezhnosti-prolezhalav-gnoyu/> [in Ukrainian].

11. MARTSINIV, Yuliia. Embroidery and Fate: An Ancient Embroidered Cross Brought from Siberia has been Laying in the Chest. *Galician Correspondent*, Ivano-Frankivsk, 2023 [online] [viewed 7 March 2024]. Available from: <https://gk-press.if.ua/vyshyvka-i-dolya-u-skryni-lezhav-davnij-vyshytyj-hrest-pryvezenyj-iz-sybiru/> [in Ukrainian].

12. MARTSINIV, Yuliia. Embroidery and Fate: Note on the Wardrobe as the Last Message. *Galician Correspondent*, Ivano-Frankivsk, 2023 [online] [viewed 9 March 2024]. Available from: <https://gk-press.if.ua/vyshyvka-i-dolya-zapys-nashafi-yak-ostannye-povidomlennya/> [in Ukrainian].

13. MARTSINIV, Yuliia. Embroidery and Fate: The Furriery in Toporivtsi has Saved the Mokhoruk Family from the Death because of Starvation. *Galician Correspondent*, Ivano-Frankivsk, 2023 [online] [viewed 10 March 2024]. Available from: <https://gk-press.if.ua/vyshyvka-i-dolya-u-toporivtsyah-kushnirska-sprava-vryatuvala-rodynu-mohoruk-vid-golodnoyi-smerti/> [in Ukrainian].

14. SVIONTEK, Iryna. Rukavianky of Pokuttia. *Folk Art*, 2003, no. 3–4, pp. 55–57 [in Ukrainian].

Надійшло / Received 04.04.2024

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 11.06.2024

УДК 821.161.2(092)Буд.: [82-14:784](477)“19”

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2024.02.076>

#### ЧОЛКАН ВАЛЕНТИНА

кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри української літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (Чернівці, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6635-2493>

#### CHOLKAN VALENTYNA

a Ph.D. in Philology, an associate professor at the Ukrainian Literature Department of Yurii Fedkovych Chernivtsi National University (Chernivtsi, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6635-2493>

#### МЕЛЕНЧУК ОЛЬГА

кандидатка філологічних наук, асистентка кафедри української літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (Чернівці, Україна).

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-1382-7360>

#### MELENCHUK OLHA

a Ph.D. in Philology, a teaching assistant at the Ukrainian Literature Department of Yurii Fedkovych Chernivtsi National University (Chernivtsi, Ukraine).

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-1382-7360>

#### Бібліографічний опис:

Чолкан, В., Меленчук, О. (2024) Особливості художньої творчості Степана Будного: пісенно-музичний аспект. *Народна творчість та етнологія*, 1 (401), 76–86.

Cholkan, V., Melenchuk, O. (2024) Peculiarities of Stepan Budnyi's Artistic Works: Song and Musical Aspects. *Folk Art and Ethnology*, 1 (401), 76–86.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2024. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

## ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ СТЕПАНА БУДНОГО: ПІСЕННО-МУЗИЧНИЙ АСПЕКТ

### Анотація / Abstract

У статті розглянуто поетичну, прозову та мемуарну творчість українського письменника Степана Будного, що залишив помітний слід в історії української літератури 50-х років ХХ ст. У фокусі дослідницької уваги – аналіз концепту «пісня», часто вживаного автором та означеного як жанр (у власних творах). Чимало поетичних творів С. Будного, для яких характерна мелодійність, емоційно-піднесений настрій, простота викладу, колоритність образів та наявність яскравих образних деталей, мають музичне спрямування.

У розвідці підраховано кількісне вживання поетом лексеми «пісня», що засвідчує народнопісенний характер усього поетичного доробку С. Будного. Особливо це відображено в назвах поетичних творів, які водночас викли-

кають музичні асоціації. У своїх перекладах з різних мов поет віддавав перевагу тим поетичним творам, що містили музичну термінологію.

З'ясовано, що невеликий за обсягом прозовий доробок С. Будного також містить музичні мотиви. Як і в поезії, пісня в прозових творах письменника займає окреме місце та є провідним мотивом усєї творчості. Через висловлювання ліричних героїв прозових етюдів про музику, пісню і танець простежується авторська позиція й розуміння суті прекрасного.

Виявлено авторські апелювання до пісні та музики і в епістолярії письменника. Виокремлено тексти С. Будного, покладені на музику багатьма українськими композиторами: Ярославом Вишиваним, Олегом Германом, Богданом Климчуком, братами Богданом та Іваном Кравчуками, Фаїною Молдавською, Володимиром Обухівським, Михайлом Облещуком, Андрієм Плішкою та ін.

Звернено увагу й на мовні особливості художніх творів письменника, зокрема підкреслено, що авторські неологізми, часто вживані поетом, наповнюють тексти своєрідною музичністю. Загалом поезія С. Будного має оригінальне звучання, вражає розмаїттям художніх засобів, особливо яскравою метафоричністю висловлювань.

**Ключові слова:** пісня, музика, поезія, життя, настрої, листи, щоденник, хвороба.

The poetic, prose and memoir works of Ukrainian writer Stepan Budnyi are considered in the article. He has left a noticeable mark in the history of Ukrainian literature of the 1950s. The focus of the research includes the analysis of the *song* concept, used frequently by the author and designated as a genre (in his own works). Many poetic works of S. Budnyi, characterized by melodiousness, emotionally elevated mood, simplicity of expression, vivid imagery, and the presence of striking figurative details, have a musical orientation.

The frequency of the poet's use of the *song* lexeme is counted in the article, indicating the folk-song character of S. Budnyi's entire poetic heritage. This is reflected particularly in the titles of poetic works, evoking musical associations simultaneously. The poet has preferred those poetic works containing musical terminology in his translations from various languages.

It is revealed that S. Budnyi's relatively small prose heritage also includes musical motifs. Similar to poetry, the song in the writer's prose works holds a distinct place and is a leading motif throughout his entire creative output. The author's position and understanding of the essence of beauty are traced through the expressions of the lyrical heroes in prose sketches about music, song and dance.

The author's appeals to song and music are also considered in the writer's epistolary. Texts by S. Budnyi, set to music by various Ukrainian composers such as Yaroslav Vyshyvanyi, Oleh Herman, Bohdan Klymchuk, Bohdan and Ivan Kravchuk brothers, Faina Moldavska, Volodymyr Obukhivskiy, Mykhailo Obleshchuk, Andrii Plishka, and others, are distinguished.

Attention is drawn to the linguistic features of the writer's artistic works, emphasizing especially that the author's neologisms, used frequently, imbue the texts with a peculiar musicality. In general, Stepan Budnyi's poetry has an original sound, impressing with a variety of artistic means, especially the vivid metaphorical expressions.

**Keywords:** song, music, poetry, life, mood, letters, diary, illness.

**Постановка проблеми.** Ім'я талановитого, але рано згаслого поета з Тернопілля Степана Будного (1933–1958), випускника Чернівецького університету 1957 року, надійно вписалося в історію української літератури 50-х років ХХ ст. За життя митця не було надруковано жодної поетичної збірки. Уже після смерті талановитого юнака побачили світ видання його творів, таких як «Людина до сонця йде» (Київ, 1961), «Поезії» (1972), «Син землі» (Львів, 1997). Перша збірка містила 63 твори, друга – 131 і третя – 307 поетичних шедеврів. Недаремно мати поета, Йосифа Михайлівна, у листі до Анатолія Добрянського – найближчого товариша сина – бідкалася: «Не знаю, чого то таке. Наталка Кацук [авторка перед-

мови до першої збірки. – В. Ч., О. М.] забрала багато від мене віршів, а чогось так мало в книжці написано. Я сама багато знаю його віршів напам'ять, яких я ся навчила з його рукописів...» [8]. Як на неповні двадцять п'ять років життя, Степан Будний залишив чималий літературний доробок. Слово для поета, яке живило й підтримувало у хвилини болю та розпуки, було життєдайним джерелом мудрості й натхнення. Промовистою є думка митця у вірші «Говорить серце» (1954): «В пісню душу вкладу я гарячу, / Розхвилювану душу свою, / Світлі мрії і думи юначі / На папір переллю» [3, с. 23], де великого значення автор надає поезії, яку часто називає «піснею». О. Бурдега у статті «Життя було б не таким, коли б я не любив

поезії» з нагоди 70-річного ювілею поета слушно підкреслює: «Поезія для Степана Будного – це щось святе, безмежно чисте і дуже особисте. Вона має бути витонченою, досконалою і, звичайно ж, зрозумілою. Це – мова серця і душі» [4, с. 290].

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Від часу появи першої збірки С. Будного (1961) інтерес до його творчості помітно зростає. Це засвідчує книга спогадів, статей, матеріалів про незабутнього Сина Землі під назвою «Молодий нащадок Прометея», яка вийшла друком у тернопільському видавництві «Джура» до 75-ліття від дня народження та 50-річчя з часу смерті юного витязя української поезії у 2008 році. Упорядкували видання Володимир Барна, Григорій Кушнерик, Михайло Ониськів, Петро Федоришин, Богдан Хаварівський. З цієї ж нагоди Державний архів Тернопільської області та обласна бібліотека для дітей оприлюднили біобібліографічний покажчик з передмовою Романа Лубківського, куди увійшли твори Степана Будного, а також книги, статті з альманахів, збірників, періодичних видань, вірші та пісні, інші матеріали, присвячені видатному поету-земляку [13]. В «Енциклопедії Сучасної України» маємо коротку статтю, присвячену поетові [12, с. 541].

**Мета і завдання дослідження.** Опрацюючи рукописи С. Будного з фондів Муніципальної бібліотеки імені Анатолія Добрянського (у ювілейний 90-й рік його народження), виявили поезії, які не увійшли до жодного з видань творів поета. Це, зокрема, вірші «Пропахлі сіном, стиглим хлібом...», «Я привезу у місто восени...», «Я вийду, вийду в поле на світанні...», «Кохав її, писав листи їй часто...», «Осінній етюд», «Як народилася тиша», «Бродила юність, хмелем переверита...». Ясна річ, напівзабутими ці твори залишаються через їхнє ідеологічне спрямування. Особливо показовими є поезії «Я візьму у колгоспі косу...», «Чабан», «Весна Перемоги», «Спомин», «Солдатська Могила», «Буду пити дивні пахощі ранкові...», які сьогодні вже втрати-

ли свою цінність та актуальність. Але навіть назви окремих творів безпосередньо вказують на їх музичне спрямування, як-от: «Пісня», «Пісні свого серця». Саме дослідження поетичного доробку митця крізь призму впливу музики на його творчість і стало темою нашої наукової розвідки.

**Виклад основного матеріалу.** Любов до української пісні в Степана Будного зародилася, напевно, ще з колискової – найдревнішого музичного жанру («Співала мені над коліскою мати...») [2, с. 26] і вже не покидала його аж до трагічної смерті 22 червня 1958 року: «Сонячний весь, молодий – / Вічно я буду таким. / Пісне, прибоями бий, / Горе, розвійся, як дим...» [3, с. 242]. Цитовані рядки поезії датуються 26 квітня 1958 року, власне їй судилося стати останньою у творчому доробку автора.

Значний вплив на посилення творчих імпульсів С. Будного справила творчість Т. Шевченка. Зокрема, у щоденниковому записі від 30 жовтня 1955 року поет зазначав: «Ще не вміючи читати, я вже добре знав вірші Шевченка. Мати знала напам'ять майже весь "Кобзар" і безліч пісень на його тексти. Вона мені розказувала вірші і співала пісні у довгі зимові вечори. Це були найрадісніші, найсвітліші хвилини мого дитинства» [3, с. 285]. Так, поет, у думках якого закарбувалися найкращі моменти, пов'язані із захопливими мандрівками у світ українського слова, завжди з особливою ностальгією писав про неповторне дитинство.

Лексема «пісня», за нашими підрахунками, уживається автором у першій позитивній збірці 32 рази, у другій – 72 [2], а в третій – аж 149 разів. Це свідчить про те, що кожна з двох наступних збірок, які вийшли вже після смерті поета, була значно доповнена ще не опублікованими текстами митця. Таке часте використання цього слова є яскравою ознакою народнопісенного характеру всього поетичного доробку Степана Будного. Уже в назвах поетичних текстів автор безпосередньо вказує саме на цей жанр лірики («Пісні» [3, с. 31], «Джерело



пісні» [3, с. 60], «Народиться пісня-веснянка...» [3, с. 79], «Пісня про кінноту» [3, с. 92], «Кожна пісня моя – не для втіхи...» [3, с. 118], «Ой билась об стіни не пісня, а туга...» [3, с. 140], «Я про тебе пісень ще не склав» [3, с. 154], «Загублена пісня» [3, с. 157], «Мабуть, з пісень замріяних дівочих...» [3, с. 178], «Не вмирай, моя пісне, звичайно...» [3, с. 203], «Бери мене, пісне, на крила...» [3, с. 211]).

Дослідник творчості, автор численних публікацій про Степана Будного Б. Мельничук, з яким поет товаришував у студентські роки, у поетичній збірці «На ріках оleshківських» згадує про те, як у Садгирській школі звучала «Кіннота» митця: «Дививсь я на тих, що пісню вели за собою, / І серце щеміло від радості та від болю. / Я думав, що вони вродилися в тому літі, / Коли тебе, Степане, вже й не було на світі. / Та що це я: не було? Та що це я: немає? / Як українська юнь пісню твою підймає, / Як березень пливе під синіми небесами, / І зала повниться високими голосами: / Ой, кіннота линула, / Цокала копитами. / Пісня не загинула, / Пісня вічно житиме» [10, с. 157]. Письменник згадує про поета й у творі «Спомин» рядками: «А які тут [ідеється про прибрисницькі села. – В. Ч., О. М.] увихались хлопці – Будний і Добрянський! Литвинчук!» [10, с. 181]. Тонким натяком, алюзією на трагічну долю митця є, на нашу думку, художній текст «Поети умирають молодими», написаний 17 грудня 1960 року, де автор, ніби мимоволі, зазначає короткий вік поета: «Поети умирають молодими – / Чи в двадцять п'ять, / Чи в дев'яносто літ. / Нехай колючі заметільні зими / Вплітають в кучері сріблястий цвіт» [10, с. 31].

У «Студентській ліричній» (1955), сповненій почуттями юначого кохання, домінують мотиви, притаманні саме такому жанру словесно-музичного твору: «Моя солодка мріє, / Ну, що мені робить? / Любов, мов колос, зріє / І піснею дзвенить» [3, с. 166].

До баркароли – ліричної пісні переважно мрійливого гатунку з плавною мелодією, яку

складали й виконували венеціанські човнярі-гондольєри, – звертається поет в однойменному творі. У зазначеному тексті простежуємо, як на основі баркароли витворився відповідний поетичний жанр з виразними ознаками стилізації фольклорного зразка, як-от: «Народилася пісня в човні, / Тихо лілі білі зривала / І бентежила серце мені, / І у вічний полон забирала. / Народилася пісня в човні ...» [3, с. 146].

Про обжинкові пісні як жанр осіннього циклу календарно-обрядової творчості (за підручником Мар'яни та Зоряни Лановик) [7, с. 173] згадує Степан Будний у вірші «Калина гнеться через тин...», що у збірці «Поезії» завершує диптих «З осінніх етюдів». Поет передає картини природи через оригінальні метафоричні образи: «А осінь вивісила скрізь / Антени павутин. / По них вона нам розповість / Про тишину долин. / Ія всміхаюсь в синю даль / У рідній стороні. / Дзвенять, розвіявши печаль, / Обжинкові пісні» [3, с. 122].

Назви поетичних творів «Сурми» із циклу «Квітка Сонця», «Скрипка» (цикл «Люблю») та «Шопена вальс...» (цикл «Щоденний бій») також викликають музичні асоціації. Авторські внутрішні переживання, піднесений настрій передано за допомогою звуків скрипки, мелодії вальсу: «Скрипка на вершини піднімає / І веде в прозорий, мрійний світ. / Дівчина хустинкою махає – / Вишенька у молодості літ. <...> / Ой, що роблять тої скрипки звуки, / Ой, що роблять звуки чарівні!» [3, с. 172] або: «Шопена вальс, / Шопена вальс / У мене на устах. / І вже в палаті – дух беріз / І щастя наяву» [3, с. 201]. Музика і пісня окрилюють не лише в радісні миті, а й у хвилини душевної порожнечі та скорботи. Лише народжена натхненням пісня є для поета сенсом і основою життя: «Не вмирай, моя пісне, звичайно, / А впади, наче птах, на скалу, / І забийся об гостре каміння, / І забарвлюй каміння у кров! / Щоб ні стогону в серці твоєму, / Лиш за вітром і сонцем печаль, / За зеленим калиновим лугом / І за небом, за небом ясним» [3, с. 203].

Виростаючи серед прекрасної природи, насичуючись красою та мальовничістю довкілля, поет вдало «омузичує» та водночас оживляє його. Тому в поетичному світі митця, який «*н'є дивну музику доріг*» (поезія «Я дороги люблю...») і котрому «...*коніки грають натхненно – / лугів музиканти завзяті*» (поезія «Ромашки»), лунає дятловий «...*тук-тук і тук-тук... / Щоденної праці / Улюблений звук*» (поезія «Дятел»), усе наче вкладається у справжню музичну феєрію.

У вірші «Слова» митець возвеличує слово, надає йому особливого значення, метафорично торкається до лексем («*мов пальцями до клавіш піаніно*», «*щоб назавжди віднині / Вони, як музика, в моїх лились піснях*»), бо прагне єдиного: «*відчути серце їх палке й живе... / Аби служили рідній Батьківщині, / Як добра зброя у бійця в руках*» [3, с. 42]. У слові поет, з одного боку, вбачав особистий порятунок і розраду, а з іншого – засіб впливу та служіння власному народові.

За своїм світовідчужанням, в однойменній поезії, автор, який ненавидить «...*мовчазне і сіре, / Що лежить без дерзання і віри, / Що плісніє, / Ржавіє / В болоті / І не знає тривоги польотів*», водночас стверджує: «*Благословляю красу, / Міць голубиних крил. / Пісню у люди несучи, / Щастя душевних сил. / Буденність відкинувши геть, / Юний і сильний іду! / Хто я? Поет? / Не поет? / Відповідь де знайду? / Різниці не бачу у цім. / Просто – / Я серце відкрив / Радостям, болям усім, / Сонцю і шепоту нив. / Благословляю красу, / Міць голубиних крил. / Пісню у люди несучи, / Щастя душевних сил*» [3, с. 68]. Пісня стає художнім обрамленням тексту, а саме ці рядки – творчим і життєвим кредо митця.

Перебуваючи з початку 1958 року в Тернопільському онкологічному диспансері, перенісши вісім страшних операцій, надихаючись і наснажуючись подвигом Лесі Українки (поезії «У глухих квітучім Хелуані», «Запитаю в Лесі Українки...»), за пів року до своєї кончини, 13 січня, у день, коли віряни за старим календарем святкували Щедрий вечір, Степан Будний про-

роче заповідав: «*Буду завжди молодим, / Березневим, / Голосним. / Правді в очі подивлюсь, / Щедро піснею проллюсь / На поля і на гаї / Яснобростії мої. / Пісня колосом зросте, / В лузі сонцем зацвіте, / Звеселить людські серця / І не матиме кінця. / Буду, буду молодим, / Березневим, / Гомінким*» [3, с. 202]. Епіграфом до поезії «Не замовкає ринва до світанку...», що була написана 10 березня 1956 року, автор використовує слова геніальної поетеси («*Фантазіє! Ти, сило чарівна...*»). Постать Лесі Українки, яка вела 30-річну війну з хворобою, у найважчі часи надихає смертельно хворого юнака, про що він пише у листах із лікарні: «...*Пухлина поширилась на значну частину лівого плеча. Болить безперестанку. Ночами не сплю. Тоді я тамую свої сльози і думаю про Лесю Українку. А коли болі втихають, пишу вірші*» [3, с. 309]; «...*Читаю Лесю Українку. І якось глибше розумію її, ніж розумів до цього часу*» [3, с. 311].

Будучи романтиком, поет своїми віршами, за визначенням відомого німецького філософа і психіатра Карла Теодора Ясперса, «...пробуджує людей, але вказує їм на самого себе: іди слідом не за мною, а за собою...» [15, с. 403]. Адже «до мужності приходять тільки через відчуття страху...» [15, с. 60], бо «творення себе – це не просто бажання, коли кажуть: я хочу бути саме оцим типом людини, а це процес, що послуговується бажанням у безлічі окремих пунктів, куди він проникає, з установкою на ціле» [15, с. 98].

Степан Будний не лише творив поезію, а й здійснював переклади художніх творів із білоруської, болгарської, молдавської, польської, удмуртської мов. Часом поет залучав ті твори, які містили музичну термінологію (вірші Владислава Броневського «Печаль і пісня», Германа Ходирева «Гармоніст»). Символічно для перекладача звучать заключні строфи тексту болгарського поета Павела Матєва «У житті є закони старинні...»: «*У житті є прекрасні закони, / За якими з'являється плід, / За якими людей мілі-*

они / Полюбили навіки цей світ, / За якими поетові треба, / Наче свічки, згорить серед мли, / Щоб пісні його бились об небо / І щоб люди співають їх могли» [3, с. 244].

Невеликий за обсягом прозовий доробок Степана Будного також просякнутий музичними мотивами, як, наприклад, прозові етюди «Співаночки» (1956) [3, с. 263–264], «Музика» (1958) [3, с. 270]. «Омузичена» проза митця має особливе звучання: «Вона [ідеться про музику. – В. Ч., О. М.] свіжить мене, як вранішня роса. / Йду далекими шляхами. Молодий і сильний. А черешні кладуть на мої груди білий цвіт. / Задихаюсь од величі ланів. / А волога рілля пахне яриною і вітром. / Минає хвилинка – і я кидаю на землю срібний спів жайворонка. / Така вона широка. / І вже немає грудей у мого серця. Для чого йому клітка? Хай летить. Хай побачить, яка земля приваблива. У всіх жінок світу немає стільки ніжності й краси. / Хай летить! Хай запалює в людях велику любов. / А я буду стояти, як вкопаний. / І на тому місці виросте легенда» [3, с. 270]. Легендою стало короткоплінне життя поета, як і для кожного з нас легендою залишається Степан Будний.

Митець філігранно вкраплює музичні елементи в невеликі за розміром твори, що розповідають про буденне життя гуцулів, як, скажімо, у прозовому етюд «Дорога»: «...На дорозі кипіла робота. Все довкола зливалось в якусь особливу, своєрідну симфонію. І вона була дуже близька серцю Сергія. Чим? Він не знав. Але дорога йому здавалась веле-тенською струною, яку скоро натягнуть на грудях гір, і тоді вона задзвенить по-своєму, по-справжньому. Від цієї думки Сергієві зробилось хороше, приємно...» [3, с. 261]. Твір наповнений і просякнутий мелодикою гір. Коли ліричному героєві на шляху зустрічається дівчина, у його душі неодмінно звучать рядочки славнозвісного буковинського танго: «Гуцулко Ксеню, / Я тобі на трембіті...». Натхненний відомою мелодією, тракторист роздумує: «А може, це про неї складена пісня? Може, цю пісню нашептали смереки в зоряні ночі? Хто його знає? Ксеня ж

бо справді появлялась на дорозі, як пісня, і, як пісня, зникала... Усміхнулась ще раз привітно і пішла... Куди вона пішла? Може, знов у пісню, яка вже не замовкає у серці Сергія. Хай іде! Дорога буде, дорога вже є» [3, с. 261–262]. Саме такими рядками автор завершує цей невеличкий прозовий шедевр, де пісня стає його неодмінним і провідним мотивом.

Герої «Слідів Марічки» слухають, «як дзвенить над ними гама голубого неба» [3, с. 262]. Час від часу вони зупиняються, зачаровані музикою лісових дзвіночків.

«Омузиченим» є і завершення прозового етюду «Рятуйте коня!» (1955), що оповідає про важкі будні селян: «...У небі яскраво блищали зорі. З долини свіжий вітер доносив дзвінки дівочі голоси, що виводили радісну пісню. Покриваючи всі звуки, гудів трактор, наближаючись до нас» [3, с. 260].

Сопілкар Іванко, що пасе вівці на полонині (прозовий етюд «Співаночки»), розмовляє з природою, яка оточує його, звіряє їй думки щодо свого майбутнього: «А ти чого засумувала? – уриває він раптом співанку, звертаючись до смерічки, що стала замріяна оддалік від своїх подруг. – Хочеш, я тобі на сопілці заграю, а ти потанцюєш? / І виймає він сопілку калинову, і щось таке починає вигравати, що аж далекі смереки стали враз здивовані, звуками отими зачаровані. І вже ота смерічка звеселилася, злегенька своїми руками махаючи, юного музику вітаючи. / А Іванко не втихає. Його пальці знов і знов дірки на сопілці закривають, з-під якої співаночки вилітають і десь на другій полонині затихають. <...> Я сюди щороку приїжджати буду і нові співаночки буду привозити.

Співаночки мої милі, скільки вас умію.  
А як піду в полонину, всюди вас посію.  
Будуть туди вівчарики з вівцями ходити,  
Будуть мої співаночки тогди находити.  
Будуть тогди вівчарики білі вівці пасти,  
Будуть мої співаночки за крисані класти»  
[3, с. 263–264].

Музично наповненим є також епістолярій митця. Так, у листах до шкільної подру-

ги, однокласниці Ліди Доценко, читаємо: «...І ось сьогодні ми проводили зустріч в музичному училищі... Люди мистецтва... Я написав спеціально поему про музику. Читав. Нічого. Зустріли нас дуже тепло...» (Чернівці, 28 листопада 1952 року) [3, с. 275]; «...Мої мрії, наболілі думки мого серця... Я хочу, щоб моя любов стала моєю піснею, моїм горем і щастям...» (Чернівці, 20 травня 1955 року) [3, с. 281].

У листах до товариша студентських літ Анатолія Добрянського, рукописи яких зберігаються в Муніципальній бібліотеці Чернівців, Степан Будний пише: «...Але я страшенно щасливий, відчуваючи красу рідного краю, його пахощі... / А які у ньому люди чудові. Трудові, чесні люди. А пісні! [підкреслення наше. – В. Ч., О. М.] Треба чути, треба затамувати дихання і слухати, як співають вечорами на селі. Красива і невичерпно багата душа народу. / Не знаю чому, але мені здається, що в місті її не можна відчутти, зрозуміти. Мабуть, так думати помилково. Адже і в місті – трудові люди. Але все-таки глибину народної душі можна найкраще зрозуміти в селах...» (лист від 29 вересня 1957 року) [8]. До речі, А. Добрянський, творчий побратим, товариш юнацьких літ поета, є автором літературного портрета про С. Будного, уміщеного в хрестоматії «Письменники Буковини другої половини ХХ століття», що побачила світ у 2003 році [6, с. 113–115]. Тут автор майстерно розкрив усі грані творчого таланту навіки двадцятип'ятирічного поета.

Листи С. Будного до А. Добрянського фіксують авторські спостереження за навколишньою дійсністю, передають настрої поета, його відчуття краси та радості від подарованого Богом життя, яке відкриває безліч можливостей для духовного зростання: «...Осінь на Тернопіллі цього року у вищій мірі золота. Зараз наступили чудові вечори. Трудно всидіти дома. Бродив би й бродив би опустілими вечорами, слухав далекі пісні дівчат [підкреслення наше. – В. Ч., О. М.] і відпочивав душею від суєтного світу...» (лист від 4 листопада 1957 року, Струсів) [8]; «Був

в оперному на "Аїді". Якраз в ролі Амнеріс виступала видатна американська співачка Бланш Тібот. Враження від її гри хороше. А в цілому опера на мене не дуже сильно вплинула. Не звик, чи що? Був і в театрі ім. Ів. Франка. Йшла н'єса "Ой, не ходи, Грицю"... Захоплений. Особливо Кусенко в ролі Марусі. В н'єсі виступала і наша Каневська. Отож, під час вистави мені часто здавалось, що я в Чернівецькому театрі...» [8].

Про єдину поїздку в Київ Степана Будного, пов'язану з іменем Наталі Кашук, написав у третій повісті «Гостя з горобиної ночі», що належить до роману-життепису «До вежі черленої» [9, с. 272–274], прозаїк, засновник музею «Літературна Хмельниччина» Микола Мачківський (1942–2020). Саме про культурно-мистецькі події, які відбувалися в столиці під час її відвідин поетом, ідеться, зокрема, у листі Степана Будного до товариша студентських літ.

В одному з останніх листів (від 7 березня 1958 року) до А. Добрянського автор зазначає: «Сьогодні весь день надворі падає сніг... Це наводить на мене, так би мовити, музичний настрій. Не вмирай, моя пісне...» [8]. Відтак у записі від 10 квітня 1958 року С. Будний з невимовним сумом і приреченістю зізнається: «...Витерпів би найтяжчі муки, щоб відвоювати в смерті кілька років життя. / Появляться нові кінофільми, пісні, симфонії, нові вірші напишуть відомі і невідомі поети – і всього цього я не чути, не бачитиму...» [3, с. 314].

Переживаючи фізичний біль, душевні страждання, автор, як і його героїчна поезія останнього циклу «Щоденний бій», усе-таки сповнені світлою Вірою, Надією та Любов'ю, про що стверджує один з останніх віршів митця, датований 26 квітня 1958 року: «Сонячний весь, молодий – / Вічно я буду таким. / Пісне, приборями бий, / Горе, розвійся, як дим. / Чуєте, дише земля / Матірним рідним теплом. / Бачите, вишня здаля / Білим махнула крилом. / І ви не уявите, ні, / Мене посивілим, старим. / Щастя судилось мені / Бути завжди молодим» [3, с. 242].

Поетичні твори С. Будного не лише часто демонструють авторське означення й отождоження віршів із піснями. Так, понад десяток його поезій було покладено на музику, зокрема до цього свого часу долучилися самодіяльний композитор Я. Вишиваний («Пісня про кінноту»), О. Герман («Назви моїм іменем сина...»), Б. Климчук («Земля»), брати Богдан та Іван Кравчуки («Цвінуть в Тернополі сади...»), Ф. Молдавська («Звертання до Марічки», «Хто не спить у цю ніч молоду?»), В. Обухівський («Забіліли сніги»), М. Облещук («Забіліли сніги», «Балада про чайку», «Назви моїм іменем сина...»), А. Плішка («Слово Шевченка»), В. Подуфалий («Розцвіту синім проліском в гаї»), Я. Смеречанський («Мое Тернопілля»), В. Шкільнюк («Співай, Феліцо!»). Пісня на слова поета «Балада про чайку» увійшла до короткометражного фільму «Сонце у грудях моїх» [14], знятого на замовлення Управління сім'ї та молоді Тернопільської облдержадміністрації. У рукописному варіанті ця поезія має назву «Балада про шипшину» [8], бо й завершується вона символічно: «*Підстрілили чайку. / А пісня – як сокіл, / А в світі легенди живі. / З тих пір і понині / На кручі високій / Шипшина палає в крові*» [3, с. 209].

Нестримний потяг Степана Будного до музики, пісні засвідчують назви окремих спогадів, статей, матеріалів, присвячених митцеві, що увійшли до книги «Молодий нащадок Прометей», зокрема публікації Володимира Белка, Михайла Ониськіва «Бери мене, пісне, на крила», «Взяла його пісня на крила»; Богдана Мельничука «Пісня не вмирає»; Бориса Демківа, Богдана Бартківа «На пісеннім посту згорю»; Петра Ковальчука «Співцеві юності»; Германа Ходирева «Його світанкова пісня»; Миколи Ткачука «Пісня про незнищенність життя» [11] та ін.

Книга «Син землі» містить розділ «У вінок поетові» (вірші, написані в різні роки (1958–1995)), де є поезії-посвяти Орісі Калишин «Недоспівана пісня» та

Ігоря Нижника «Грала скрипка». Ці тексти свідчать про глибоке вкорінення Степана Будного в пісенну стихію рідного краю.

Цікавими є новотвори митця, що не фіксуються у Великому тлумачному словнику сучасної української мови за редакцією В. Бусела [5], а є своєрідними поетичними відкриттями, які наповнюють тексти поета особливою музичністю (тугозерний [3, с. 38]; бронзотілий [3, с. 70]; золотогрудий [3, с. 84]; хлібограй [3, с. 103]; світлосорий [3, с. 108]; міцнокрилий [3, с. 112]; золотокронний [3, с. 121]; міднодзвонний [3, с. 121]; юновесняний [3, с. 155]; парубочитися [3, с. 160]; відроситися [3, с. 190]; свіжороса (у значенні іменника) [3, с. 160]; ясномрійний [3, с. 198]; стомовний [3, с. 200]; яснобростий [3, с. 202]; ніжносорий [3, с. 206]; грозівийний [3, с. 206]; крутобровий [3, с. 228]).

Яскраві, здебільшого колористично насичені епітети, які вживає у своєму поетичному доробку Степан Будний, створюють особливий ідіостиль письменника, як-от: *білий простір; білокамінний друг; білосніжна палата, блакитноокі дні; страшне минуле; прозорі груші; жовтий туман; світлі мрії; зелене повітря, життя; зелено-синій відсвіт; волошкове дитинство; красне, гаряче сонце; барвінкова даль; веселе проміння; золота осінь; сині гори; глибока тиша; тепле, прозоре слово; дзвінка сила; чорні жоржини, червоні заграви* тощо.

Відповідно до чотирьох пір року окремі поезії С. Будного наповнені музикою Слова. У них поєднуються пейзажні замальовки з авторськими інтимними переживаннями («Забіліли сніги», «Заметілі, пороша...», «Мете надворі завірюха...», «Ой мете, ой мете хуртовина...», «Зимові етюди», «Тихо падає сніг...», «В полях за снігопадами...», «По талих снігах, по дорогах...», «Напровесні», «Передчуття весни», «Вітання весни», «Весна», «Земля п'яніє від весни...», «Весна підкралась в серце непомітно...», «Загублена весна», «Травневі ночі», «О, як я шкодую, що ночі червневі...», «Літо», «Вересень»).

Отже, поетичний, прозовий, епістолярний світ Степана Будного, землю якого «*пісня степів окрила*» [3, с. 127], це насамперед:

- 1) сакральні місця сили (Карпати);
- 2) визначні постаті України (Іван Гонта, Тарас Шевченко, Іван Франко, Ольга Кобилянська, Леся Українка);
- 3) міфологічні персонажі (Прометей, Мавка);
- 4) топос (Буковина, Волинь; міста: Чернівці, Тернопіль, Струсів; село Розтоки; річки: Дніпро, Іква, Черемош, Серет);
- 5) чотири першооснови світу (вогонь, вода, повітря, земля);
- 6) зорі (сонце);
- 7) природний водний потік (ріка);
- 8) птахи (жайворонки, канарейка, дятел, журавель, зозуля, соловей, ворон-крук, сокіл, лебідь, голуб, сич, синиця, беркут, чайка);
- 9) флора (барвінок, папороть, жасмин, бузок, шипшина, акація, агава, любисток, чебрець, ожина, малина, молочай, конюшина, полин, хміль, пшениця, жито, ячмінь);
- 10) фауна (корова, кінь, собака);
- 11) дерева (калина, верба, тополя, дуб, граб, черемха, каштан, горобина, береза, смерека, ялина, сосна, клен, липа, в'яз, явір, ясен, яблуня, вишня, груша);
- 12) квіти (мак, соняшник, волошка, ромашка, жоржина, незабудка, пролісок, тюльпан, рута, айстра, петрів батіг, дзвоники);
- 13) овочі (помідор);
- 14) музичні інструменти (скрипка, литаври, арфа, піаніно, труба, гармонь, сурма, сопілка, трембіта);
- 15) фольклор (обжинкові пісні, буковинське танго літературного походження «*Гуцулка Ксеня*»);
- 16) архетипні зразки матеріальної культури (коса, криниця, сад, вінок, хата, хліб).

Усе зазначене нами засвідчує глибоку вкоріненість Степана Будного в історію, побут, культуру і традиції рідної України, що наповнені народною піснею, звичаями та обрядовістю краю.

Своєрідним заповітом для сучасників звучать слова поета: «*Бери мене, пісне, на*

*крила, / Бо я ще такий молодий. / Неси мене, пісне стосила, / В гаї і зелені сади. / Я молодість серця гарячу / У мужність дзвінку переллю. / Я теплу мрію юначу / Посію в глибоку ріллю. / Можливо, густими хлібами / Вона зашумить на землі. / Нікому жаркими губами / Свої не розкажу жалі. / Нехай я, безкровний і кволий, / Не здамся осінній журбі. / Не здамся відчаю ніколи! / І горю, і смуткові – бій! / Є щастя – земля моя мила. / Широкий улюблений світ. / Бери ж мене, пісне, на крила / І сонцю пошлемо привіт» [1, с. 70]. Особливого звучання та актуальності в час повномасштабного вторгнення російського війська на територію суверенної України набувають вірші Степана Будного «*Нам гімнастерки сіль не проїдала...*», «*Слухайте, живі!*», «*Як ударять вночі...*», «*Виходь на шлях...*», «*Все мені сниться...*»; його патріотична поезія («*Любов до України*», «*Вітчизні*», «*Земля*», «*Син землі*», «*Купаюсь у травах пахучих...*», «*Батьківщина*», «*Серце землі*»). Своєрідними напутніми словами, як орієнтир для себе і нащадків, залишаються слова поета: «*...Щодень / І кожен час / Несу святу тривогу / За нашу / Правду, / Пісню, / Стяг, / За нашу перемогу*». Доречно в цьому контексті згадати риторичне висловлювання В. Белка та М. Ониськіва: «*...Хіба вмирають ті, що переправляють свої серця в пісні? Пісня вічна, як і життя!*» [11, с. 41].*

**Висновки.** Художній доробок талановитого письменника С. Будного цілком вписується в українське передшістдесятництво. Як слушно зазначає Г. Кушнерик, він «був претечею отієї розвеснено-новаторської поетичної хвилі» [3, с. 15]. Оригінальні поетичні твори, які автор ототожнював із піснями, відзначаються особливою щирістю, простотою та емоційно-піднесеним настроєм. Головною рисою поетичної творчості С. Будного, що заснована на народнопісенній основі, де світло людського життя з його радощами і тривогами стало відображенням внутрішнього світу митця, є вітаїстичність, котра пульсує чи не в кожному рядку поезії, прозовій та мемуарній спадщині письменника.

## Джерела та література

1. Будний С. Людина до сонця йде: поезії. Київ : Молодь, 1961. 91 с.
2. Будний С. Поезії / упоряд. Г. Й. Кушнерик. Київ : Молодь, 1972. 167 с.
3. Будний С. Син землі: поезії; художня проза; щоденникові записи; листи; у вінок поетові; слово поета у піснях / упоряд. Г. Й. Кушнерика, М. М. Ониськіва ; вступ. стаття Г. Й. Кушнерика ; худож. оформл. Б. Р. Пікулицького. Львів : Каменярь, 1997. 382 с.
4. Бурдега О. «Життя було б не таким, коли б я не любив поезії». До 70-річчя від дня народження Степана Будного. *Буковинський журнал*. 2003. № 3–4. С. 287–291.
5. Великий тлумачний словник сучасної української мови : близько 170 000 слів / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. Київ ; Ірпінь : Перун, 2001. 1440 с.
6. Добрянський А. Степан Будний. *Письменники Буковини другої половини ХХ століття : Хрестоматія*. Ч. 2. 2-ге видання, доповнене / упоряд. Б. І. Мельничук, М. І. Юрійчук. Чернівці : Прут, 2003. С. 113–115.
7. Лановик М., Лановик З. Українська усна народна творчість : підручник. Київ : Знання-Прес, 2001. 591 с.
8. Листи Степана Будного : папка з рукописами / Муніципальна бібліотека імені А. М. Добрянського, м. Чернівці [рукопис].
9. Мачківський М. До вежі черленої : роман-життєпис. Хмельницький : Поділля, 2005. 448 с.
10. Мельничук Б. На ріках оleshківських : поезії. Київ : Академвидав, 2007. 208 с.
11. Молодий нащадок Прометея : спогади, статті, матеріали про С. Будного / упоряд. : Б. Хаварівський, П. Федоришин, Г. Кушнерик [та ін.]. Тернопіль : Джурра, 2008. 452 с.
12. Рева Л. Степан Будний. *Енциклопедія Сучасної України* / ред. колегія : І. Дзюба, А. Жуковський, О. Романів, М. Железняк та ін. Т. 3. «Біо» – «Бя». Київ : Ін-т енциклопедичних досліджень НАН України, 2004. С. 541.
13. Степан Будний (1933–1958) : До 75-річчя від дня народження і 50-річчя з часу смерті поета. Біобібліографічний покажчик / упоряд. : М. Ониськів, Б. Хаварівський, Н. Яскілка. Тернопіль : Книжково-журнальне видавництво «Воля», 2008. Вип. 49. 36 с.
14. Фільм «Сонце у грудях моїх». Частина 2 – YouTube Ярослав Гевко 3 лют. 2018 р. URL : [https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=nksbYeDrds8&ab\\_channel=%D0%AF%D1%80%D0%BE%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%93%D0%B5%D0%B2%D0%BA%D0%BE](https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=nksbYeDrds8&ab_channel=%D0%AF%D1%80%D0%BE%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%93%D0%B5%D0%B2%D0%BA%D0%BE) (дата звернення: 04.01.2024).
15. Ясперс К. Психологія світоглядів / з ним. пер. О. Кисляк, Р. Осадчук. Київ : Юніверс, 2009. 464 с.

## References

1. BUDNYI, Stepan. *Man Goes to the Sun: Poems*. Kyiv: Youth, 1961, 91 pp. [in Ukrainian].
2. KUSHNERYK, H., compiler. *Stepan Budnyi. Poetry*. Kyiv: Youth, 1972, 167 pp. [in Ukrainian].
3. KUSHNERYK, H., Mykhailo ONYSKIV, compilers. *Stepan Budnyi. Son of the Earth: Poetry; Fiction; Diary Entries; Letters; to the Poet's Wreath; the Poet's Word in the Songs*. Prefaced by H. KUSHNERYK; artistic design by Bohdan PIKULYTSKYI. Lviv: Stonemason, 1997, 382 pp. [in Ukrainian].
4. BURDEHA, Olha. "Life wouldn't be Such if I don't Love Poetry". On the Occasion of the 70th Anniversary of the Birthday of Stepan Budnyi. *Bukovyna Journal*, 2003, no. 3–4, pp. 287–291 [in Ukrainian].
5. BUSEL, Viacheslav, compiler and ed.-in-chief. *A Large Explanatory Dictionary of the Modern Ukrainian Language: About 170,000 Words*. Kyiv; Irpin: Perun, 2001, 1440 pp. [in Ukrainian].
6. DOBRIANSKYI, Anatolii. Stepan Budnyi. In: Bohdan MELNYCHUK, Mykola YURIICHUK, compilers. *Bukovyna Writers of the Mid to Late 20th Century: Chrestomathy*. Part 2. 2nd edition, supplemented. Chernivtsi: Prut, 2003, pp. 113–115 [in Ukrainian].
7. LANOVYK, Mariana, Zoriana LANOVYK. *Ukrainian Oral Folk Art: A Textbook*. Kyiv: Znannia-Press, 2001, 591 pp. [in Ukrainian].
8. Letters of Stepan Budnyi: Folder with Manuscripts. A. Dobrianskyi Municipal Library, Chernivtsi [manuscript] [in Ukrainian].
9. MACHKIVSKYI, Mykola. *To the Red Tower: A Novel-Biography*. Khmelnytskyi: Podillia, 2005, 448 pp. [in Ukrainian].
10. MELNYCHUK, Bohdan. *On the Rivers of Oleshkiv: Poetry*. Kyiv: Academic Publishing House, 2007, 208 pp. [in Ukrainian].
11. KHAVARIVSKYI, Bohdan, Petro FEDORYSHYN, H. KUSHNERYK, et al., compilers. *A Young Descendant of Prometheus: Memories, Articles, Materials about S. Budnyi*. Ternopil: Dzhurra, 2008, 452 pp. [in Ukrainian].

12. REVA, L. Stepan Budnyi. In: Ivan DZIUBA, Arkadii ZHUKOVSKIY, Oleh ROMANIV, Mykola ZHELEZNIAK, et al., editorial board. *Encyclopedia of Modern Ukraine*. Vol. 3. "Bio" – "Bia". Kyiv: Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine, 2004, pp. 541 [in Ukrainian].

13. Mykhailo ONYSKIV, Bohdan KHAVARIVSKIY, N. YASKILKA, compilers. *Stepan Budnyi (1933–1958): On the Occasion of the 70th Anniversary of the Birthday and 50th Anniversary of the Poet's Death. Biobibliographic Index*. Ternopil: Volia Book and Magazine Publishing House, 2008, iss. 49, 36 pp. [in Ukrainian].

14. The Film "The Sun is in My Chest". Part 2 – YouTube. Yaroslav HEVKO. February 3, 2018 [online]. [viewed 04 January 2024]. Available from: [https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=nksbYeDrds8&ab\\_channel=D0%AF%D1%80%D0%BE%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%93%D0%B5%D0%B2%D0%BA%D0%BE](https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=nksbYeDrds8&ab_channel=D0%AF%D1%80%D0%BE%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%93%D0%B5%D0%B2%D0%BA%D0%BE) [in Ukrainian].

15. JASPERS, Karl Theodor. *Psychology of Worldviews*. Translated from German by Oleksandr KYSLIUK, Roman OSADCHUK. Kyiv: Yunivers, 2009, 464 pp. [in Ukrainian].

Надійшло / Received 31.01.2024

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 11.06.2024



УДК 78.072.2Степан.:78.071.1Лисенк.]:930.2(477)

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2024.02.087>

### КИСЛЮК АНДРІЙ

аспірант відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8728-7339>

### KYSLIUK ANDRII

a postgraduate student 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/0000-0001-8728-7339>

### Бібліографічний опис:

Кислюк, А. (2024) Лисенкіана в дослідженнях Михайла Степаненка в її зв'язках із музикознавчою традицією та сучасними дослідженнями творчості митця. *Народна творчість та етнологія*, 2 (402), 87–94.

Kysliuk, A. (2024) Lysenkiana in the Studies of Mykhailo Stepanenko in Its Connections with Musicological Tradition and Modern Investigations of the Artist's Heritage. *Folk Art and Ethnology*, 2 (402), 87–94.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2024. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

## ЛИСЕНКІАНА В ДОСЛІДЖЕННЯХ МИХАЙЛА СТЕПАНЕНКА В ЇЇ ЗВ'ЯЗКАХ ІЗ МУЗИКОЗНАВЧОЮ ТРАДИЦІЄЮ ТА СУЧАСНИМИ ДОСЛІДЖЕННЯМИ ТВОРЧОСТІ МИТЦЯ

### Анотація / Abstract

У статті представлено аналіз праць Михайла Борисовича Степаненка, присвячених багатогранній постаті Миколи Віталійовича Лисенка. Зроблено спробу об'єктивно проаналізувати обране питання та осмислити лисенкіану в працях М. Б. Степаненка в тісному зв'язку з українською музикознавчою традицією та сучасними дослідженнями.

Музично-історичні розвідки М. Б. Степаненка відзначені точністю й відсутністю штучних обмежень у репрезентації архівно-біографічних та аналітичних музикознавчих даних, що є характерним для сучасної лисенкіани. У розглянутих текстах підкреслено найважливіші моменти в різносторонній творчій діяльності М. В. Лисенка як композитора, піаніста, диригента, педагога та фольклориста, які водночас є важливими й для історії української музики загалом. Зокрема, аналіз неопублікованої раніше епістолярної спадщини проливає світло на дружні взаємини митця з родиною відомого історика й громадського діяча Володимира Боніфатійовича Антоновича, що є цінним для української музичної біографістики. Завдяки увазі до деталей автор відтворює живу історію, культурний простір Києва початку ХХ століття.

Аналізовані дослідження Михайла Степаненка вводять до наукового обігу нові архівні матеріали й розширюють емпіричну базу українського музикознавства, відтак перебувають у рідкощі відповідних, властивих сучасному музикознавству тенденцій, що у своїй сукупності сприяють зміцненню наукових основ цієї сфери знання, а отже, входженню українського музикознавства у світовий контекст як його суб'єкта.

**Ключові слова:** Михайло Степаненко, українська музикознавча традиція, лисенкіана, епістолярна спадщина.

The analysis of the works of Mykhailo Borysovych Stepanenko devoted to the multifaceted figure of Mykola Vitaliiiovych Lysenko, is submitted in the article. An attempt to analyze objectively the chosen issues is made as well as to comprehend lysenkiana in the works of M. B. Stepanenko in close connection with the Ukrainian musicological tradition and modern research.

M. B. Stepanenko's music-historical studies are marked by the accuracy of archival-biographical and analytical musicological data, the absence of artificial restrictions. This phenomenon is typical for modern lysenkiana. The most important moments of M. V. Lysenko's multifaceted creative activity as a composer, pianist, conductor, teacher and folklorist are emphasized in the considered texts. At the same time, these data are important for the history of Ukrainian music in general. In particular, the analysis of previously unpublished epistolary heritage sheds light on the artist's friendly relations with the family of the famous historian and public figure Volodymyr Bonifatiiiovych Antonovych. This information is valuable for Ukrainian musical biography. The author demonstrates the living history and cultural space of Kyiv at the early 20th century owing to the attention to details.

The analyzed studies of Mykhailo Stepanenko introduce new archival materials into scientific circulation and expand the empirical base of Ukrainian musicology. Therefore, they are in the midst of relevant trends, typical for modern musicology, those contribute to the strengthening of the scientific foundations of this field of knowledge as a whole, and therefore, the entry of Ukrainian musicology into the world context as its subject.

**Keywords:** Mykhailo Stepanenko, Ukrainian musicological tradition, lysenkiana, epistolary heritage.

Багатогранну постать українського композитора, піаніста, диригента, педагога, фольклориста, засновника української класичної музики Миколи Віталійовича Лисенка в українському музикознавстві представлено низкою монографічних досліджень, ювілейних збірників наукових праць, нотних видань, епістолярною спадщиною. Найпершими були рецензії на концерти Лисенка-піаніста в українській та закордонній періодиці XIX ст.; фундатор українського історичного музикознавства М. О. Грінченко першим написав ґрунтовну розвідку, присвячену М. Лисенку; про різні сторони багатогранної творчості М. Лисенка писали П. Козицький, К. Квітка, Д. Ревуцький, В. Косенко, О. Лисенко та інші. Першою ґрунтовною монографією, спеціально присвяченою М. Лисенку, стала книга Л. Архімович і М. Гордійчука «Микола Віталійович Лисенко. Життя і творчість», яка мала три видання (1952, 1963 (друге, виправлене й доповнене) та 1992 (третє, доповнене й перероблене, до 150-річного ювілею від дня народження композитора). У Передмові до третього видання автори вказували, що «вважали за потрібне надати своїй праці характеру розгорненої біографії, написаної в науково-популярному плані і розрахованої на широкі кола читачів» [1, с. 7], та водночас зауважували, що в перших виданнях про низку творів композитора, написаних на тексти

М. Вороного, О. Олеся, В. Самійленка, а також про деякі хори й опери писати було заборонено. Тож і поданий наприкінці книги список творів композитора в третьому виданні доповнено, і в Післямові одним реченням згадано про «тісні контакти з так званою старою громадою», бо до того не було жодних згадок про зв'язки М. Лисенка з Київською Старою Громадою [1, с. 225]. Постать М. Лисенка в центрі у вагомій монографії музично-теоретичного характеру «Феномен української національної музичної мови» О. Козаренка (2001). Варто згадати книгу-фотоальбом «Світ Миколи Лисенка», авторства Т. Булат та Т. Філенка [4]. Книга видана 2009 року, однак, за словами Т. Філенка, була підготована до друку майже за двадцять років до того, але спочатку політичні, а згодом економічні перешкоди відтермінували її вихід українською мовою, якого так і не дочекалася за життя Т. Булат. Ця праця ґрунтується на біографічному підході, аналізі архівних матеріалів, спогадів, епістолярію, фотоматеріалів, що уможливило показати важливі для історичної науки деталі діяльності М. Лисенка в художньо-культурологічному контексті суперечливого XIX ст.

Скрупульозний джерелознавчий підхід властивий і дослідницькій діяльності Михайла Борисовича Степаненка – відомого піаніста, музичного діяча й історика

музики долисенківського періоду, відомого архівіста. Працюючи на посаді голови Спілки композиторів, він очолював журі фортепіанної номінації Міжнародного конкурсу імені Миколи Лисенка (1997). М. Степаненка названо й серед імен людей, яким Т. Філенко висловив у передмові подяку за підтримку виходу в світ книги-фотоальбому. Вшановуючи постать М. Лисенка та його роль в українській музичній культурі, М. Степаненко додав до розлогої лисенкіани у вітчизняному музикознавстві дві свої розвідки, аналізу яких і присвячено цю публікацію. Статтю «Сонце української музики», назва якої є цитатою про М. Лисенка авторства театрального режисера Костянтина Станіславського, уперше опубліковано в науково-популярному журналі «Музика», де вона відкривала № 2 за 2007 рік, до 165-річного ювілею композитора [12]. У цій публікації М. Степаненко не стільки відкриває нові обрії в лисенкознавчих дослідженнях, скільки артикулює найважливіші із сучасного погляду, водночас сформовані вже в класичних лисенкознавчих розробках корифеїв українського музикознавства моменти у творчій постаті композитора, важливі водночас і для історії української музики.

Постать М. Лисенка – музичного символу України – характеризує багатогранність і унікальність, «поєднання в одній особі видатного музиканта, непересічного культурного і громадського діяча, незалежної, інтелігентної і чесної людини» [13, с. 136]. Він зробив визначний внесок у всі сфери музичної культури, у їхнє становлення саме як українських, і саме це підкреслює М. Степаненко: «Його вплив на розвиток українського музичного мистецтва (композиторська творчість, виконавство, музична освіта, історико-теоретичні дослідження) – величезний», «нашим духовним гімном є його хор «Боже великий єдиний, нам Україну храни» [13, с. 136]. Окремо варто підкреслити, що ця стаття відзначена винятковою, властивою всім працям дослідника точністю архівно-біографічних та аналітичних музикознавчих

даних. Невелика за обсягом, вона, однак, уміщує справді енциклопедичний матеріал про М. Лисенка: «Після закінчення з золотою медаллю харківської гімназії, він у 1860 році вступає до Київського університету на фізико-математичний факультет, а захистивши дисертацію, одержує звання кандидата природничих наук» [13, с. 137]. Проте, вибираючи подальший життєвий шлях: стати успішним чиновником чи професійним музикантом, М. Лисенко обрав музику, хоча й не мав на той час фундаментальної музичної освіти. Здобути її він вирішує «в одній з кращих в Європі Лейпцизькій консерваторії», де й навчається два роки. Крім гри на фортепіано, він вивчає музично-теоретичні дисципліни й основи композиції, відвідує хоровий клас, клас органа і камерного ансамблю [13, с. 137]. Описуючи успіхи Лисенка-піаніста, М. Степаненко покликається на тогочасні рецензії на концерти, опубліковані в газетах «Leipziger Tageblatt» від 10 квітня 1869 року (про виступ М. Лисенка в залі Гевандхауз на головному консерваторському іспиті 8 квітня 1869 року); в австрійській «Politique» та чеській «Narodni listy» № 268 за 1867 рік (про участь М. Лисенка у слов'янському концерті в Празькій філармонії 26 грудня 1867 року, де він виконав свою Концертну фантазію на теми українських народних пісень) [13, с. 138]. М. Степаненко пише не лише про виконавську майстерність піаніста, але й про обробку М. Лисенком українських народних пісень і його композиторську діяльність.

М. Степаненко складає шану музичному доробку М. Лисенка до «Кобзаря» Т. Шевченка, до якого композитор написав понад вісімдесят творів (пісні, романси, вокальні ансамблі, кантати, хорові поеми). Створення шевченкіани М. Лисенка мало безпосередній зв'язок з тим фактом, що вшанування пам'яті й популяризація творчості Т. Шевченка були одним з важливих напрямів роботи Старої Громади, до якої належав і Микола Віталійович. Звернення композитора до творчості Шевченка, осмислення його поезій стало важливим чинником для

формування в Лисенка специфіки національної музичної мови. Першим про оригінальність та цінність цієї частини творчості композитора написав Станіслав Людкевич: «Незаперечною правдою є те, що дуже значне число номерів Лисенкової “Музики до «Кобзаря»» до сьогоднішнього дня є, так би мовити, «без конкуренції, незважаючи на швидкий зріст української музики за останні роки, та що ніхто з українських композиторів поза Лисенком до тих самих поезій не дав досі кращої музики або й не пробував скласти» [8, с. 248]. Така думка музикознавця має тим більше значення, що сучасні дослідники визнають, що «С. Людкевич започаткував шевченкознавство як один із головних проблемно-тематичних розділів національного музикознавства, він був безпосередньо причетний до осмислення тогочасних українських музично-культурних процесів, зокрема формування національної музичної мови й національного музичного стилю» [9, с. 56]. Аналізуючи шевченкознавчі праці С. Людкевича, О. Немкович слушно звертає увагу, що «з шевченкіаною у творчості М. Лисенка значною мірою пов'язаний процес кристалізації національної музичної мови й національного музичного стилю» [9, с. 52].

У статті «Сонце української музики» М. Степаненко аналізує період, що охоплює 1870-1890-і роки, – найбільш плідний період утворчості композитора, коли було написано більшість його оперних творів. М. Лисенко як оперний композитор зробив винятковий внесок в утвердження опери як жанру української музики. Ця частина його композиторського доробку має непересічне значення для становлення в українській музиці одного з провідних жанрів європейського музичного мистецтва, а отже, входження української композиторської школи до європейського музичного контексту: шістнадцять опер (серед них, на жаль, п'ять незакінчених та дві втрачені), дві оперети, музика до семи театральних вистав (одна втрачена). Вершина його оперної спадщини – опера

«Тарас Бульба», над якою автор працював понад десять років, але так і не побачив її на сцені за життя. Відома й трагічна доля першої постановки опери Лесем Курбасом на київській сцені 1918 року, коли напередодні прем'єри Київ захопили денікінці й театр згорів під час воєнних дій разом з виставленими на сцені декораціями, костюмами й нотним матеріалом, що навіює сумні паралелі з нинішніми воєнними реаліями... Отже, при всій важливості розкритих у статті деталей творчої біографії митця, найціннішим є створення цілісної постаті Майстра в контексті української музичної культури другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Адже саме М. Лисенко, за влучним висловом Ф. Колесси, «забезпечив і нам почесне місце в сім'ї культурних європейських народів, захоплюючи своїх і чужих оригінальністю і красою української національної музики» [6].

Високо оцінює М. Степаненко діяльність М. Лисенка як громадського діяча: «Творча і громадська діяльність М. Лисенка набуває загальноукраїнського значення, стає музичним прапором політичної боротьби нашого народу за незалежність» [13, с. 139]. Не міг оминати увагою М. Степаненко й неоціненного вкладу М. Лисенка у створення та розвиток української вищої музичної освіти: «Понад 30 років М. Лисенко віддав справі музичної освіти. Він викладав у Київському інституті шляхетних дівчат, працював у музичній школі С. Блаumenфельда, займався приватною педагогічною практикою. Підсумком його діяльності на ниві музичної освіти стала заснована ним у 1904 році в Києві Музично-драматична школа (з 1918 р. – Вищий музично-драматичний інститут імені М. Лисенка), головним завданням якої була підготовка висококваліфікованих музикантів й акторів» [13, с. 140]. Ідею М. Лисенка про національне підґрунтя музичного виховання, формування академічної музичної освіти на національних засадах [5, с. 680], як і створення такого українського музичного навчального закладу важко переоцінити, якщо пригадати, що в той час на українських теренах фахова музична освіта

існувала лише під егідою Імператорського російського музичного товариства (ІРМТ). Водночас рівень викладання й програми його Музично-драматичної школи дорівнювали консерваторським. Отже, «своєю педагогічною діяльністю Лисенко заклав фундамент вищої спеціальної музичної освіти на Україні. З його Школи вийшло багато визначних діячів українського музичного мистецтва» [1, с. 231]. Створений М. Лисенком навчальний заклад закінчили Кирило Стеценко, Левко Ревуцький, Олександр Кошиць та багато інших видатних композиторів.

Праця М. Лисенка як композитора й дослідника народної музики заклала основи етномузикології на Наддніпрянщині. Він усвідомлював необхідність вивчення народної пісні як основи професійної творчості й музично-естетичного виховання [5, с. 680]. Архів дослідника налічує понад дві тисячі записів українських та інших народних пісень – це безпрецедентний за обсягом матеріал! Понад 700 з них опрацьовано для голосу в супроводі фортепіано та для хору різного складу. Особливо цінними є збірники обрядових пісень, які, на жаль, зникають потроху з повсякденного життя українців. Завдяки збирацькій фольклористичній праці М. Лисенка десятки унікальних зразків української народної пісенної творчості збережено для нащадків. Ось як влучно зауважив Ф. Колесса: «Ніхто з попередніх збирачів українського музично-етнографічного матеріалу не був так солідно підготовлений до цього діла, як Лисенко <...> Тим то його записи цього вдумливого знавця української народної музики мають велику вартість для науки» [6, с. 496]. Тож внесок М. Лисенка у процес формування етномузикології як науки в останніх десятиліттях ХІХ ст. є справді винятковим, а його обробки народних пісень залишаються еталонними з погляду утвердження національного стилю в українській музиці на межі ХІХ–ХХ ст. У статті «Сонце української музики» М. Степаненко теж наголошує на тому, що праці М. Лисенка «стали

першими дійсно науковими дослідженнями українського музичного фольклору», а творчість його «була і залишається об'єднуючим фактором для української нації», яку треба вивчати й популяризувати [13, с. 140]. Таким чином, зазначена публікація є однією з тих, що з'єднують у єдиний логічний історичний ланцюг найбільш цінне, актуальне й сьогодні в музикознавчій традиції минулих десятиліть і сучасні наукові лисенкознавчі напрацювання. Для шанувальників музичного мистецтва важливим є стисле, цілісне, доступне для останніх і водночас об'єктивне, вільне від ідеологічних обмежень, відповідне до сучасних уявлень про М. Лисенка подання важливої інформації про діяльність видатного митця.

Ще одна розвідка М. Степаненка «Невідомий лист Миколи Лисенка» базується на аналізі архівного документа з неопублікованої раніше епістолярної спадщини композитора. Уперше статтю було опубліковано до 170-річного ювілею М. Лисенка у збірнику наукових праць «Мистецтвознавство України» (2009, № 10) [14]. Загалом М. Степаненко високо оцінює видання епістолярної спадщини композитора видавництвом «Музична Україна» 2004 року, куди ввійшло понад 550 листів. Але, звісно, це не вся епістолярна спадщина М. Лисенка, тож знаному архівісту вдалося знайти чотири невідомі листи М. Лисенка до Варвари Іванівни Ясевич, написані в період між 1900–1904 роками, які «зберігаються в Рукописному відділі Пушкінського Дому в Санкт-Петербурзі» [15, с. 141]. У статті оприлюднено текст одного з цих листів від 7 листопада 1900 року. Лист «є яскравим свідченням щирих і дружніх взаємин М. Лисенка з родиною видатного українського історика і громадського діяча Володимира Боніфатійовича Антоновича (1834–1908), турботи композитора про долю його сина Дмитра» [15, с. 141]. Дмитро Антонович, як зауважує М. Степаненко, був автором цікавих розвідок про творчість Миколи Лисенка та Дмитра Бортнянського. Викладені в листі дані дозво-

лили М. Степаненку уточнити й виправити помилкову інформацію про Д. Антоновича в Енциклопедії сучасної України (Київ, 2001, т. 1, с. 581), де матір'ю Д. Антоновича вказано другу дружину Володимира Боніфатійовича Антоновича Катерину Антонович-Мельник. Натомість в оприлюдненому листі М. Лисенка «ясно сказано “Вл. Бон. і Варв. Ів. надзвичайно Вам дякують за сина”. А Варв. Ів. – це перша дружина Володимира Боніфатійовича Варвара Іванівна Антонович (1841–1901). Отже Дмитро – це син Варвари Іванівни, а не Катерини Миколаївни» [15, с. 142]. На підтвердження своєї думки М. Степаненко згадує цитату зі ще одного листа М. Лисенка до Бориса Познанського від 1 жовтня 1901 року: «Варвара Іванівна наразі в Харкові, піклується за сина Муху перед Урядом університетським, щоб прийняли його, бо на всі просьби відмовляють» [7, с. 340]. Муха – це домашнє ім'я Дмитра, пізніше він використовував його як псевдонім. Цю інформацію варто взяти до уваги й авторам статті про Дмитра Володимировича Антоновича у Вікіпедії, де також помилково вказано його матір'ю Катерину Миколаївну, з якою В. Антонович одружився 1902 року вже після смерті першої дружини Варвари Іванівни 1901 року. Дивно, що автор цієї статті не взяв до уваги рік народження Дмитра Антоновича – 1877. Тож незначні на перший погляд деталі є винятково важливими для М. Степаненка як історика культури, адже без них немає живої історії.

Розглянутий факт із листа «перекидає місток» до «картини» зв'язків М. Лисенка з видатними діячами української культури, які своєю творчою працею визначили процес національного культурного відродження другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст. Адже дружина В. Антоновича Варвара Іванівна була двоюрідною сестрою Павла Платоновича Чубинського, з яким вони разом були одними з перших членів Київської Старої Громади (від 1862 р.). А це – ще один штрих до творчої біографії М. Лисенка, який співпрацював з П. Чубинським у справі збирання зразків народної творчос-

ті. Віднайдений М. Степаненком лист є ще однією деталлю творчих зв'язків і тривалої дружби М. Лисенка з членами Київської Старої Громади, визнаним лідером якої був В. Антонович. Громадівський рух ХІХ ст. був спрямований на національне культурне й інтелектуальне відродження українців, яке пізніше набуло й політично-ідеологічних рис. Як зазначають дослідники, в умовах відсутності офіційної документації, основним програмним документом Київської Української Громади прийнято вважати «Сповідь» В. Антоновича, уперше опубліковану в петербурзькому часописі «Основа» 1862 року, що містить засадничі орієнтири реалізації українофільського руху. Ось яку оцінку громадівству як течії дає член Громади Є. Чикаленко: «<...> між членами громад не було злодіїв, хабарників, чорносотенців і ніколи не було жодного предателя чи провокатора, як це часто траплялося по інших таємних організаціях, а тому ні разу не було й жодної справи у жандармської поліції з якою-небудь з громад» [11, с. 229–231]. Це було важливим критерієм, бо приймали до Громади лише за умови рекомендацій та підтримки всіх без винятку членів Громади. Відомо, що в цей час громадівці, а це були видатні вчені й митці, практикували щосуботні сходини для обговорення справ, і відбувалося це найчастіше в помешканні М. Лисенка. Співи, музика, театральні вистави, концерти, літературні вечори, що їх влаштовували громадівці, зближували їх самих і формували мистецьке середовище Києва. Зокрема, члени Громади доклали зусиль для постановки 1874 року опери М. Лисенка «Різдвяна ніч» у Київському міському театрі. А постановка на оперній сцені українського твору була на той час непересічною подією в українському музичному житті.

М. Степаненко розшифровує в тексті аналізованого листа криптонім «Ал. Ів.» і вважає, що йдеться про Олександра Івановича Бородая, до сестри якого – Варвари Іванівни Ясевич – і писав цього листа М. Лисенко: «Ал. Ів. нема, та вряд, що скоро повернув-

ся, бо Чикаленко одписав йому, щоб краще сіяв та діло робив, приїздив би в той час коби саме діло примусить його сюди йїхати» [15, с. 143]. Це теж важлива знахідка для джерелознавства й для української музичної біографістики загалом. Дослідник переконаний, що «фантастична біографія» О. Бородая, відомого мецената української культури, близького знайомого М. Лисенка, Є. Чикаленка, І. Пулюя, І. Нечуя-Левицького, одного з організаторів Санкт-Петербурзької української громади «потребує більш детального дослідження». О. Бородай народився на Полтавщині, закінчив політехніку в Мюнхені, 20 років працював інженером-електротехніком у США, але присвятив себе справі вивчення кобзарства й викладав у Музично-драматичній школі Лисенка, та, на жаль, 1919 року був заарештований і розстріляний більшовиками. Саме його І. Нечуй-Левицький називав «гайдамакою американським», а В. Винниченко зробив героєм оповідання «Поміrkований та щирий». М. Степаненко підсумовує, що «лист надзвичайно цікавий, дещо для наших сучасників загадковий і потребує подальшого вивчення. Адже в біографії такого велетня української культури як Микола Лисенко

залишається ще багато «білих плям»» [15, с. 142].

Загалом, для сучасного етапу лисенкознавчих досліджень характерні введення в науковий обіг нових архівних матеріалів, поглиблення уваги до «смыслоутворювальної іпостасі культурних процесів» і трактування творчості митця без ідеологічних штампів, властивих радянській добі [10, с. 433]. Зазначені публікації М. Степаненка є цінними для музичного джерелознавства (як не відомі раніше джерела історії української музичної культури, що вперше вводяться до наукового обігу), перспективними для дослідників з питань біографістики й текстології (як джерела, що потребують подальшого дослідження з погляду інформації в них про розкриття М. Лисенка в контексті музичної культури, загалом українського національного руху в другій половині ХІХ ст.), творчих біографій діячів, згаданих у цих листах. Вони перебувають у річищі відповідних, властивих сучасному музикознавству тенденцій, що у своїй сукупності сприяють зміцненню наукових основ цієї сфери знання, а отже, входженню українського музикознавства у світовий контекст як його суб'єкта.

### Джерела та література

1. Архімович Л., Гордійчук М. М. Лисенко: Життя і творчість. Третє вид., доп. й переробл. Київ : Музична Україна, 1992. 256 с.
2. Архімович Л., Гордійчук М. Микола Віталійович Лисенко: життя і творчість. Друге випр. і доп. вид. Київ : Мистецтво, 1963. 354 с.
3. Архімович Л., Гордійчук М. Микола Віталійович Лисенко: Життя і творчість. Київ : Мистецтво, 1952. 245 с.
4. Булат Т., Філенко Т. Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України ХІХ – початку ХХ століття. Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук у США; Київ : Майстерня книги, 2009. 408 с.
5. Історія української музики: в 6 т. Т. 2. Друга половина ХІХ ст. / Гордійчук М. М., Булат Т. П., Грица С. Й. та ін. Київ : Наукова думка, 1989. 464 с.
6. Колесса Ф. М. Музикознавчі праці / упоряд. С. Грица. Київ : Наукова думка, 1970. 415 с.
7. Лисенко М. В. Листи. Київ : Мистецтво, 1964. 536 с.
8. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії / ред., комент., переклад З. Штундер. Київ : Музична Україна, 1973. 319 с.
9. Немкович О. М. Перші шевченкознавчі розвідки Станіслава Людкевича в контексті української культури кінця ХІХ – початку ХХІ століть. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*, 2014. № 1. С. 51–60. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys\\_2014\\_1\\_8](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2014_1_8).
10. Немкович О. М. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін : монографія. Київ, 2006. 534 с.

11. Спогади Євгена Чикаленка. Київська стара громада. Чикаленко Є. Х. *Зібрання творів : у 7 т.* Київ, 2003. Т. 1. Спогади.
12. Степаненко М. «Сонце української музики». Про композитора М. В. Лисенка. *Музика*. 2007. № 2. С. 2–4.
13. Степаненко М. «Сонце української музики». *Статті. Дослідження. Спогади*. Вид. 2-ге, доп. Київ : Гроно, 2018. С. 136–140.
14. Степаненко М. Невідомий лист Миколи Лисенка. *Мистецтвознавство України : зб. наук. праць*. 2009. № 10. С. 331–332.
15. Степаненко М. Невідомий лист Миколи Лисенка. *Статті. Дослідження. Спогади*. Вид. 2-ге, доп. Київ : Гроно, 2018. С. 141–143.

## References

1. ARKHIMOVYCH, Lidia, HORDIICHUK, Mykola. *M. Lysenko: Life and Works*. The third edition, supplemented and revised. Kyiv: Musical Ukraine, 1992, 256 pp. [in Ukrainian].
2. ARKHIMOVYCH, Lidia, HORDIICHUK, Mykola. *Mykola Vitaliiovich Lysenko: Life and Works*. The second edition, corrected and supplemented. Kyiv: Art, 1963, 354 pp. [in Ukrainian].
3. ARKHIMOVYCH, Lidia, HORDIICHUK, Mykola. *Mykola Vitaliiovich Lysenko: Life and Works*. Kyiv: Art, 1952, 245 pp. [in Ukrainian].
4. BULAT, Tamara, Taras FILENKO. *The World of Mykola Lysenko. National Identity, Music and Policy of Ukraine in the 19th – Early 20th Centuries*. New-York: Ukrainian Free Academy of Sciences in the USA; Kyiv: Book Workshop, 2009, 408 pp. [in Ukrainian].
5. HORDIICHUK, Mykola, editorial board's chairperson. Tamara BULAT, Mykola HORDIICHUK, Sofia HRYTSA, et al. *History of Ukrainian Music: In Six Volumes. Vol. 2. The Second Half of the 19th Century*. Kyiv: Scientific Thought, 1989, 464 pp. [in Ukrainian].
6. HRYTSA, Sofia, compiler. *Kolessa F. M. Musicological Works*. Kyiv: Scientific Thought, 1970, 415 pp. [in Ukrainian].
7. LYSENKO, Ostop, compiler. *M. V. Lysenko. Letters*. Kyiv: Art, 1964, 536 pp. [in Ukrainian].
8. LIUDKEVYCH, Stanislav. *Research, Articles, Reviews*. Edited, commented, translated by Zenoviia Shtunder. Kyiv: Musical Ukraine, 1973, 319 pp. [in Ukrainian].
9. NEMKOVYCH, Olena. Stanislav Liudkevych's First Shevchenko Studies in the Context of Ukrainian Culture of the Late 19th – Early 21st Centuries. *Journal of P. Tchaikovsky National Musical Academy of Ukraine*, 2014, no. 1, pp. 51–60 [online] [viewed 21 April 2024]. Available from: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys\\_2014\\_1\\_8](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2014_1_8) [in Ukrainian].
10. NEMKOVYCH, Olena. *Ukrainian Musicology of the 20th Century as a System of Scientific Disciplines: A Monograph*. Kyiv, 2006, 534 pp. [in Ukrainian].
11. CHYKALENKO, Yevhen. *Memoirs. Kyiv Old Community*. In: *Chykalenko Ye. Kh. Collected Works: In Seven Volumes. Vol. 1: Memoirs. Excerpts from My Memories for 1917*. Kyiv: Council PLC, 2003, 432 pp. [in Ukrainian].
12. STEPANENKO, Mykhailo. "The Sun of Ukrainian Music". About the Composer M. V. Lysenko. *Music*, 2007, no. 2, pp. 2–4 [in Ukrainian].
13. STEPANENKO, Mykhailo. "The Sun of Ukrainian Music". In: Mykhailo STEPANENKO. *Articles. Research. Memoirs*. 2nd edition, supplement. Kyiv: Cluster, 2018, pp. 136–140 [in Ukrainian].
14. STEPANENKO, Mykhailo. Mykola Lysenko's Unknown Letter. *Art Studies of Ukraine: Collected Scientific Works*, 2009, no. 10, pp. 331–332 [in Ukrainian].
15. STEPANENKO, Mykhailo. Mykola Lysenko's Unknown Letter. In: Mykhailo STEPANENKO. *Articles. Research. Memoirs*. 2nd edition, supplement. Kyiv: Cluster, 2018, pp. 141–143 [in Ukrainian].

Надійшло / Received 08.05.2024

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 11.06.2024



УДК 726:2-523](477.62):355.012(470-651.1:477-651.2)“20”

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2024.02.095>

### КУЗЬМЕНКО ЄВГЕНІЙ

аспірант Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0008-9493-5160>

### KUZMENKO YEVHENII

a postgraduate student of the first year of study at the Visual and Applied Arts 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/0009-0008-9493-5160>

### Бібліографічний опис:

Кузьменко, Є. (2024) Сакральні споруди Краматорщини в умовах російської агресії 2022–2024 років: втрати і шляхи відновлення. *Народна творчість та етнологія*, 2 (402), 95–105.

Kuzmenko, Ye. (2024) Sacred Buildings of Kramatorshchyna in the Conditions of Russian Aggression of 2022–2024: Losses and Ways of Recovery. *Folk Art and Ethnology*, 2 (402), 95–105.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2024. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

## САКРАЛЬНІ СПОРУДИ КРАМАТОРЩИНИ В УМОВАХ РОСІЙСЬКОЇ АГРЕСІЇ 2022–2024 РОКІВ: ВТРАТИ І ШЛЯХИ ВІДНОВЛЕННЯ

### Анотація / Abstract

У статті досліджено стан сакральних споруд Краматорського району Донецької області напередодні та під час повномасштабної російської воєнної агресії 2022–2024 років. Висвітлено основні аспекти історії храмового будівництва на Краматорщині наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. Зокрема, наголошено, що протягом означеного періоду відбувалося активне відродження Святогірської Свято-Успенської лаври; реставрувалися її храми: Свято-Миколаївський, Свято-Успенський, Свято-Покровський та ін. Водночас було відновлено знамениті лаврські скити: у сс. Адамівка, Богородичне, Долина, Тетянівка та в м. Святогірську. Водночас тривав активний процес будівництва церков в інших селах та містах району. Зауважено, що напередодні російського вторгнення 24 лютого 2022 року в Україну сакральна архітектура Краматорщини, передусім пов'язана зі Святогірською лаврою, була ядром її культурно-туристичного потенціалу.

У статті зібрано й систематизовано дані щодо пошкоджених і знищених храмів упродовж 2022–2024 років. Зокрема, з'ясовано, що за цей час постраждали 43 релігійні об'єкти, серед яких більшість належить до православних, хоча є також руйнування протестантської та ісламської культової архітектури. Встановлено, що основна частина святинь постраждала навесні 2022 року, переважно в травні, на території передусім Святогірської, а також Лиманської громади. Наголошено, що це пов'язано з активними бойовими діями за міста Лиман, Святогірськ та річку Сіверський Донець.

Варто зауважити, що постраждали не тільки сакральні споруди Святогірщини й Лиманщини, а також Костянтинівської, Краматорської, Слов'янської, Миколаївської, Олександрівської та Дружківської громад. Загалом констатовано, що повномасштабна війна завдала непоправних втрат культовим спорудам Краматорщини.

У статті також зазначено, що відновлення зруйнованих церков цілком залежить від подальшого розвитку воєнних дій. Натомість у храмах, які отримали легкі та середні пошкодження, здебільшого вже проведено заходи, спрямовані на усунення їхніх наслідків.

Насамкінець порушено питання про взяття на облік об'єктів сакральної архітектури, що мають історико-культурну цінність. Наголошено на тому, що перед місцевою владою Донецчини та інших областей України нині актуалізувалося завдання виявлення та взяття на облік об'єктів культурної спадщини.

Окреслена проблема має перспективи подальших досліджень на матеріалах решти районів Донецчини, а також інших областей України.

**Ключові слова:** пам'ятки культури, сакральні / храмові / культові споруди, лавра, церкви, храми, скити, російська агресія, втрати, руйнування, пошкодження.

The state of the sacred buildings in the Kramatorsk district of Donetsk region, on the eve and during the full-scale Russian military aggression of 2022–2024 is investigated in the article. The main aspects of the history of temples' building in Kramatorskshchyna during the late 20th – early 21st centuries are described. In particular, it is emphasized that during the specified period, the active revival of the Holy Mountains Lavra of the Holy Dormition has taken place; its churches of St. Nicholas, St. Dormition, and St. Pokrovsky, etc. have been restored. At the same time, the famous Lavra sketes are renewed: in the villages of Adamivka, Bohorodychne, Dolyna, Tetianivka and the city of Sviatohirsk. The active process of building churches has continued in the other villages and towns of the district. It is noted that, on the eve of the Russian invasion on February 24, 2022 into Ukraine, the sacred architecture of Kramatorskshchyna has been related primarily to the Holy Mountains Lavra. It has been the core of its cultural and touristic potential.

The data on damaged and destroyed churches for the period of 2022–2024 is collected and systematized in the article. It is found out, in particular, that 43 religious objects have been damaged during this time. Most of them belong to the Orthodox-Christian jurisdiction, although we also have destruction of Protestant and Islamic religious architecture, etc. It is ascertained that the main part of the shrines damaged in the spring of 2022, mainly in May, is situated on the territory of Sviatohirsk and Lyman communities. It is emphasized that this phenomenon is connected with active hostilities for the localities of Lyman, Sviatohirsk and the Siverskyi Donets river.

It should be mentioned, that not only sacred buildings of Sviatohirshchyna and Lymanshchyna are affected, but also of Kostiantynivska, Kramatorska, Slovianska, Mykolaivska, Oleksandrivska and Druzhkivska communities. In general, it is stated that the full-scale war has caused irreparable losses to the religious buildings of the Kramatorsk district.

It is noted also in the article, that the restoration of destroyed churches depends entirely on the further nature and development of hostilities. On the other hand, measures aimed at eliminating their consequences have already been carried out in the vast majority of temples those received light and are medium damaged.

Finally, the issue of taking into account objects of sacred architecture that have historical and cultural value is raised. It is emphasized that the local authorities of Donetsk region and other oblasts of Ukraine now face the urgent task of identifying and registering objects of cultural heritage.

The identified problem has prospects for further research on materials from other raions of Donechchyna and the regions of Ukraine.

**Keywords:** cultural monuments, sacred / temple / religious buildings, Larva, churches, temples, hermitages, Russian aggression, losses, destruction, damage.

Донецька область, передусім Краматорщина<sup>1</sup>, багата на сакральні споруди. На її території розташована Святогірська Свято-Успенська лавра (м. Святогірськ), відроджена на межі ХХ–ХХІ ст.<sup>2</sup> Це – перлина краю, одна з п'яти лавр України та найбільших християнських святинь. Водночас неподалік Святогірська, у сусідніх селах Адамівка, Богородичне, Долина, Тетянівка тощо, наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. віднов-

лено знамениті лаврські скити, знищені в роки радянської влади. До названих святинь щороку приїжджали десятки тисяч паломників і туристів з України та закордоння. Вони формували ядро культурно-туристичного потенціалу регіону. Крім того, у кожному великому місті (Краматорськ, Слов'янськ, Лиман) і селі району теж знаходимо значну кількість храмів, частину з яких зведено в ХІХ ст., але, попри це, вони навіть не пере-

бувають на обліку як пам'ятки та не мають пам'яткоохоронного статусу (табл. № 1).

24 лютого 2022 року почалася повномасштабна воєнна агресія росії проти України. З перших її днів ворог здійснив обстріли та килимові бомбардування цивільної інфраструктури, зокрема житлової забудови, об'єктів культурної спадщини, повністю знищуючи цілі населені пункти (міста Авдіївка, Бахмут, Мар'їнка, села Богородичне, Ласточкине на Донеччині). Згідно із Женевськими (1949/1950, 1977 рр.) та Гаазькою (1954 р.) конвенціями, такі дії вважаються грубим порушенням правил і звичаїв ведення війни, військовим злочином.

Протягом перших місяців бойових дій пошкоджено і знищено сотні пам'яток культури, серед яких – багато сакральних споруд [7]. Згідно з повідомленням Міністерства культури та інформаційної політики (МКІП) від 25 грудня 2023 року, на той час уже постраждало 872 пам'ятки [11]. Станом на 25 лютого 2024 року цей показник зріс до 945 об'єктів [12]. Хоча, імовірно, він вищий. До трійки лідерів серед областей, де зафіксовано втрати, згідно з останнім звітом МКІП, належать Харківська (235 об'єктів), Донецька (128) та Одеська (119) області. Водночас станом на 25 лютого 2024 року з-поміж районів Донеччини найбільше постраждав Краматорський (44 пам'ятки) [12]. Саме на його території (Святогірська й Лиманська громади) у 2022 році точилися запеклі бої. Нині він також піддається численним щоденним обстрілам, хоча основний «театр воєнних дій», унаслідок Харківського контрнаступу (вересень 2022 р.), змістився східніше.

Попри те що окреслена проблема актуальна, наразі вона не знайшла належного висвітлення у спеціальній науковій літературі. Наявні лише окремі наукові статті В. Купрійчука [5], О. Ковалевського [4], О. Рішняка [9], Н. Мусієнко [6], які побіжно стосуються проблеми.

Джерельну основу цієї статті становлять офіційні повідомлення центральних і міс-

цевих органів державної влади, передусім МКІП, інформаційно-довідкові статті на сайтах Слов'янської єпархії, Свято-Успенської Святогірської лаври, проектів «Храми під вогнем» (Український культурний фонд), «Ukrainian Institute» та «Зафіксовані воєнні злочини» тощо.

**Мета** статті полягає в комплексному розгляді пошкоджень і руйнувань сакральних споруд Краматорщини, зумовлених російською воєнною агресією 2022–2024 років, та можливих шляхів їх відновлення. Досягнення поставленої мети можливе за умови: (1) виявлення об'єктів сакральної архітектури на територіях районів, що постраждали внаслідок російського вторгнення; (2) визначення ступеня їх пошкодження; (3) зібрання фотоматеріалу, який підтверджує руйнування; (4) окреслення можливих шляхів відновлення пошкоджених та зруйнованих споруд.

За період від початку повномасштабного вторгнення (лютий 2022 – лютий 2024 рр.), згідно з нашими підрахунками (табл. № 1), на території Краматорського району пошкоджено та знищено 43 сакральні споруди<sup>3</sup>. За релігійною належністю більшість із них – православні релігійні об'єкти (понад 90 %), хоча пошкодження отримали також протестантські й ісламські об'єкти культової архітектури (мечеть у Костянтинівці) та ін. (табл. № 1).

Найбільша кількість руйнувань наразі припадає на весну 2022 року (28 об'єктів із 43, або 65,1 %), а саме на травень (приблизно 27 об'єктів із 43, або 62,7 %). Як бачимо, за цей місяць постраждала понад половина виявлених об'єктів. Територіально більшість окреслених втрат локалізується у Святогірській та Лиманській громадах (табл. № 1).

Упродовж весни – осені 2022 року<sup>4</sup> внаслідок російських обстрілів та вібрацій від роботи військової техніки (у цей час відбувалися активні бої за Лиман, Святогірська та річку Сіверський Донець) пошкоджень зазнали споруди Святогірської Свято-Успенської лаври, які розташо-

вані на Крейдяних горах і є частиною Святогірського державного історико-архітектурного заповідника (СДІАЗ) національного значення [2; 6; 7]. Зокрема, Свято-Миколаївський наскельний храм (XVII ст.), монастирські печери загалом та зокрема підземні церкви на честь Різдва Іоанна Предтечі, прп. Олексія, чоловіка Божого та прпп. Антонія і Феодосія (XVII–XIX ст.), Кирило-Мефодіївські сходи (середина XIX ст.), Свято-Успенський собор та Свято-Покровський храм (XIX ст.), а також інші будівлі, які не мають безпосередньо культового призначення: господарський, казначейський та готельні корпуси XIX – початку XX ст. (див. табл. № 1) [2; 7; 8; 10].

Унаслідок успішного Харківського контрнаступу лінію фронту було відсунуто від м. Святогірська, що зумовило зменшення інтенсивності обстрілів. Це дало можливість керівництву Лаври, за участю монахів та небайдужих мирян, а також за допомогою міської влади, здійснити заходи з усунення їх наслідків, які нині загалом завершено. Окремо слід зазначити, що подальші наслідки вібрацій для монастирського підземного комплексу та Свято-Миколаївської церкви, що розташовані в/на так званій Крейдяній скелі, передбачити неможливо. Можна лише проводити заходи з її зміцнення, щоб уникнути потенційного обвалу.

Значно гірша ситуація склалася з комплексами лаврських скитів (усього їх п'ять), які були зведені наприкінці XX – на початку XXI ст. і є в архітектурно-мистецькому розумінні унікальними для Донеччини та загалом Лівобережжя України. Особливо цікаві в цьому контексті дерев'яні споруди Всіхсвятського скиту в с. Тетянівка. Нині серед означених п'яти скитів повністю знищено три. Це Всіхсвятський (згорів на початку червня 2022 р.), на честь ікони Божої Матері «Усіх скорботних радість» в с. Богородичне (знищено разом із селом у травні 2022 р.), а також Свято-Георгіївський у с. Долина (травень 2022 р.) [4; 7; 9]. Водночас отримав пошкоджен-

ня середнього ступеня тяжкості скит на честь прп. Антонія та Феодосія Печерських у самому Святогірську, але зруйнований він не був. Схожа ситуація зі скитом на честь свт. Іоанна (Максимовича), еп. Шанхайського та Сан-Франциського в с. Адамівка. Обидва зазнали руйнувань у травні 2022 року (див. табл. № 1) [7].

Попри активні бойові дії найшанованіші лаврські святині збережено, зокрема святогірську чудотворну ікону Пресвятої Богородиці, ікону Божої Матері «Усіх скорботних радість», а також моці святогірських угодників тощо.

Відновлення зруйнованих скитів можливе лише після закінчення бойових дій, після перемоги України. Воно вимагає серйозних фінансових вкладень, оскільки відбудувати потрібно з нуля. У цьому контексті неодмінно постає проблема доцільності в умовах економічних труднощів (пост)воєнного часу. Тим паче, що деякі населені пункти, де були розташовані означені святині, знищено (с. Богородичне), решта – спорожніли. Отже, за час повномасштабного вторгнення військ РФ на території Святогірщини пошкоджено або зруйновано 19 сакральних споруд (19/43), що становить 44,1 % від загальної кількості втрат по району.

Деяко менші за масштабністю пошкодження сакральних споруд на території Лиманщини (табл. № 1). Більшість із них отримали руйнування середнього ступеня тяжкості, серед них – комплекс сучасних споруд Свято-Покровського жіночого монастиря в м. Лимані (детальніше в табл. № 1). Водночас наявні й серйозні руйнування, зокрема храму щмч. Григорія, просвітителя Вірменії, початку XIX ст. у селищі Новоселівка (уціліли лише стіни) [1]. Наразі з відкритих джерел невідомо, чи проведено заходи, спрямовані на збереження цього об'єкта, хоча б від впливу природних умов. Окреслене питання вимагає невідкладного вирішення, оскільки внаслідок впливу опадів та перепаду темпе-

ратури руйнуються фундамент і стіни, які збереглися та які мають фактичну культурну цінність. Водночас слід зауважити, що означена церква не перебуває на обліку як пам'ятка та не має пам'яткоохоронного статусу. Подібна ситуація ще з двома храмами ХІХ ст. – Свято-Георгіївським у с. Олександро-Шульгине Костянтинівської громади та Свято-Олександрівським у с. Олександрівка Олександрівської громади [3]. Тож наразі на території Лиманщини пошкоджено або зруйновано 14 сакральних споруд (14/43), що становить 32,5 % від загальної кількості втрат по району. Загалом сукупні втрати храмових споруд Святогірщини та Лиманщини складають понад 76 %, або 33/43.

Водночас руйнування споруд сакральної архітектури, переважно легкого та середнього ступенів, також знаходимо в інших місцях Краматорщини. Відомо про три пошкожені об'єкти на Костянтинівщині (3/43, або 6,9 %), зокрема, згаданий вище храм початку ХІХ ст. у с. Олександро-Шульгине та мечеть у м. Костянтинівці; по два на території Краматорської і Слов'янської громад (2/43, або 4,6 %) та по одному в Олександрівській, Миколаївській і Дружківській громадах (1/43, або 2,3 %) [3; 7].

Необхідно особливо наголосити на тому, що в Донецькій області, зокрема в Краматорському районі, багато унікальних

пам'яток культури не перебувають на обліку й не мають пам'яткоохоронного статусу. У цьому контексті варто передусім згадати про окремі церкви Свято-Успенської Святогірської лаври ХVІІ–ХІХ ст., а саме про Свято-Миколаївську, Свято-Успенську та Свято-Покровську, а також про низку вже названих сільських храмів ХІХ ст., які нині знищені. Тому перед місцевою владою Донецчини та інших областей України актуальним є завдання виявлення і взяття на облік об'єктів культурної спадщини. Отже, повномасштабна російська агресія щодо України завдала непоправних втрат сакральним спорудам Краматорщини. Унаслідок активних бойових дій, за два роки великої війни (2022–2024 рр.), передусім навесні 2022 року, переважно в травні, на території району постраждало 43 релігійні об'єкти, головним чином православні. Найбільше руйнувань культової архітектури зафіксовано на Святогірщині та Лиманщині. Відновлення зруйнованих споруд цілком залежить від подальшого характеру та розвитку воєнних дій. Щодо храмів, які отримали пошкодження легкого та середнього ступенів тяжкості, здебільшого вже проведено заходи, спрямовані на усунення їх наслідків. Окреслена проблема має перспективи подальших досліджень на матеріалах решти районів Донецчини та інших областей України.

### Примітки

<sup>1</sup> Під Краматорщиною мається на увазі Краматорський район Донецької області, згідно з адміністративно-територіальною реформою 2020 року. Тут і далі всі назви регіонів подано та мають розумітися в тих межах, які визначені цією реформою.

<sup>2</sup> Лаврський ансамбль формувався впродовж ХVІІ–ХХІ ст.

<sup>3</sup> Тут і далі всі відсоткові дані ґрунтуються на власних підрахунках.

<sup>4</sup> Наймасштабніші обстріли території Лаври відбувалися в березні, травні, липні, жовтні 2022 року.

**Пошкоджені та зруйновані сакральні споруди  
на території Краматорського району Донецької області  
в ході повномасштабної воєнної російської агресії  
(24 лютого 2022 року – 01 березня 2024 року)**

№	Назва	Дата пошкодження/ руйнування. Ступінь пошкодження	Охоронний статус
1–10	Комплекс сакральних споруд Свято–Успенської Святогірської лаври (Свято–Миколаївська церква XVII ст., підземні церкви на честь Різдва Іоанна Предтечі, Олексія, чоловіка Божого, прпп. Антонія і Феодосія та печери загалом (XVII–XIX ст.), Свято–Успенський собор та Свято–Покровський храм XIX ст., Кирило-Мефодіївські сходи середини XIX ст., сучасні церкви Різдва Пресвятої Богородиці і св. прав. Іоанна Руського, скульптура Пресвятої Богородиці; лаврські споруди несакрального призначення (у статистику не входять): казначейський, господарський та готельні корпуси, кузня (XIX – початок XX ст.). <b>м. Святогірськ Святогірської громади Краматорського р–ну Донецької обл.</b>	Весна–осінь 2022 р.  Середній (пошкодження фасадів, вікон, покрівлі, внутрішнього оздоблення, а також монастирського підземного комплексу внаслідок вібрацій)	Перебувають на обліку і мають статус пам'ятки архітектури місцевого значення: (1) підземна церква на честь прпп. Антонія і Феодосія; (2) Кирило–Мефодіївські сходи; (3–6) господарський, казначейський та готельні корпуси, а також (7) монастирська кузня. Решта будівель не мають пам'яткоохоронного статусу. Загалом уся територія Лаври – частина Святогірського державного історико–архітектурно–заповідника (СДІАЗ)
11	Споруди чоловічого ставропігійного скиту на честь свт. Іоанна, єп. Шанхайського та Сан-Франциського, 2007–2018 рр. будівництва (храм на честь свт. Іоанна та всі інші скитські будівлі). <b>с. Адамівка Святогірської громади Краматорського р–ну Донецької обл.</b>	Травень 2022 р.  Середній (пошкодження фасадів, вікон, покрівлі, внутрішнього оздоблення)	Не перебувають на обліку
12–13	Споруди ставропігійного жіночого скиту на честь ікони Божої Матері «Усіх скорботних Радість», 2000–2005, 2009–2013 рр. будівництва (храм Пресвятої Богородиці «Усіх скорботних радість», Свято–Благовіщенський собор, решта споруд скиту). <b>с. Богородичне Святогірської громади Краматорського р–ну Донецької обл.</b>	Травень 2022 р.  Знищено	Не перебувають на обліку
14–15	Сучасні споруди Свято-Георгіївського ставропігійного чоловічого скиту (Свято-Георгіївський храм, каплиця на честь свт. Ігнатія (Брянчанінова), єп. Кавказького, та решта будівель скиту). <b>с. Долина Святогірської громади Краматорського р–ну Донецької обл.</b>	Травень 2022 р.  Знищено	Не перебувають на обліку

16–17	Споруди Всіхсвятського ставропігійного чоловічого скиту 2000–2009 рр. будівництва (храми на честь Всіх святих, Всіх святих в землі руській просіявших та решта скитських будівель). <b>с. Тетянівка Святогірської громади</b> Краматорського р-ну Донецької обл.	Червень 2022 р.  Знищено	Не перебувають на обліку
18	Споруди ставропігійного чоловічого скиту на честь прпп. Антонія і Феодосія Печерських межі ХХ–ХХІ ст. <b>м. Святогірськ Святогірської громади</b> Краматорського р-ну Донецької обл.	Травень 2022 р.  Середній (пошкодження фасадів, вікон, покрівлі, внутрішнього оздоблення)	Не перебувають на обліку
19	Споруди ставропігійного чоловічого подвір'я на честь Володимирської ікони Божої Матері початку ХХІ ст. (церква на честь Володимирської ікони Пресвятої Богородиці). <b>с. Микільське Святогірської громади</b> Краматорського р-ну Донецької обл.	Травень 2022 р.  Середній (пошкодження вікон, фасадів, покрівлі, внутрішнього оздоблення)	Не перебувають на обліку
20–22	Комплекс сучасних споруд Свято-Покровського жіночого монастиря (Свято-Покровський храм, храм на честь Феодорівської ікони Божої Матері, храм на честь Святих Царствених Страстотерпців). <b>м. Лиман Лиманської громади</b> Краматорського р-ну Донецької обл.	Весна–літо–осінь 2022 р.  Середній (пошкодження фасадів, вікон, купольних частин церков)	Не перебуває на обліку
23	Сучасний храм прп. Лаврентія Чернігівського. <b>м. Лиман Лиманської громади</b> Краматорського р-ну Донецької обл.	Травень 2022 р.  Легкий (пошкодження фасаду і вікон)	Не перебуває на обліку
24	Сучасна церква на честь Іверської ікони Божої Матері. <b>м. Лиман Лиманської громади</b> Краматорського р-ну Донецької обл.	Травень 2022 р.  Легкий (пошкодження фасаду і вікон)	Не перебуває на обліку
25	Сучасний Свято-Миколаївський храм. <b>м. Лиман Лиманської громади</b> Краматорського р-ну Донецької обл.	Травень 2022 р.  Середній (пошкодження фасаду, даху, вікон, внутрішнього оздоблення)	Не перебуває на обліку
26.	Сучасна будівля Свято-Володимирівської церкви–баптистерія. <b>м. Лиман Лиманської громади</b> Краматорського р-ну Донецької обл.	Травень 2022 р.  Середній (пошкодження фасаду, вікон, руйнування стіл, внутрішнього оздоблення)	Не перебуває на обліку

27	Храм на честь ікони Пресвятої Богородиці «Всецариця». <b>м. Лиман Лиманської громади</b> Краматорського р-ну Донецької обл.	Весна 2022 р.  Легкий (пошкодження вікон і фасаду)	Не перебуває на обліку.
28	Храм на честь сщмч. Григорія, просвітителя Вірменії (1806 р.). <b>с. Новоселівка Лиманської громади</b> Краматорського р-ну Донецької обл.	Вересень 2022 р.  Важкий (цілковите руйнування купольної та внутрішньої частин. Стіни вціліли)	Не перебуває на обліку
29	Свято-Миколаївський храм (2009–2014 рр.). <b>с. Дробішеве Лиманської громади</b> Краматорського р-ну Донецької обл.	До жовтня 2022 р.  Середній (пошкодження фасаду, вікон, купольної частини, внутрішнього оздоблення)	Не перебуває на обліку
30	Сучасна будівля храму апостола і євангеліста Іоанна Богослова. <b>с. Шандриголове Лиманської громади</b> Краматорського р-ну Донецької обл.	Травень 2022 р.  Середній (пошкодження фасаду, вікон, купольної частини, внутрішнього оздоблення)	Не перебуває на обліку
31	Сучасний храм свт. Феодосія Чернігівського. <b>с. Ставки Лиманської громади</b> Краматорського р-ну Донецької обл.	Травень 2022 р.  Важкий (унаслідок прямого влучання російського снаряду зруйновано вівтарну частину церкви)	Не перебуває на обліку
32	Сучасний храм Різдва Пресвятої Богородиці. <b>с. Шурове Лиманської громади</b> Краматорського р-ну Донецької обл.	До вересня 2022 р.  Легкий (пошкодження фасадів і вікон)	Не перебуває на обліку
33	Сучасний храм св. блж. Матрони. <b>с. Колодязі Лиманської громади</b> Краматорського р-ну Донецької обл.	Жовтень 2023 р.  Середній (пошкодження внаслідок пожежі)	Не перебуває на обліку
34	Свято-Ігорівський храм (2012–2017 рр.). <b>м. Костянтинівка Костянтинівської громади</b> Краматорського р-ну Донецької обл.	Лютий 2024 р.  Середній (пошкодження фасаду, вікон, купольної частини)	Не перебуває на обліку



35	Свято-Георгіївський храм (1822 р.). <b>с. Олександро-Шульгине Костянтинівської громади</b> Краматорського р-ну Донецької обл.	Вересень 2023 р.  Важкий (унаслідок прямого влучання російського снаряда знищено купольну та внутрішню частину, дах)	Не перебуває на обліку
36	Сучасна будівля мечеті. <b>м. Костянтинівка Костянтинівської громади</b> Краматорського р-ну Донецької обл.	Березень 2022 р.  Середній (пошкодження даху, фасаду, вікон)	Не перебуває на обліку
37	Собор Святих Новомучеників і Сповідників (1995–2004 рр.). <b>м. Слов'янськ Слов'янської громади</b> Краматорського р-ну Донецької обл.	Липень 2022 р.  Легкий (пошкодження фасаду, вікон)	Не перебуває на обліку
38	Будинок молитви «Церква Переможців» (сучасна будівля). <b>м. Слов'янськ Слов'янської громади</b> Краматорського р-ну Донецької обл.	Червень 2022 р.  Середній (пошкодження даху, фасаду, вікон)	Не перебуває на обліку
39	Храм вайнашів. <b>м. Краматорськ Краматорської громади</b> Краматорського р-ну Донецької обл.	Червень 2022 р.  Важкий (повне руйнування будівлі)	Не перебуває на обліку
40	Сучасна Свято-Георгіївська церква. <b>с. Ясногірка Краматорської громади</b> Краматорського р-ну Донецької обл.	Серпень 2022 р.  Легкий (пошкодження фасаду, вікон)	Не перебуває на обліку
41	Свято-Олександрівська церква (будівля 1899 р.). <b>с. Олександрівка Олександрівської громади</b> Краматорського р-ну Донецької обл.	Лютий 2022 р.  Середній	Не перебуває на обліку
42	Свято-Михайлівський храм. <b>смт Райгородок Миколаївської громади</b> Краматорського р-ну Донецької обл.	Середній	Не перебуває на обліку
43	Сучасний будинок молитви євангельських християн-баптистів. <b>м. Дружківка Дружківської громади</b> Краматорського р-ну Донецької обл.	Вересень 2022 р.  Середній (пошкодження даху, фасаду, стін, вікон)	Не перебуває на обліку

## Джерела та література

1. Григорівський храм. *Храми під вогнем (Український культурний фонд)*. URL : <https://www.temples-under-fire.com/головна/новоселівка/> (дата звернення 01.02.2024).
2. Донецька обл., Краматорський р-н, м. Святогірськ, вул. Зарічна, 3. Святогірська Свято-Успенська Лавра (ансамбль XIX – початку XX ст.). *Зафіксовані воєнні злочини*. URL : <https://mkip.notion.site/3-e6560405abb34fc58c16729bd6714695> (дата звернення 01.02.2024).
3. Донецька обл., Краматорський р-н, с. Олександрівка. Церква св. Олександра Невського (будівля 1899 р.). *Зафіксовані воєнні злочини*. URL : <https://mkip.notion.site/293125d81f40465baca280d8331350d> (дата звернення 01.02.2024).
4. Ковалевський О. А. Особливості та перспективи застосування фото- та відеофіксації для збереження та реставрації культурної спадщини під час військової агресії в Україні. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*. Київ : НАКККіМ, 2023. С. 198–203.
5. Купрійчук В. Державне управління у сфері охорони культурної спадщини в умовах воєнного стану 2022–2023 рр. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. № 45. С. 36–41. DOI : <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi45.635>.
6. Мусієнко Н. Культурна спадщина України в контексті російсько-української війни. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2023. № 19 (2). С. 40–52. DOI : [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(2\).2023.294622](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(2).2023.294622).
7. Перелік споруд релігійних спільнот України, що зазнали руйнувань внаслідок повномасштабного вторгнення росії (24 лютого 2022 року – 26 січня 2023 року). *Офіційний звіт ДЕСС*. URL : [https://dess.gov.ua/wp-content/uploads/2023/01/Perelik-na-2023-01-26\\_UKR.pdf](https://dess.gov.ua/wp-content/uploads/2023/01/Perelik-na-2023-01-26_UKR.pdf) (дата звернення 01.02.2024).
8. Покровський храм. *Свято-Успенська Святогірська лавра*. URL : <https://svlavra.church.ua/o-lavre/xramy-i-chasovni/pokrovskij-xram/> (дата звернення 01.02.2024).
9. Рішняк О. Культурна спадщина у воєнному конфлікті: міжнародний досвід другої половини XX – початку XXI ст. та українська дійсність. *Український історичний журнал*. 2022. Чис. 4. С. 159–174. DOI : <https://doi.org/10.15407/uhj2022.04.159>.
10. Успенський собор. *Свято-Успенська Святогірська лавра*. URL : <https://svlavra.church.ua/o-lavre/xramy-i-chasovni/uspenskij-sobor> (дата звернення 01.02.2024).
11. Через російську агресію в Україні постраждали 872 пам'ятки культурної спадщини. *Міністерство культури та інформаційної політики*. 09.01.2024. URL : <https://mcip.gov.ua/news/cherez-rosijsku-agresiyu-v-ukrayini-postrazhdaly-872-pamyatky-kulturnoyi-spadshhnyu/> (дата звернення 11.03.2024).
12. Через російську агресію в Україні постраждали 945 пам'яток культурної спадщини. *Міністерство культури та інформаційної політики*. 05.03.2024. URL : [https://mcip.gov.ua/news/cherez-rosijsku-agresiyu-v-ukrayini-postrazhdaly-945-pamyatok-kulturnoyi-spadshhnyu/?fbclid=IwAR1j3CPapJvn3DnMr58qNtjSxr8mOizy\\_ODNdMXYlwL9hZkiW4OmcNEvY](https://mcip.gov.ua/news/cherez-rosijsku-agresiyu-v-ukrayini-postrazhdaly-945-pamyatok-kulturnoyi-spadshhnyu/?fbclid=IwAR1j3CPapJvn3DnMr58qNtjSxr8mOizy_ODNdMXYlwL9hZkiW4OmcNEvY) (дата звернення 11.03.2024).

## References

1. ANON. St. Hryhorii's Temple. *Temples under Fire (Ukrainian Cultural Fund)* [online] [viewed 01 February 2024]. Available from: <https://www.temples-under-fire.com/головна/новоселівка/> [in Ukrainian].
2. ANON. Donetsk Oblast, Kramatorsk Raion, the City of Sviatohirsk, 3 Zarichna Street. Holy Mountains Dormition Lavra (Ensemble of the 19th – Early 20th Centuries). *Recorded War Crimes* [online] [viewed 01 February 2024]. Available from: <https://mkip.notion.site/3-e6560405abb34fc58c16729bd6714695> [in Ukrainian].
3. ANON. Donetsk Oblast, Kramatorsk Raion, the Village of Oleksandrivka. The Church of St. Oleksandr Nevskiy (building of 1899). *Recorded War Crimes* [online] [viewed 01 February 2024]. Available from: <https://mkip.notion.site/293125d81f40465baca280d8331350d> [in Ukrainian].
4. KOVALEVSKYI, Oleksii. Peculiarities and Prospects of Using Photo and Video Recording for the Preservation and Restoration of the Cultural Heritage during Military Aggression in Ukraine. *Cultural and Artistic Studies of the 21st century: Scientific and Practical Partnership*. Kyiv: National Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts, 2023, pp. 198–203 [in Ukrainian].
5. KUPRIICHUK, Vasyl. State Management in the Field of Cultural Heritage Protection in the Conditions of Martial law in 2022–2023. *Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development*, 2023, no. 45, pp. 36–41. DOI ID: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi45.635> [in Ukrainian].

6. MUSIENKO, Natalia. Cultural Heritage of Ukraine in the Context of Russian-Ukrainian War. *Artistic Culture. Relevant Problems*, 2023, no. 19 (2), pp. 40–52. DOI ID: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(2\).2023.294622](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(2).2023.294622) [in Ukrainian].

7. ANON. The List of Buildings of Religious Communities of Ukraine Destroyed in the Result of the Full-Scale Invasion of Russia (February 24, 2022 – January 26, 2023). *Official Report of the State Service of Ukraine in Ethnic Policy and Freedom of Conscience* [online] [viewed 01 February 2024]. Available from: [https://dcss.gov.ua/wp-content/uploads/2023/01/Perelik-na-2023-01-26\\_UKR.pdf](https://dcss.gov.ua/wp-content/uploads/2023/01/Perelik-na-2023-01-26_UKR.pdf) [in Ukrainian].

8. ANON. Temple of the Protection. *Holy Mountains Dormition Lavra* [online] [viewed 01 February 2024]. Available from: <https://svlavra.church.ua/o-lavre/xramy-i-chasovni/pokrovskij-xram/> [in Ukrainian].

9. RISHNIAK, Oleh. Cultural Heritage in a Military Conflict: International Experience of the Second Half of the Twentieth – the Beginning of the Twenty-First Centuries and the Ukrainian Present Time. *Ukrainian Historical Journal*, 2022, no. 4, pp. 159–174. DOI : <https://doi.org/10.15407/uhj2022.04.159> [in Ukrainian].

10. ANON. Dormition Cathedral. *Holy Mountains Dormition Lavra* [online] [viewed 01 February 2024]. Available from: <https://svlavra.church.ua/o-lavre/xramy-i-chasovni/uspenskij-sobor/> [in Ukrainian].

11. ANON. 872 Monuments of Cultural Heritage have been Damaged Because of the Russian Aggression in Ukraine. *Ministry of Culture and Information Policy*. 09.01.2024 [online] [viewed 11 March 2024]. Available from: <https://mcip.gov.ua/news/cherez-rosijsku-agresiyu-v-ukrayini-postrazhdaly-872-pamyatky-kulturnoyi-spadshhyny/> [in Ukrainian].

12. ANON. 945 Monuments of Cultural Heritage have been Damaged Because of the Russian Aggression in Ukraine. *Ministry of Culture and Information Policy* [online] [viewed 11 March, 2024]. Available from: [https://mcip.gov.ua/news/cherez-rosijsku-agresiyu-v-ukrayini-postrazhdaly-945-pamyatok-kulturnoyi-spadshhyny/?fbclid=IwAR1j3CPapJvn3DnMr58qNtjSxr8mOizy\\_ODNdMXYlwL9hZkiW4OmcNEvY](https://mcip.gov.ua/news/cherez-rosijsku-agresiyu-v-ukrayini-postrazhdaly-945-pamyatok-kulturnoyi-spadshhyny/?fbclid=IwAR1j3CPapJvn3DnMr58qNtjSxr8mOizy_ODNdMXYlwL9hZkiW4OmcNEvY) [in Ukrainian].

Надійшло / Received 12.03.2024

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 11.06.2024

УДК 792.094:379.823](47+57)“197”

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2024.02.106>

### ЕЛЬЧИК ОКСАНА

аспірантка Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-2825-515X>

### YELCHUK OKSANA

a postgraduate student of M. Rylskiy Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-2825-515X>

### Бібліографічний опис:

Ельчик, О. (2024) Естетичні підстави та практика екранізацій театральних постановок у світлі кіно- та телемови в 1970-х роках. *Народна творчість та етнологія*, 2 (402), 106–112.

Yelchuk, O. (2024) Aesthetic Grounds and Practice of Screen Adaptations of Theatrical Productions in the Light of Film and Television Language in the 1970s. *Folk Art and Ethnology*, 2 (402), 106–112.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2024. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

## ЕСТЕТИЧНІ ПІДСТАВИ ТА ПРАКТИКА ЕКРАНІЗАЦІЙ ТЕАТРАЛЬНИХ ПОСТАНОВОК У СВІТЛІ КІНО- ТА ТЕЛЕМОВИ В 1970-х РОКАХ

### Анотація / Abstract

У статті досліджуються естетичні основи й методи екранізації театральних вистав у контексті кіно- та телемистецтва в СРСР у 1970-х роках, а також вплив кіно- й телевізійних технологій на театральний жанр, особливості адаптації сценічних вистав у кінематографічне та телевізійне середовище. Увагу також зосереджено на виявленні особливостей кінематографічного мистецтва як синтетичного феномена та його взаємодії з театральною традицією. Ці питання розглядаються в контексті культурно-політичних реалій СРСР того періоду, висвітлюючи взаємозв'язок між естетичними пошуками та ідеологічними установками епохи. Загалом, запропоновано глибоке та систематичне розуміння процесу екранізації театральних вистав у рамках радянського кіно- й телемистецтва 1970-х років.

Фільми цього періоду стають часом розвитку екзистенціальних проблем людського життя. Типове життя радянської людини відходить на другий план, натомість основою сюжету стають пошуки спокою душі, її пориви до свободи, що зазвичай розгортається на тлі чогось несуттєвого.

На відміну від екранізацій літературних творів, коли класичним першоджерелам нав'язувався «актуальний ідеологічний зміст», екранізації кращих вистав провідних українських театрів пропонували глядачам досконале мистецтво, знайомили широку аудиторію з досягненнями майстрів сцени. Утім, екранізація вистави – це фіксація одного спектаклю, яка, зрозуміло, у незмінному вигляді демонструється на кіноекранах. Вистава не могла залишатися такою, як була задумана із самого початку, а тому поступово почала трансформуватися під вимоги телебачення. Однак такі трансформації також не завжди були вдалими.

Це був початок створення своєрідного посереднього жанру між кіно та театром, який був далеко не найкращим, оскільки естетичне наповнення такого специфічного жанру залишалося відкритим.

**Ключові слова:** екранізація, театр, кіно, телебачення, СРСР, 1970-ті роки, естетика, синтетичне мистецтво.

The aesthetic grounds and methods of screen adaptation of theatrical performances in the context of film and television art in the USSR in the 1970s are investigated in the article as well as the influence of film and television technologies on the theatrical genre, the peculiarities of the adaptation of stage performances to the cinematographic and television environment. Attention is also paid to the revealing the peculiarities of cinematographic art as a synthetic phenomenon and its interaction with the theatrical tradition. These issues are considered in the context of the cultural and political realities of the USSR of that period, highlighting the relationship between aesthetic searches and ideological attitudes of the era. In general, a deep and systematic understanding of the process of film adaptation of theatrical performances within the framework of Soviet cinema and television art of the 1970s is submitted in the article.

Since the films of this period become a time of development of existential problems of human life. The typical life of a Soviet person recedes into the background, instead, the basis of the plot becomes the search for peace of the soul, its urges for freedom, which usually unfolds against the background of something insignificant.

Unlike the adaptations of literary works, when "current ideological content" is imposed on classical original sources, adaptations of the best plays of leading Ukrainian theaters have offered perfect art, introduced a wide audience to the achievements of stage masters. But the screen adaptation of the performance is a fixation of one staging, which, of course, is shown unchanged on movie screens. The play cannot remain as it is conceived from the very beginning, and therefore gradually it has started to transform itself according to the requirements of television. However, such transformations are not always successful either.

This is the beginning of the creation of a kind of the average genre between cinema and theater, which wished for better, because the aesthetic content of such a specific genre has remained opened.

**Keywords:** screen adaptation, theater, cinema, television, USSR, 1970s, aesthetics, synthetic art.

Екранізація театральних постановок – синтетичне мистецтво, що поєднує в собі специфіку театру, кіно та телебачення. Це явище має давню історію, але особливого розквіту воно починає набувати в 1970-х роках у СРСР. Дослідження естетичних засад і практики екранізацій театральних постановок у СРСР 1970-х років є актуальним з кількох причин: по-перше, окреслений період характеризується розквітом екранізацій, що свідчить про значне підвищення інтересу; по-друге, екранізації того часу дають можливість дослідити, як кіно- та телемова впливали на синтетичне мистецтво екранізації.

**Метою дослідження** є аналіз естетичних засад і практики екранізацій театральних постановок у 1970-х роках.

**Наукова новизна дослідження** полягає в комплексному аналізі естетичних засад і практики екранізацій театральних постановок у СРСР у 1970-х роках.

У 1970-х роках в українському кінемаграфі простежується зростаюча зацікавленість в «езоповій мові» та притчевості фільмів, що зберігалася до початку епохи

«перебудови». Цю тенденцію підтримувала заборона влади на «розвинутий соціалізм», що спонукало режисерів до пошуків нових методів вираження своїх ідей. Кінопродукція активно еволюціонувала, удосконалюючи оповідні структури, що викликали інтерес глядачів. Однак цей процес не був простим: рівень аналітичності, який формувався на екранах телевізорів, не завжди відповідав очікуванням масової аудиторії.

Притчевість, що наповнювала фільми 1970-х, дозволяла поєднувати складність художнього замислу фільму з простотою і доступністю, чого вимагало суспільство. Вона ставала засобом поєднання сучасного і вічного. Кіно ставало способом зображення частини буття та існування людини.

Фільми цього періоду стають часом розвитку екзистенціальних проблем людського життя. Типове життя радянської людини відходить на другий план, натомість основою сюжету стають пошуки спокою душі, її пориви до свободи, що зазвичай розгортається на тлі чогось несуттєвого.

На відміну від екранізацій літературних творів, коли класичним першоджерелам нав'язувався «актуальний ідеологічний зміст», екранізації кращих вистав провідних українських театрів пропонували глядачам досконале мистецтво, знайомили широку аудиторію з досягненнями майстрів сцени. Екранізація вистави – це фіксація одного спектаклю, яка, зрозуміло, у незмінному вигляді демонструється на кіноекранах.

Театральна вистава – це динамічне дійство, яке щоразу створюється на сцені й розраховане на співучасть глядачів, на зворотний зв'язок з аудиторією, чого не відбувається під час перегляду вистави в кіно. Екранізація сценічних творів є особливим виявом інтермедійності, що має бути предметом спеціального дослідження.

Зміни в сюжеті літературних джерел під час їх екранізації простежуються протягом всієї історії кінематографа. Це відбувається не лише з ідеологічних міркувань, як це було в радянському кіно. Часто вони зумовлені потребою пристосування літературного твору до уявлень і смаків сучасної аудиторії фільму – як етичних, так і естетичних. Наприклад, іноді метою може бути спрощення елітарного літературного твору для розуміння масовою аудиторією кіно.

На думку З. Алфьорової, «кінематограф досліджує свідомість людини, котра “за ходом дій” випадає із звичного перебігу життя, “виривається” з системи напрацьованих соціальних, культурних та природних зв'язків, тобто в якій відсутня точка опори» [1, с. 280].

Є. Васильєв вважає, що «в 1970-ті роки почався новий етап у відносинах між театром і кінематографом, він характеризується прямо протилежними тенденціями. Велике значення в цей період мало також ігрове начало. Ці магістральні тенденції театралізації кінематографа, що проявились у творчості С. Параджанова та Ю. Іллєнка, Г. Полоки та О. Мігги, М. Захарова та В. Мотиля, безперечно, сприяли також проявам метатеатральності в кіномистецтві» [2, с. 234].

Спочатку фільми-вистави були просто копіями театральних вистав. Пізніше їх почали поступово вдосконалювати: знімати не на тлі грубих задників і бутафорських дерев, а на справжній натурі, розбивати довгі театральні сцени на більш короткі епізоди, що нагадують кінематограф, замінювати тих чи інших акторів іншими, більш відповідними за зовнішністю або віком. Відбувалася еволюція фільму-вистави...

Це був початок створення своєрідного посереднього жанру між кіно та театром, який був далеко не найкращим, оскільки естетичне наповнення такого специфічного жанру залишалось відкритим.

Телефільми-вистави були чимось новим, адже включали в себе три основні способи формування видовища:

1. Вистава – як видовище.
2. Фільм – спосіб «консервації» цього видовища.
3. Телебачення – спосіб поширення видовища в маси.

Вистава не могла залишатися такою, як була задумана із самого початку, а тому поступово почала трансформуватися під вимоги телебачення. Однак такі трансформації також не завжди були вдалимими.

Першим і вагомим недоліком телевістатив були неефективні спроби надати виставі кінематографічний характер. Помилки не завжди були очевидними на перший погляд, але вони привертали увагу: декоративні дерева, які мерехтіли на екрані, не завжди приховували некіноестетичне тло, рух камери не завжди точно відтворював ходу людини, а нові костюми не завжди відповідали образам героїв, яких зображували.

Наразі ж детально розглянемо особливості екранізацій театральних вистав періоду 1970-х років. Цей період ознаменувався екранізаціями класики літератури: І. Карпенко-Карого, М. Старицького, І. Франка, Л. Українки, І. Котляревського, О. Корнійчука, М. Стельмаха, Й. Гете, А. Чехова, Стендаля, А. Ф. Прево, Е. По, Мольєра та ін. Особливе естетичне поле, що

формувалося навколо фільмів-вистав, базувалося на поетиці першотвору в поєднанні з художнім вимислом режисера. Це час пошуку нових творчих форм, стилістики, ритміки, інтонацій та сюжетів.

Одним із перших фільмів-екранізацій СРСР стала драма «А зорі тут тихі» (1970, реж. І. Рассомахін). Знята за мотивами повісті Б. Васильєва, кіноекранізація тяжіє до формату телевистави та порушує важливу тему війни, а точніше – жіночих доль. Чудово тут вписуються слова С. Алексієвич: «У війни не жіноче обличчя». В основі вистави лежить історія важких жіночих доль, що в роки німецько-радянської війни пішли добровольцями на фронт. Багато з них тільки закінчили школу.

Екранізація наповнена естетикою трагічного: біллю та безнадійністю. Трагічна сюжетна лінія про руйнування життів молодих жінок війною ставить перед глядачем основні питання існування: яка справжня вартість героїзму і чи переважає вона над життям кожної звичайної людини? Висвітлює вічну пам'ять з тихою загибеллю, оскільки багато дівчат залишилися назавжди молодими.

Хоча вистава значно скорочена в часових рамках, вона приваблює глядача своїм захопленням і надає те, що може бути відсутнім у фільмі, – безмежну свободу уяви. Розповіді Лізи Бричкіної про її загибель глибоко захоплюють глядача й переносять його в цей жахливий момент. З великим емоційним зворотом висвітлюється історія Галі Четвертак, яка мріяла про фронт, але зіткнулася з усім жахом, що там панував, – героїчне життя виявилось не таким, як очікувалося, а насправді її чекав жах війни, безжальної і жорстокої.

Мовний і звуковий супровід, синхронізуючись, створює ефект присутності, а рухи камер та зміни кадру переносять глядача в зал. Названа кіноекранізація досить наближена до вистави – задіяна мінімальна кількість декорацій, горизонтальні сцени відзняті вертикально задля створення ефек-

ту видимості, де замість підлоги використовуються складки дощок. Світлотіньове оформлення створює ефект напруги та жаху, а музичний супровід підкреслює всю важкість смислового наповнення. Фільм пронизаний естетикою жаху війни.

У 1971 році режисер Мирослав Джинджиристий на кіностудії «Укртелефільм» екранізував театральну виставу «Дай серцю волю – заведе в неволю», за однойменною п'єсою М. Кропивницького в постановці Тернопільського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка. Відомі лише назва екранізації, акторський склад та режисер, однак сама екранізація вистави стала відома тільки 1987 року за постановки Харківського театру «Березіль» ім. Т. Г. Шевченка (реж. Олександр Біляцький).

Екранізація розкриває «життя села». На його тлі висвітлюються долі молодих парубків: Семена – просто сільського хлопця, та сина старости – Микити, які закохані в бідну сільську дівчину Одарку. Її ж серце належить лише одному з них.

Між юнаками виникає протистояння, яке спонукає одного з парубків до більш рішучих та відвертих дій, а саме до наміру вбивства Семена, щоб досягти прихильності Одарки. Не отримуючи свого, Микита втікає із села. Семен та Одарка врешті-решт єднаються, але на їхню долю випадає нове випробування. Семена хочуть віддати в солдати, утім, на допомогу їм приходять сирота та побратим Іван, який дає згоду йти до війська замість Семена. Життя молодих стає звичним.

Згодом до села повертаються Іван і Микита; вони обоє приходять до Семена. Уночі Микиту охоплює жагуча заздрість за щасливе життя Семена Одарки, він хапає сокиру і знову вдається до наміру вбити сонного Семена. Йому на заваді стає Іван, що раптово прокинувся й зупинив Микиту. Зі словами «прощання» та маренням про Одарку Микита помирає.

Ця екранізація визначається довершеністю та простотою. Прикметно, що без зміни декорацій режисерові вдалося відзняти

постановку на досить високому рівні. Зміна місця дії відбувається шляхом руху камери та зміною ракурсу. Використовується наближена до театральної вистави об'ємна кімната; заднє тло скрите довгими нитками, які одночасно застосовуються для створення ефекту туману.

Музичний супровід присутній тільки нейтрально на задньому плані й не відіграє важливої ролі; більше використовується як фонове навантаження під час роздумів героїв, розмов. Залежно від ситуації змінюється ритм і тембр мелодії. У діях «на дворі» на фоні чутно спів птахів і цвіркунів, що застосовується для насичення епізоду голосами живої природи.

Так само використовується світло, яке залежно від ситуації змінює яскравість: «в хаті» – тьмяне, під час роздумів – темне і важке, «в світлиці» та «на дворі» – більш яскраве. Ця постановка п'єси мала великий успіх і популярність.

Заслугує на увагу фільм-вистава «Камінний господар» 1971 року – екранізація драми Лесі Українки «Камінний господар», зафільмованої на студії «Укртелефільм» Мирославом Джинджиристим до століття письменниці. Чи не в одній із перших екранізацій тут порушена проблема захисту домашнього вогнища. Сюжет фільму-вистави «Камінний господар» переноситься до середньовічної Іспанії – Севільї, де й розвиваються всі події драми. Усе починається з весілля молоді аристократки Анни, що виходить заміж, не маючи почуття любові до свого обранця – літнього Командора. Згодом вона зустрічає Дон-Жуана, якому сподобалася. Він домагається її уваги та кохання та йде на вбивство Командора. Одружується з Анною, одягає плащ Командора й посідає його місце. Звернення Лесі Українки до «архетипу “камінного” як узагальнено-образної схеми влади <...> розкриває соціально обумовлені прояви в обстановці ідеологічної та суспільно політичної боротьби, загостренням якої позначався початок ХХ століття» [4, с. 146].

У фільмі-виставі режисер робить акцент не стільки на розкритті образу тогочасного відомого персонажа Дон-Жуана, що вже був представлений еталонним взірцем для наслідування, скільки розкриває риси характеру, які є невід'ємними для досягнення мети цього способу існування. Досить цікаво розкрита тема щодо статусного значення. Сюжетна лінія огортає зміни Дон-Жуаном свого соціального статусу, але аж ніяк не порочних уподобань свого власного егоїстичного сприйняття. Що ж до Анни – головної героїні драми, то вона показана як волелюбна, холодного розрахунку, егоїстична жінка, що прагне до безмежного панування над усіма.

Командор є втіленням консерватизму, і навіть після смерті від руки Дон-Жуана він залишається апологетом установлених вищим аристократичним суспільством ієрархій та правил.

У фільмі-виставі передано неспроможність Дон-Жуана сприйняти кохання і самопожертву Долорес. «Однак феномен драми-обробки “Камінний господар”, вочевидь, не обмежується лише тим, що Леся Українка цією обробкою спонукала суспільство початку ХХ ст. до глибоких роздумів над окресленими у творі ідейними, соціально-політичними, екзистенціальними та філософськими проблемами. Письменниця створила якісно новий образ “камінного”, яким не стільки розкрила сутність суспільно-політичних, моральних, правових відносин, що склалися на початку ХХ ст., скільки передбачила трагічну позначку камінного символу деспотичної тоталітарної влади на подальший хід історії» [4, с. 146].

Екранізація побудована на мінімалізації, що дає глядачеві широкий спектр уявних образів та стимулює до роздумів. Видозміна світло-тіні відіграє роль зміни кадру та акцентує увагу на квінтесенції образу, залишаючи осторонь другорядне, зокрема й контраст сценічних декорацій.

Шлях трансформації від вистави до телевізії зі своїм естетичним наповне-



нням пройшла екранізація «Засідання парткому» (1977, реж.: О. Єфремов та Є. Козловський) за мотивами п'єси А. Гельмана «Протокол одного засідання» в постановці Московського художнього академічного театру. Цей твір набув гучно розголосу за радянських часів.

Естетично фільм починається зовсім інакше, ніж подібні екранізації – ракурс камери зверху, а не з боку, як це робилось завжди. Режисер робить точку опори на ракурсі, що постійно змінюється від нижнього (герої та їхні розмови) до верхнього (який охоплює героїв і те, що відбувається «за кадром»). Умовні декорації переносять глядача на умовний будівельний майданчик.

Прикметно, що сценічні дроти, софіти чи інші предмети зйомки режисер не намагався витіснити з кадру. Це стало новим для кіноекранізацій театральних постановок. Естетика справжньої вистави – ось що намагався зробити режисер, і йому це вдалося, що стало знаковим для всього кінематографа 1970-х. Це була не просто кіноекранізація, а оригінально відзнята постановка, яка спричинила справжній резонанс.

Варто відзначити екранізацію театральної вистави «Хазяїн» за однойменною п'єсою І. Карпенка-Карого (1979, реж. Ю. Некрасов) в постановці Львівського академічного українського драматичного театру ім. Марії Заньковецької, відзнятий на Укртелефільмі. Головним героєм є Терентій Гаврилович Пузир – такий собі мільйонер, що воліє ще більше збагатитися, удаючись до різних жорстких і шахрайських дій (експлуатація та розорення) стосовно своїх робітників, роблячи їх життя гіршим за собаче. Естетика фільму пронизана життєвими конфліктами, породженими законами життя. Пузир, затьмарений жагою наживи, дає вказівки посилити експлуатацію строкових робітників, аби позбавити їх землі. Цим автор указує на зав'язку комедії. Урешті-решт робітники та селяни зчинили бунт, наслідком якого відбулося розкриття шахрайства. Кульмінацією комедії стало

загострення конфлікту, що призводить до смерті Терентія Пузиря.

Екранізація вистави тяжіє до засобів виразності кіномови: хоча декорації майже не змінюються, динаміка світла та тіні додає героям максимальної достовірності. У фільмі-виставі «Хазяїн» режисер досконало передає реалії тогочасного класового становища багатіїв і бідноти. Відтворює принцип безкарного збагачення головного героя Пузиря за рахунок його впевненості, жадібності та всюдозволеності. І для повноти картини врізноманітнює цей образ портретуванням ще кількох скоробагатьків (Маюфес, Фіноген, Ліхтаренко). Альтернативою виступають позитивні персонажі: донька поміщика Соня і вчитель Калинович, які демонструють моральні переваги освічених представників суспільства, спроможних залишатися самими собою і зберігати свої переконання всупереч життєвим викликам. Загалом, розглядаючи період 1970-х, варто зауважити, що екранізації цього часу тяжіють до реалізації екзистенційних проблем буття. Це фільми, у яких завуальовано реалізуються пориви людської душі до чогось забороненого, але такого бажаного: багатства («Хазяїн»), любові («Ой не ходи, Грицю...») тощо. Кінематограф цього часу ніби досліджує образ відірваної від власних ідеалів людини, яка намагається знайти свою точку опори.

Естетичний досвід фільмів-вистав наповнений душевною втомою головного героя, і ця тема розвивалася в радянському кінематографі з року в рік дедалі більше. Ексцентризм кіноекранізацій означеного часу тяжіє до трагізму («Хазяїн») та пошуку нових форм подачі матеріалу.

Цей час став початком формування та розвитку нових витоків кіноекранізацій, що удосконалювалися й водночас змінювали форми подачі, чергуючи засоби кіно та телемови.

Естетика кіноекранізацій театральних постановок у СРСР у 1970-х роках віддзеркалює зміну напрямку, що тяжіє до екзистенційних проблем людського існування. Головною

темою цієї естетики є образ людини, яка відчуває відчуження та шукає свою внутрішню опору, веде боротьбу між традиціями і реальністю, що її контролює партійна влада.

**Висновки.** Отже, процес екранізації театральних вистав у кіно- та телевізійних форматах став важливим явищем для радянської культури 1970-х років (з розвитком екранізацій, починаючи з 1952-го, на екрани щорічно випускалось до 10 фільмів-вистав). Це відбувалося в контексті зростаючого впливу кіно- та телетехнологій на мистецьке середовище.

Слід також зазначити, що екранізація театральних постановок вимагала нового підходу до мистецтва та креативного спілкування між театром і кіноіндустрією. Це означало адаптацію сценічних ефектів, акторської гри та візуальної естетики під вимоги кінематографа й телевізійного формату.

Звертаємо також увагу на значущість синтезу мистецтв у рамках екранізацій театральних постановок. Цей процес не лише відкривав нові можливості для творчого вираження, але й сприяв обміну ідеями та методами між різними галузями мистецтва.

### Джерела та література

1. Алфьорова З. Кінематограф 1970 рр.: соціокультурний контекст. *Нариси з історії кіномистецтва України*. 2006. С. 267–288.
2. Васильєв Є. Інтермедіальні виміри метадраматичності: дитячий кінематограф 1960–1980-х років. *Питання літературознавства*. 2018. № 98. 234 с. DOI: <https://doi.org/10.31861/pytlit2018.98.229>.
3. Дай серцю волю, заведе в неволю. Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка БЕРЕЗІЛЬ. 1987. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=4Q7WdIX00jA>.
4. Новобранець О. Б. Досвітні вогні української літератури (драма-обробка Лесі Українки «Камінний господар»). *Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка. Філологічні науки*. Житомир, 2006. Вип. 30. С. 143–147.

### References

1. ALFIOROVA, Zoia. Cinematography of the 1970s. Sociocultural Context. *Essays on the History of Cinema Art of Ukraine*, 2006, pp. 267–288 [in Ukrainian].
2. VASYLIEV, Yevhen. Intermedial Metadramatic Measurements: Children's Cinema of the 1960s–1980s. *The Issues of Literary Criticism*, 2018, no. 98, pp. 229–252. DOI: <https://doi.org/10.31861/pytlit2018.98.229> [in Ukrainian].
3. Give Your Heart Freedom, It will Lead You into Captivity. *BEREZIL T. Shevchenko Kharkiv Theatre*. 1987 [online]. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=4Q7WdIX00jA> [in Ukrainian].
4. NOVOBRANETS, Olena. Dawning Lights of Ukrainian Literature (Drama-Adaptation of Lesia Ukrainka *Kaminnyi Hospodar (A Stone Master)*). *Bulletin of I. Franko Zhytomyr State University. Philological Sciences*. Zhytomyr, 2006, iss. 30, pp. 143–147 [in Ukrainian].

Надійшло / Received 17.01.2024

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 11.06.2024

### Бібліографічний опис:

[Від редакції] (2024) IV Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасні виміри української регіоналістики». *Народна творчість та етнологія*, 2 (402), 113–115.

[Editorial] (2024) The Fourth All-Ukrainian Theoretical and Practical Conference “Modern Dimensions of Ukrainian Regional Science”. *Folk Art and Ethnology*, 2 (402), 113–115.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2024. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

## IV ВСЕУКРАЇНСЬКА НАУКОВО-ПРАКТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ «СУЧАСНІ ВИМІРИ УКРАЇНСЬКОЇ РЕГІОНАЛІСТИКИ»

9 квітня 2024 року на базі Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя під егідою Міністерства освіти і науки України відбулася вже традиційна, IV Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасні виміри української регіоналістики». Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України є співорганізатором цього престижного науково-освітнього заходу, разом з такими авторитетними установами й закладами, як Інститут енциклопедичних досліджень НАН України та Інститут української археографії та джерелознавства імені Михайла Грушевського НАН України.

До участі в роботі конференції запрошувалися викладачі, аспіранти закладів вищої освіти, співробітники науково-дослідних установ, музеїв, краєзнавці та державні службовці.

Основними тематичними напрямками конференції були:

I. Філософський, історико-джерелознавчий, соціо-політичний виміри української регіоналістики.

II. Культура України в площині етнорегіоналістики.

III. Краєзнавство мовно-літературне, музичне, театральне, фольклор.

IV. Видатні постаті рідного краю: митці, науковці, педагоги.

Згідно з програмою, конференція відбулася за усталеною схемою: офіційне відкриття, пленарне засідання та робота чотирьох секцій. Загалом для участі в заході заздалегідь зголосилися 72 доповідачі.

На офіційному відкритті конференції, після вступного слова засновника Центру регіональних досліджень Лівобережної України, засновника наукового видання «Література та культура Полісся» Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, заслуженого діяча науки й техніки України, доктора філологічних наук, професора Г. В. Самойленка, який презентував ректора НДУ О. Г. Самойленка – Голову організаційного комітету конференції, та декана факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв Ніжинського державного університету, кандидата психологічних наук, доцента О. А. Тимошенка, з вітальним словом до організаторів та учасників заходу, за дорученням Дирекції ІМФЕ

ім. М. Т. Рильського НАН України, виступив провідний науковий співробітник відділу «Український етнологічний центр» Інституту, доктор історичних наук Т. Г. Рендюк. Він зачитав лист-вітання учасникам конференції від керівництва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, у якому, зокрема, було наголошено на тому, що Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського вже традиційно, щорічно є співорганізатором цього заходу, «присвяченого актуальним вимірам вітчизняної регіоналістики, зокрема, дослідженням у галузі краєзнавства, музичного мистецтва, театрознавства та біографістики». На завершення листа-вітання було зазначено, що Дирекція Інституту бажає «всім учасникам конференції плідної праці, конструктивних обговорень, формування у процесі спілкування нових візій та ідей».

Від себе Т. Г. Рендюк, підкреслюючи суголосність тематики конференції з головними напрямками наукових розвідок ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, запропонував розглянути можливість залучення до майбутніх сесій не лише нових представників різних регіонів України, але й зарубіжних дослідників української регіоналістики, насамперед з таких сусідніх і дружніх країн, як Республіка Польща, Румунія та Республіка Молдова, що викликало підвищений інтерес з боку організаторів та учасників заходу. Офіційний представник Інституту також репрезентував аудиторії новітні можливості виходу на міжнародну наукову арену, використовуючи існуючі важелі й потенціал Департаменту публічної дипломатії та комунікацій Міністерства закордонних справ України й діючого вже декілька років поспіль Українського інституту з його зростаючою мережею філій у зарубіжних країнах.

Важливо зазначити, що готовність до участі в роботі різних секцій конференції оголосили чимало наукових співробітників ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Особливої уваги заслуговує тема доповіді музикознавиці, старшої наукової співробітниці відділу музикознавства та музичної етнології Інституту, членкині Національної спілки композиторів України, лауреатки мистецьких премій України імені Миколи Лисенка, імені Миколи Леонтовича та Міжнародної літературної премії «Сад божественних пісень» імені Григорія Сковороди, докторки філософії мистецтва, кандидатки мистецтвознавства В. В. Кузик під назвою «Історія Ікони Матері Богородиці (одигітрія) до її Іржавецького чудоявлення 1718 року».

Старша наукова співробітниця відділу «Український етнологічний центр» ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, кандидатка історичних наук, доцентка В. А. Сушко запропонувала актуальну і з погляду регіоналістики, і з огляду на реалії сучасної повномасштабної фази загарбницької війни росії проти України тему «Слобідська Україна як об'єкт досліджень та маніпуляцій».

У свою чергу наукова співробітниця відділу «Український етнологічний центр» ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, кандидатка історичних наук О. Г. Таран зареєструвалася з цікавою темою «Він був єдиним у всьому роду, що став науковцем»: до наукового портрету Анатолія Носова (1883–1941)».

Зі свого боку, Т. Г. Рендюк, виступаючи на пленарному засіданні конференції з новою темою «Етнокультурні виміри глобалізованого українства в умовах сучасної війни росії проти України», зазначив, що нинішня повномасштабна фаза понад 10-річної війни росії проти України не лише спровокувала глибинні тектонічні зміни в гуманітарній, соціальній, мілітарній, безпековій, політичній, економічній, демографічній сферах, але й призвела до появи безпрецедентного явища світового масштабу, а саме до глобалізації українства та українізації світу. Науковець також наголосив, що новизною у представленому дослідженні є вперше оприлюднене наукове словосполучення «глобалізоване українство». Підставою для внесення його до наукового обігу стали вражаючі статистичні, демографічні, етнографічні, соціально-економічні, культурно-освітні, духовно-релігійні, ментально-поведінкові результати

тати безпрецедентно масштабних еміграційних процесів унаслідок нинішньої російсько-української війни. Таким чином, відбувається унікальна в історії українського народу інтерференція, комплементарність, взаємопроникнення, доповнення та збагачення його вітчизняного й зарубіжного компонентів, своєрідна зустріч етнічних українців на всіх паралелях і меридіанах світу, безпосереднім результатом чого стає прискорене подолання попередньої ментальної різниці між класичною діаспорою та нинішніми мешканцями України з одночасним формуванням і кристалізацією єдиного глобального українського етнічного простору. Важливим маркером цього простору стає той достеменний факт, що українська мова набуває очевидних ознак всесвітньої мови, якою дедалі частіше розмовляють не лише представники різних генерацій-вихідців з України, які наразі офіційно проживають у понад 150 країнах світу, але і зростаюча кількість зарубіжних дипломатів, політиків, журналістів, бізнесменів, письменників, діячів культури, військових тощо, для яких спілкування українською стає престижною професійною та життєвою необхідністю. Додатковим важелем закріплення української мови за кордоном є доведений факт її вивчення понад пів мільйоном учнів з України в школах багатьох країн світу, а що особливо важливо – поступове введення в навчальні програми деяких зарубіжних держав окремих дисциплін: українська мова та література, історія та культура України. Це дає підстави стверджувати про появу у світі нового явища – українського мовного всесвіту. Це також українська культура в усіх її проявах, зокрема українські традиції, звичаї та обряди, які стрімко закріплюються в тих країнах, де опинилися етнічні українці. Зокрема, це – українська кухня та, особливо, український вишитий одяг, який стрімко стає світовим брендом. На завершення свого виступу Т. Г. Рендюк наголосив на тому, що поява у світі нового етнічного явища – глобалізованого українства – є не лише новим викликом для Української держави, але й першочерговим завданням для науковців, насамперед етнологів, яких закликав до ретельного всебічного дослідження цього безпрецедентного світового феномену, що повністю відповідає національним інтересам незалежної України.

При підбитті підсумків конференції модератор О. А. Кавунник – кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри музичної педагогіки та хореографії Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя – акцентувала особливий інтерес науковців та освітян-учасників цього престижного заходу не лише до окремих аспектів української регіоналістики, але й до дослідження глибинних підвалів історії, культури та освіти в Україні з давніх часів і до сьогодення. Пролунала завершальна думка про те, що такі конференції дедалі більше закріплюють за містом Ніжином Чернігівської області почесний статус солідного регіонального центру культури, мистецтва, науки та освіти. Наступна конференція відбудеться з урахуванням висловлених під час її IV сесії рекомендацій і побажань, зокрема щодо надання цьому науковому заходу міжнародного статусу.

За результатами конференції подані у встановленому порядку статті можуть бути опубліковані в наукових видання «Народна творчість та етнологія» ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України; «Література та культура Полісся» (*Index Copernicus*) та в науково-методичній збірці «Теорія і методика мистецької освіти» Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

*Підготував Теофіл Рендюк*

Надійшло / Received 30.04.2024

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 11.06.2024

### Бібліографічний опис:

[Від редакції] (2024) Вишитий одяг – національний спадок і символ єднання українців. *Народна творчість та етнологія*, 2 (402), 116–118.

[Editorial] (2024) Embroidered Clothing is a National Heritage and a Symbol of Ukrainians' Unity. *Folk Art and Ethnology*, 2 (402), 116–118.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2024. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

## ВИШИТИЙ ОДЯГ – НАЦІОНАЛЬНИЙ СПАДОК І СИМВОЛ ЄДНАННЯ УКРАЇНЦІВ

*Приурочений до Всесвітнього дня вишиванки та Дня науки в Україні однойменний науково-просвітницький семінар відбувся 14 травня 2024 року. Ініціаторами проведення заходу стали Рада молодих учених та Рада випускників Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України за підтримки Ради молодих вчених НАН України та в співпраці із секцією «Етнологія» відділення історії Київської Малої академії наук учнівської молоді.*

Гарною традицією наукового колективу Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології (ІМФЕ) ім. М. Т. Рильського НАН України, зокрема його ініціативної молоді та спільноти випускників, стало проведення вже третій рік поспіль науково-популяризаційних заходів, приурочених до Всесвітнього дня вишиванки та Дня науки в Україні. Такі просвітницькі події щоразу зацікавляють нових учасників, адже спрямовані на інформування громадськості про найновіші здобутки академічної гуманітаристики у справі вивчення, збереження та сучасної презентації національної культурної спадщини, у тому числі й народного вбрання як виразника ідентичності та консолідації українців в умовах нашої героїчної боротьби проти російських окупантів. Ці аспекти знайшли своє безпосереднє висвітлення і в рамках поточного науково-просвітницького семінару, проведеного **14 травня 2024 року**, за ключовою темою **«Вишитий одяг – національний спадок і символ єднання українців»**.

Програмою було передбачено два формати представлення тематики заходу: спершу відбулися виступи-презентації ґрунтовних книжкових видань 2023–2024 років (колективних праць, мистецьких альбомів, культурологічних збірок), потім для онлайн-аудиторії прозвучали доповіді молодих дослідників НАН України та юних етнологів із Київської МАН. Окрім інформаційно-комунікаційного спрямування, науково-просвітницький семінар мав дидактичну мету, адже залучення одинадцяти представників талановитої учнівської молоді до обговорення актуальних аспектів народознавчої науки спонукатиме їх до глибшого включення в гуманітарну проблематику, надихне та вмотивує обрати цікаві теми науково-дослідницьких робіт наступного року, зокрема й із царини дослідження одягової

культури українців. Модерував хід проведення заходу заступник голови Ради молодих учених НАН України та голова Ради молодих учених ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України **Олександр Головка**.

Спершу про науково-мистецьке дослідження національної ваги «**Нетлінні. Українські державні символи у народній вишивці та ткацтві**» (Київ, 2023) поінформував присутніх один із упорядників видання, директор Центру фольклору та етнографії Навчально-наукового інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, кандидат історичних наук **Володимир Щибря**. Етнолог розповів про задум створення цього альбому, особливості його реалізації шляхом пошуку та фотофіксації найкращих зразків народного одягу, тканих та вишитих предметів із жовто-блакитною і червоно-чорною кольоровими гаммами, із зображеннями державної символіки (передусім герба-тризуба) тощо. Хронологічними рамками побутування подібних речей були переважно 1920–1940-і роки – складні десятиліття національно-визвольної боротьби українського народу за свою свободу та відновлення державності. Засновниця громадської організації «Всесвітній День Вишиванки», ініціаторка і співупорядниця книги **Леся Воронюк** нині провадить активну роботу у сфері культурної дипломатії, презентуючи працю «Нетлінні...» в різних країнах Європи та Північної Америки.

Результатом плідної співпраці громадських організацій «Всесвітній день вишиванки» та «Вишивка в одязі видатних українців» стала нещодавня поява ще одного унікального етнографічного альбому «**Українські взори. Збірка Ольги Бачинської. Видання перше**» (Київ, 2024). Про це видання, рекомендоване до друку вченою радою ІМФЕ ім. М. Т. Рильського

НАН України, розповіла одна із його співупорядниць, наукова співробітниця відділу «Український етнологічний центр» цієї установи, кандидатка історичних наук **Марина Олійник**. Альбом повертає широкому загалу невиправдано забуте ім'я видатної народознавиці й колекціонерки народної вишивки та демонструє зібрані нею сотні автентичних українських орнаментів початку ХХ століття.

Докладніше про цю книгу прес-служба НАН України також повідомляла **в окремому дописі** (<https://www.facebook.com/share/p/Qid5BHcc5UGR1dKt/>) у соціальній мережі «Facebook».

Про колективну монографію «**Лохвиччина: фольклорно-етнографічні студії та матеріали**» (Київ, 2023), підготовлену зусиллями науковців ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України у співпраці з гро-



Презентовані книжкові новинки

мадською організацією «Моя провінція» (голова – Яніна Алеєва), поінформував один з авторів книги – науковий співробітник відділу «Український етнологічний центр», кандидат історичних наук **Микола Бех**. Науковець розповів про реалізацію у 2020 році комплексної народознавчої експедиції до сіл Лохвицького району Полтавської області, результати якої лягли в основу видання, а також окремо зупинився на зафіксованих особливостях народного вбрання, продемонструвавши й цікаві візуальні джерела (репродукції весільних світлин, фотографії музейних експозицій та речових зразків – сімейних реліквій респондентів).

Авторську збірку культурологічних есе «**Місце сили**» (Брустури, 2024), що ґрунтується на науково-пошуковій, методичній і практичній роботі Буковинського центру культури та мистецтва з вивчення та збереження етнокультурного надбання, представила кураторка проекту «Спадщина» цієї установи, кандидатка філологічних наук **Іванна Стеф'юк**. Дослідниця коротко схарактеризувала зміст праці, з-поміж іншого наголосила на провідній ролі культурно-мистецького середовища м. Чернівців в організації вишиванкового руху в Україні, унікальності традиційних буковинських весільних вінків із ковилою, відзначила й інші характерні особливості одягової культури мешканців цього краю.

Далі на науково-просвітницькому семінарі учасники могли заслухати та обговорити дві цікаві доповіді. Перший змістовний виступ, базований на результатах дисертаційного дослідження молодого вченого ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України **Ігоря Турейського**, що мав назву «**Вишивка у дитячому одязі українців першої половини ХХ ст.**», був присвячений особливостям крою та оздоблення дитячого одягу, а також супроводжувався захопливим візуальним рядом, де демонструвалися рідкісні світлини та речові зразки одягової культури зазначеної вікової групи.

Приємно вразила присутню аудиторію своєю ерудицією та якісною підготовкою вихованка секції «Етнологія» відділення історії Київської МАН, учениця 9 класу ліцею № 198 «Еко» м. Києва **Софія Очеретяна**. Вона презентувала основні положення своєї пошукової роботи на тему «**Українські дукачі: моніторинг побутування в перші десятиліття ХХІ ст.**», з якою цьогогоріч здобула друге місце на II (міському) етапі Конкурсу-захисту науково-дослідницьких робіт учнів-членів Малої академії наук України. Щирий інтерес юної дослідниці до народних прикрас українців був підкріплений ґрунтовним аналізом етнологічних праць та бажанням дізнатися більше про справу їх відродження в сучасності, що спонукало її звернутися до фіксацій практичного досвіду та фахових консультацій із представниками відомої золотарської майстерні «ВидимоНевидимо».

Отже, проведений науково-просвітницький семінар, приурочений до Всесвітнього дня вишиванки та Дня науки в Україні, засвідчив зрослий інтерес широкого загалу, серед якого і юного покоління, до культурної спадщини України як об'єкта беззаперечної пошани, однієї з основ національної ідентичності та того духовного коріння, з якого українці черпають свою стійкість і незламність, на полі бою захищаючи свою свободу проти зазіхань російських загарбників.

Підготував Олександр Головка

Надійшло / Received 20.05.2024

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 11.06.2024



DOI <https://doi.org/10.15407/nte2024.02.119>

### БАЛУШОК ВАСИЛЬ

кандидат історичних наук, старший науковий співробітник відділу «Український етнологічний центр» Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1362-8270>

### BALUSHOK VASYL

a Ph.D. in History, a senior research fellow at the *Ukrainian Ethnological Center* 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/0000-0003-1362-8270>

### Бібліографічний опис:

Балушок, В. (2022) [Рецензія] Курочкін О. В. Різдвяний вертеп: шляхи історичної трансформації : монографія. Київ : Лира-К, 2022. 188 с. *Народна творчість та етнологія*, 2 (402), 119–123.

Balushok, V. (2022) [Review] Kurochkin O. V. Christmas Vertep: Ways of Historical Transformation: A Monograph. Kyiv: Lira-K Publishing House, 2022, 188 pp. *Folk Art and Ethnology*, 2 (402), 119–123.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2024. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Український вертеп належить до яскравих феноменів нашої національної культури. Чимало вчених (літературознавців, мистецтвознавців, фольклористів, етнологів) досліджували його, проте залишається багато аспектів, пов'язаних із вертепом, які знову і знову аналізуються науковцями під новими кутами зору. Нарешті свою нову книжку українському вертепові присвятив і Олександр Курочкін, що віддавна вивчає традиції, свята та обрядовість новорічно-різдвяного циклу і має публікації на досліджувану тему. Композиція монографії дещо нетрадиційна, зокрема відсутній спеціальний історіографічний розділ чи відповідний підрозділ у вступі. Проте це не означає, що згаданий аспект автор цілком ігнорує: багатьох дослідників, які вивчали український вертеп, та їхні концепції він називає у відповідних місцях у тексті книги, а також характеризує їхні погляди. Джерельною базою монографії здебільшого слугують матеріали, зібрані автором під час численних експедицій упродовж тривалого часу. Рецензована книжка значною мірою присвячена питанню походження українського вертепу, з чого вона й починається. Окреслену проблему О. Курочкін вирішує в широкому контексті європейських різдвяних традицій, на матеріалах різних країн. І це не випадково, позаяк, на відміну від «автохтоністів», які відстоюють абсолютну самотність українського вертепу та його автохтонне походження, він тримається позиції запозичення вертепного дійства українцями від наших західних сусідів, а потім уже наступний його розвиток на українському культурному ґрунті. Саме цим праця О. Курочкіна відрізняється від публікацій згаданих «автохтоністів», які європейський контекст історії українського вертепу не беруть до уваги. Тут зауважу, що, як доводять дослідження етнологів-культурантропологів та інших представників соціогуманітарних наук, усяке запозичення не є суто пасивним перейман-

ням тих чи інших фактів культури, а навпаки, вимагає активної позиції народу-реципієнта. Адаже при запозиченні відбувається дієва робота з відбору потрібних даному культурному середовищу елементів культури, що приходять іззовні, а також умонтовування їх у ті чи інші автохтонні культурні комплекси. Робота з адаптації як запозичених елементів до місцевого середовища, так і останнього до інтродукованих фактів культури здебільшого є дуже активною та значною за обсягом. А самі запозичення відбуваються повсякчас у різних галузях усіх культур світу, активно адаптуючись до місцевого культурного ландшафту та роблячи конфігурацію кожної культури неповторною<sup>1</sup>.

Починає книжку О. Курочкін із розділу «Європейські мандри різдвяних “ясел”», маніфестуючи подальший напрям свого аналізу. Він виводить початки європейської різдвяної вистави від італійської традиції «образотворчого показу у католицьких храмах різдвяного *презепе*». А вона була започаткована ще 1223 року святим Франциском Асизьким, коли той уперше «відтворив наочно згадану в Євангелії сцену народження Ісуса Христа» (с. 8). Автор зауважує: «...ми виходимо з гіпотези свідомого привнесення євангельської містерії у народний побут. Це був дуже зручний прийом ідеологічного виховання мас, за допомогою якого християнська церква прагнула утвердити своє домінування й одночасно подолати автохтонні поганські традиції лицедійства і новорічного рядження» (с. 57). Від італійських теренів авторська розповідь веде читача через Францію до Австрії, інших країн і народів Європи, у тому числі до західних слов'ян, зокрема до *шопки* в поляків. Науковець відзначає у формуванні та розвитку європейської вертепної драми важливу роль різних чернечих католицьких орденів, особливо єзуїтів; розглядає походження звичаю різдвяно-новорічних подарунків та показує, як «церковний за походженням звичай з часом перейшов у побут міського і сільського населення й у багатьох місцевостях сприяв розвитку художніх ремесел» (с. 17). А вже Берестейська унія 1596 року відкрила шлях до «зближення церковної і народної святково-обрядової культури християн західного і східного обряду» (с. 17), що уможливило появу вертепу і в Україні. Тобто першоджерела української вертепної драми О. Курочкін, на противагу згадуваним «автохтоністам», вбачає в «західноєвропейському християнстві» (с. 19). Та й час її появи відносить на дещо пізніший період, ніж вважають його опоненти, а саме на період після Берестейської унії, а більш певно – на другу половину XVIII ст. (с. 20). Автор рецензованої праці відзначає роль Києво-Могилянської академії в поширенні та розвитку вертепного дійства. Зауважу, що широкий європейський контекст дослідження, безсумнівно, є дуже виграним, адже явища власне історії та історії культури України ніколи не були відірвані від історичної канви подій у Європі та світі. А українські дослідники далеко не завжди включають студійовані ними явища з життя України в міжнародний контекст.

О. Курочкін звертає увагу на поєднання у вертепному дійстві таких, як він вважає, різних за походженням елементів, як різдвяна драма, «зародки якої сягають IX ст.», і народний ляльковий театр, котрий, на його думку, мав світський характер (с. 31). Водночас не є секретом, що в народній культурі ці два елементи існували нерозмежовано. А розділяють їх у своїй свідомості та в ході аналізу, фактично штучно, новітні дослідники. І О. Курочкін, усупереч зазначеній ним же тезі, все ж таки робить дуже правильний висновок: «Суперечливе і, здавалося б, нелогічне поєднання у вертепній драмі “високого” і “низького”, релігійного і світського було відображенням амбівалентного народного світогляду, у якому поєднувалися і взаємодіяли різні начала» (с. 31–32). Тобто автор, над яким початково нависали стереотипи радянських підходів, що передбачали обов'язкові пошуки атеїстичних елементів, роблячи цей висновок, усе ж таки звільняється від них. І це дуже правильно, адже, зрештою, у народі атеїзму, принаймні більш-менш масового, у домодерну епоху не спостерігалось. Такого роду

коливання автора книжки між радянським підходом, у якому він був свого часу вихований як науковець, і намаганням триматися справжнього стану речей відчуваються при її читанні час від часу й надалі.

Спеціально О. Курочкін зупиняється на системі етнічних образів українського вертепу (іноді не зовсім правильно називаючи їх «національними»), які діють у ньому поряд із різними соціальними типами. «Їх реєстр у різних текстах не завжди співпадає, але в цілому дає правдиве уявлення про коло основних етнічних партнерів і сусідів українців» (с. 32). Це, наприклад, Лях (Пан), Литвин (Білорус), Старий циган, Циганчук, Турок, Мазур, Жиди<sup>2</sup> (ціла група) та ін., що певною мірою протиставляються Козакові та Мужикові (Івану, Хлопу). Їхній склад варіюється залежно від регіону та часу побутування. А в зображенні яскраво виступає ставлення народу до цих «інших», ніж українці, сусідів. Часто при цьому, як і для характеристики соціальних типів, застосовуються засоби сатири та іронії. Разом з тим у їхньому зображенні помітний політико-ідеологічний момент. Скажімо, якщо на Лівобережжі, яке не лише довго перебувало під владою Росії, а й сусідило з власне російськими теренами, Москаль здебільшого характеризується позитивно, то на Правобережжі він загалом – негативний персонаж. Знову ж таки, нерідко в тексті книжки О. Курочкіна трапляються і радянські (і, очевидно, ще російські імперські) стереотипи, такі як зображення українського народу всуціль як селян-мужиків (і не лише в образах вертепу, а й автором книги), неодмінне отожднення шляхти винятково з польськими панами – експлуататорами українців (а як же українська шляхта та інші «пани»?), засудження «українських буржуазних політиків і клерикалів», а також «націоналістичних, виразно тенденційних настроїв і стереотипів» тощо (с. 36 та ін.). Це «відлуння минулого» дещо псує в цілому позитивне враження від рецензованої книжки.

Загалом, етнічні персонажі українського вертепу наштовхують на певні роздуми, і наслідок цих роздумів підводить до думки, що принаймні частина названих образів не така проста, як здається на перший погляд. Тому вважаємо, що етнічні образи заслуговують на спеціальне дослідження. Адже, з одного боку, на що вказує О. Курочкін, у тому вигляді, як вони фігурують у вертепному дійстві, ми стикаємося з відображенням сприйняття українським народом конкретних «чужих»: євреїв, ромів, поляків, мазурів, турків та ін. Однак, з другого боку, постає питання, а наскільки саме такі стереотипи стосовно представників цих народів та етнічних груп були масово поширені серед українців, і до того ж у який історичний період.

Фольклористами доведено, що будь-який фольклорний текст стосується не лише того століття чи десятиліття, про які розповідає, а всього часу, впродовж якого він створювався, шліфувався, побутував або відмирав, аж до моменту, коли був зафіксований. Тому ми й можемо його датувати з певністю лише часом фіксації. І справжні етнічні стереотипи стосовно іноетнічних персонажів, котрі побутували серед русинів-українців у ранньомодерний час, відобразилися лише в текстах, які тоді ж і зафіксовані. А таких текстів у цілому небагато. Крім того, відомо, принаймні стосовно ряду етнічних образів, що на їхнє формування вирішальним чином вплинула літературна та історіографічна традиція. І схожість чи й однаковість цих образів з образами народних пісень та дум не спростовує цього факту. Адже й там вони сформувалися під дією тих самих чинників. Зокрема, це, як довели численні дослідження, повністю стосується міфологеми про Жида-орендаря, здирника, що, мовляв, нещадно експлуатує українців і навіть тримає ключі від церкви, а також Ляха – неодмінного гнобителя українського народу. Ці образи сформувалися під вирішальним впливом козацьких літописів та польської ранньомодерної історіографії, що не лише відобразили Хмельниччину та соціальну напругу на Правобережжі у XVIII ст., а й намагалися

пояснити, а також виправдати ті героїчні й водночас страшні та криваві події<sup>3</sup>. Тому для прямого вивчення етнічних стереотипів «чужих» та «інших», які побутували серед українців, підходять далеко не всі вертепні персонажі, а ті, що для цього годяться, потребують ретельного глибинного аналізу та свого роду «археологічних розкопок» із залученням широкого матеріалу.

О. Курочкін у динаміці досліджує вертеп як форму побутової релігійності народу. Він також розкриває співвідношення та взаємодію канонічного церковного дійства й народного, лялькового й живого вертепу. Достатньо уваги автор приділяє показу місця вертепу в українській культурі та розкриттю його ролі у вихованні в народі української ідентичності, показу боротьби з ним у радянські часи. Розповідає він про стійкість української вертепної традиції, яка, утім, вижила в умовах атеїстичних та «антинаціоналістичних» радянських практик. Трапляється також інформація про модель різдвяних ясел, використовувана учасниками живого вертепу, що має різну назву: «шопка», «бетлегем», «вертеп», «стаєнка» тощо, показує, як її виготовляють віддані вертепному дійству ентузіасти-аматори. Героєм рецензованої книжки став і народний митець із с. Нижинковичі зі Львівщини В. Шагала, який змайстрував численні зразки різдвяної атрибутики, «частина з яких сьогодні потрапила до колекції музеїв народної архітектури і побуту в Києві та Львові» (с. 65).

Завершують книжку розділи, де йдеться про долю вертепу в Україні в новітній час, зокрема мовиться про нищення вертепної традиції в період войовничого атеїзму в СРСР, а також про відродження українського вертепу в умовах новітньої незалежності, до чого доклалися діячі української культури. Автор показує, як «мода на різдвяні вертепи для огляду у публічних місцях поступово набуває розповсюдження». Першими почали їх установлювати, «за прикладом європейських одновірців, у католицьких і греко-католицьких храмах» (с. 75). А далі різдвяний вертеп «як церковна атракція» набуває популярності й у православному середовищі. І знову О. Курочкін дає панораму сучасного поширення вертепного дійства в країнах Європи. Указує на його певну десакралізацію та проникнення у сфери громадського життя, у яких вертеп раніше не фігурував, зокрема в Києві на Хрещатику тощо, показує роль музеїв-скансенів у відродженні вертепної традиції.

Не оминув дослідник і революційного вертепу Майдану, коли «серед вертепних вистав, показаних у рамках святкування Різдва на Майдані Незалежності, найбільшою гостротою і злободенністю відзначився “Зірковий вертеп”, у якому грали відомі представники української інтелігенції» (с. 87). Автор виокремлює гостросатиричні образи антигероїв, проти яких повстав український народ. Також показує, як вертеп жваво реагує на останні події, пов'язані вже з міждержавними стосунками з агресивною росією.

У висновках звучать спостереження О. Курочкіна над тим, як вертеп, разом з усім суспільством, оперативно та адекватно відповідає на виклики і зміни, що їх зазнає Україна сьогодні: «Наведені вище приклади засвідчують, що в нинішніх умовах, коли українське суспільство переживає фазу гострої кризи й трансформації, традиційне вертепне дійство також виявляє тенденцію до переосмислення і модернізації» (с. 93). Пожвавляють книжку тексти колядок, а також численні, хоча й чорно-білі, але якісні фотоілюстрації. Видання ошатне й гарно оформлене, а ведуть читача по його сторінках фігури трьох царів-мудреців на верблюдах, що прямують услід за небесною зорею від розділу до розділу та від сторінки до сторінки.

### Примітки

<sup>1</sup> Boas F. Primitive Art. Oslo, 1927 (Harv. Univ. Press). P. 4–7; Грушевська К. Два центри етнологічної науки. (З подорожніх вражінь). *Первісне громадянство та його пережитки на Україні*. 1928. Вип. 2–3. С. 81–96; Грушевська К. [Рец.] С. G. Seligman, The unconscious in relation to anthropology. *The British Journal of Psychology*. Vol. XVII. 1928. April. *Первісне громадянство та його пережитки на Україні*. 1928. Вип. 2–3. С. 169–171; Kroeber A. L. *The Nature of Culture*. Chicago : University of Chicago Press, 1952. 437 p.

<sup>2</sup> Нагадаємо, що в цьому разі зовсім не йдеться про образливе назвисько євреїв, яке прийшло до України з росії. Адаже саме так називали в Україні євреїв віддавна (нині так їх звать у Польщі), і така назва закріпилася за одним із персонажів вертепу.

<sup>3</sup> Детально див.: Когут З. Коріння ідентичності. Студії з ранньомодерної та модерної історії України / переклад з англійської Софії Грачової за участі Олега Бобровського та за редакції Тараса Курила. Київ : Критика, 2004. С. 244–271. Там само дивись літературу щодо цього питання, а також приклад, що стосується власне вертепу (на с. 266).

Надійшло / Received 10.01.2024

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 11.06.2024

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2024.02.124>

### 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. (2024) [Рецензія] Горошко-Погорецька Л. Вода в ритуалі: карпатська традиція. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2021. 472 с. *Народна творчість та етнологія*, 2 (402), 124–126.

Nakonechna (Hoshchitska), T. (2024) [Review] HOROSHKO-POHORETSKA, Lesia. Water in the Ritual: The Carpathian Tradition. Lviv: Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. *Folk Art and Ethnology*, 2 (402), 124–126.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2024. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Традиційна обрядовість як одна з найяскравіших частин культури будь-якого етносу для дослідника, безумовно, є захопливим, містким та надзвичайно цікавим предметом вивчення, але водночас чи не найскладнішим. Складність полягає насамперед у тому, що обрядова культура, як і життя людини загалом, включає в себе доволі багато різних аспектів та компонентів, часто переплетених, при тому далеко не однаковою мірою. Унаслідок цього кропітка робота дослідника над реконструкцією картини побутування певних явищ обрядовості інколи дійсно нагадує спробу розглянути живописне полотно великого формату у вічко вхідних дверей. Проте все це аж ніяк не применшує актуальності цієї проблематики. Одним з таких важливих, але малодосліджених компонентів обрядової культури українців, поряд зі збіжжям, вогнем, обрядовим деревцем, була також вода. Насамперед ідеться про воду як субстанцію, якій народна свідомість надавала апотропеїчну, продукуючу та медіативну функції, та як про свого роду символічну межу між світом живих і потойбіччям. Саме різноманітним чинностям, віруванням та уявленням, пов'язаним з водою, які побутували в ареалі українських Карпат, присвячено ґрунтовне дослідження Лесі Горошко-Погорецької «Вода в ритуалі: карпатська традиція».

Досліджуючи весь масив побутування цього явища та залучивши поважний корпус різновидових джерел, дослідниця вперше комплексно виокремила значний пласт ритуального застосування води в господарській діяльності. Першочергово йдеться про доволі різноманітні чинності з використанням води під час першої оранки та посіву: скроплювання господарів та коней (чи волів) свяченою водою перед виїздом на поле чи безпосередньо там; навмисний перехід дороги перед ними з повними відрами криничної води; скроплювання свяченою

водою плуга чи коліс воза, збіжжя і навіть гною, що його вивозили на поле. У подібний спосіб горяни посвячували й саме поле (як розоране, так і вже засіяне). У праці наведено рідкісну інформацію про використання води в скотарській магії: звичай виганяти худобу на пасовище в час, коли ще не спала вранішня роса (вірили, що це сприятиме збільшенню кількості молока); вдаряти її посвяченою вербовою гілочкою, змоченою у свячену воду, чи переганяти через потік під час першого вигону на пашу; використання води в народній ветеринарії. Чинності з водою також простежено в традиційному будівництві: насамперед у ворожіннях при виборі місця для житла (коли автохтони відстежували збільшення чи зменшення її рівня у склянці або замішували спеціальні коржикі для ворожби на свяченій воді); в обов'язковому кропленні вибраного місця, уже зведених підвалів та новозбудованого житла свяченою водою. В основі описаних дій, на думку дослідниці, лежали насамперед уявлення про охоронні, продукуючі та медіативні властивості води. Призбирано також надзвичайно колоритні та зчаста рідкісні вірування, пов'язані з різними способами викликання дощу в разі посухи. Авторка дійшла висновку, що світоглядною основою подібних чинностей є архаїчні вірування в можливість надприродного впливу на атмосферні явища за допомогою певних магічних дій з водою, жертвоприношень воді, нейтралізації дії злих сил, поновлення зв'язку між «нижніми» та «верхніми» водами тощо.

Значну частину монографії займає розділ, присвячений ритуальній знаковості та функційності води в сімейній обрядовості. Насамперед звернено увагу на очисні в символічному, а не лише в прагматичному плані, функції води, що доволі яскраво проявилось в родильній обрядовості. Наприклад, у віруванні, що якщо вагітна щось вкраде, то їй, аби уникнути негативних наслідків для майбутньої дитини, необхідно було лишень змити руки. Сюди ж слід віднести ритуальне змивання рук одна одній поліжницею і бабою-повитухою та ритуал першої купелі немовляти. Значну увагу приділено чинностям з водою у весільній обрядовості, які в дослідженому ареалі побутували надзвичайно широко і в багатьох інваріантах. Зокрема, дослідниця зафіксувала рідкісний та майже втрачений звичай, коли коровайниці мийуть руки після всадження короваю до печі. Символічні й очисні та апотропейні функції води також знайшли своє широке застосування в барвінкових обрядах, у звичаї скроплювати як хату перед початком весілля, так і самих молодят. Детально досліджено побутування обряду вмивання подружжя наступного дня після шлюбу – «митвин». Відшукуючи витoki цього безумовно яскравого та повсюдно поширеного звичаю та міркуючи щодо уявлень, пов'язаних із так званими лімінальними особами, авторка цілком умотивовано зрештою відносить його до групи обрядів «переходу». Чинності з водою знайшли своє доволі широке відображення і в поховальній та поминальній обрядовості. Досліджено ритуальне застосування води від моменту намагання полегшення агонії помираючого, обмивання небіжчика (з усім комплексом вірувань і пересторог) до символічного очищення учасників похорону та власне комплексу звичаїв поминання покійного. Влучно зазначено, що окрім апотропейної та очисної функцій як домінуючих у ритуальному застосуванні води в родильній та весільній обрядовості, у поховальній бачимо також вияв турботи родичів про майбутню потойбічну долю дорогої для них людини і намагання допомогти їй легше перейти поріг смерті, очиститися від земних гріхів, досягти потойбіччя та задовольнити свої можливі посмертні потреби.

Вагомо у книзі представлено ритуальну символіку і знакові функції води в календарній звичаєвості. На перший погляд, це добре відомі дослідникам звичаї ритуального вмивання всієї сім'ї перед Святвечором, на Різдво чи на Новий рік або «купання» різдвяного хліба чи освячення води на свято Водохреща. Проте вперше скрупульозно простежено варіанти їхнього побутування, окреслено локальну специфіку, географію поширення певних явищ та виокремлено різночасові видозміни традиції. Детально змальовано й доволі рідкісний звичай

очищення водою перед Святвечором усього обійстя, який притаманний саме для досліджуваного ареалу. Описано й цікаву практику скроплювати святвечірні страви чи доливати до них трохи свяченої води. Авторка простежила доволі рідкісні фіксації ритуального вмивання у Чистий четвер чи на Великдень, у тому числі з метою лікування конкретних недуг. Проаналізовано звичай обрядового обливання в Поливаний понеділок та на свято Юрія, а також простежено його зв'язок з метеорологічною магією, апотропейними мотивами та ідеєю плодючості. Знаходимо й доволі рідкісні відомості про очисні та лікувальні властивості непочатої купальської води та роси.

Окремої згадки заслуговує чудова ілюстративна частина, яку склали десятки ретельно дібраних світлин різного часу, картин народних і професійних художників та власні польові фотофіксації авторки, які не лише полегшують сприймання викладу, але і є частиною доказової бази. Така прискіплива увага до ілюстрування явищ духовної культури на загал є доволі рідкісною.

Подані в книзі матеріали переконливо засвідчують архаїчність більшості ритуальних чинностей з водою, які побутували в ареалі Українських Карпат. Переконливо показано картину їх побутування і доведено той факт, що розмаїті ритуальні дії з водою буквально пронизували різні сфери обрядової культури, при цьому належали до певного типу магії і здебільшого носили ірраціональний характер. Основними знаковими та ритуальними функціями застосування води в різноманітних обрядах були очисна, оберегова, лікувальна та продукуюча. У дослідженому комплексі звичаїв та уявлень привертає увагу збереженість та стійкість цих вірувань до різноманітних впливів, новацій і запозичень, широке регіональне поширення й наявність інваріантів. З одного боку, це до певної міри можна пояснити природно-географічними факторами, зокрема, певною ізольованістю досліджуваного ареалу, що не могло не сприяти консервації явищ традиційної культури. З іншого боку, таке тривале збереження традиції не може не вказувати на її архаїчність та важливе світоглядне значення для автохтонів.

Книга Лесі Горошко-Погорецької «Вода в ритуалі: карпатська традиція» як ґрунтовне дослідження з цієї тематики, безумовно, буде надзвичайно корисною та цікавою не лише для фахівців, а й для широкого загалу, який цікавиться народною культурою українців.

Надійшло / Received 04.04.2024

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 11.06.2024



### Бібліографічний опис:

[Від редакції] (2024) Ірина Ходак (20.04.1968 – 04.03.2024) [некролог]. *Народна творчість та етнологія*, 2 (402), 127–128.

[Editorial] (2024) Iryna Khodak (April 20, 1968 – March 4, 2024) [Obituary]. *Folk Art and Ethnology*, 2 (402), 127–128.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2024. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

## ІРИНА ХОДАК



**(20.04.1968 – 04.03.2024)**

На п'ятдесят шостому році життя до Небесних обрій відійшла Ірина Олександрівна Ходак – видатна дослідниця історії українського мистецтвознавства, образотворчого мистецтва, архітектури, народного мистецтва, музеєзнавиця, етнографиня, шевченкознавиця.

Народилася Ірина Олександрівна в с. Сутківці Немирівського району Вінницької області в родині лікарів – Олександра та Надії Ходаків. Кілька поколінь предків як по батьківській, так і по материнській лінії були уродженцями Поділля. У 1975 році родина переїхала до с. Вишневе, що в південній околиці Києва. У 1975–1985 роках Ірина навчалася в місцевій середній школі № 3, яку закінчила із золотою медаллю. Упродовж 1986–1993 років навчалася на факультеті теорії та історії мистецтва Київського державного художнього інституту (з 1992 р. – Українська академія мистецтв, нині – НАОМА). У 1993 році захистила дипломну роботу «Деякі питання становлення та розвитку сарматського портрета» (керівник – Л. Міляєва). Після закінчення вишу Ірина отримала червоний диплом.

У 1994 році її прийняли на роботу в Національний художній музей, де вона обіймала посади молодшого наукового співробітника, згодом – наукового співробітника відділу старо-

давнього мистецтва. Виконувала екскурсійно-лекційну, виставкову та наукову роботу. Була кураторкою виставок «К.-П. Мазер. Образи Києва XIX століття» (1999, НХМУ), «Від Різдва до Вознесіння» (1999–2000, Український дім) та ін. На запрошення Національного музею Швеції упорядковувала малюнки К.-П. Мазера в зібранні цієї установи (Стокгольм, 2000).

З 2002 року працювала в Музеї книги і друкарства України на посаді старшого наукового співробітника, згодом – на посаді провідного наукового співробітника відділу графіки та поліграфії. Напередодні пам'ятних дат (50 років з дня смерті та 130 років від дня народження В. Кричевського) Ірина Олександрівна ініціювала проведення виставки творів художника. Почалася пошукова робота в книгосховищах, архівах, музеях, приватних колекціях. Результатом цієї праці стала виставка «Майстер книжкового корабля» (2002–2003, МКДУ), яка започаткувала процес повернення в Україну творів художника, та наступна – «Повернення майстра» (2004, МКДУ). Кураторкою обох виставок була І. Ходак.

У 2005 році прийшла на посаду мистецтвознавця у відділ образотворчого мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України та вступила на заочне відділення аспірантури Інституту. У 2008 році захистила кандидатську дисертацію «Наукова діяльність Данила Щербаківського в контексті історії українського мистецтвознавства першої третини XX століття». В ІМФЕ Ірина Олександрівна пропрацювала близько двадцяти років, обіймала посади молодшого наукового співробітника, а після захисту дисертації – наукового співробітника відділу образотворчого мистецтва (згодом – образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва). За час роботи в ІМФЕ підготувала понад 100 наукових публікацій. Написала розділ «Збирачі хатніх стінописів Уманщини, біографічні нариси» до книги, підготовленої спільно з О. Найденом, – «Квітка на комині. Настінні розписи Уманщини першої половини XX століття. Історія, семантика, образи» (Київ, 2013). Її передмовою відкривається видання «Василь Григорович Кричевський. Хрестоматія» : у 2 томах (Харків, 2016) та «Збірник наукових студій пам'яті докторки мистецтвознавства Валентини Рубан» (Київ, 2019). Вона є авторкою монографій: «Наталя Коцюбинська і Кабінет українського мистецтва Всеукраїнської академії наук» (Київ, 2017); «Людський заробіток. Данило Щербаківський: силвета українського мистецтвознавства» (Харків, 2020). Після смерті на столі – завершений рукопис «“Святим дивом сяють храми божі”. Храми України в малярстві і прозі Шевченка» (2014–2023).

Перед вічністю не мають значення посади, наукові ступені та почесні звання, а лише залишені праці, у яких відлуння прожитих років: виснажлива робота в архівах, невпинний науковий пошук і рій думок, які поволі виструнчуються в нетлінну історію українського мистецтва. Творчий спадок Ірини Ходак – це простір величезних обширів знань, бездоганної наукової методології; також – надзвичайна ретельність у підборі кожного слова – основи образності її текстів. Щира, сердечна повага до героїв своїх наукових досліджень – цілої генерації вітчизняних мистецтвознавців 1920–1930-х років, чії наукові праці та людські сподівання були розчавлені тоталітарним режимом, вплинула на світогляд Ірини Олександрівни, визначила її ставлення до сьогодення, у якому вона болісно сприймала прояви несправедливості або неправди.

Ірина Олександрівна Ходак своє подвижницьке життя принесла на вівтар науки та справедливості. Останні тринадцять років вона мужньо боролася зі страшною хворобою, але ні на мить не зупинялася у своїх наукових проєктах.

Вірна донька України, вона прожила достойне життя, примноживши славу вітчизняного мистецтвознавства. Жаль і скорбота переповають наші серця.

Висловлюємо щирі співчуття рідним і близьким.

*Колектив ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України*

Надійшло / Received 10.04.2024

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 11.06.2024

### Бібліографічний опис:

[Від редакції] (2024) Михайло Глушко (05.11.1955 – 13.03.2024) [некролог]. *Народна творчість та етнологія*, 2 (402), 129–130.

[Editorial] (2024) Mykhailo Hlushko (November 5, 1955 – March 13, 2024) [Obituary]. *Folk Art and Ethnology*, 2 (402), 129–130.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2024. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

## МИХАЙЛО ГЛУШКО



**(05.11.1955 – 13.03.2024)**

Нещодавно вітчизняна етнологія зазнала незворотної втрати. 13 березня цього року перестало битися серце відомого вченого, етнолога та фольклориста Михайла Степановича Глушка. Передчасно пішов з життя доктор історичних наук, професор кафедри етнології Львівського національного університету імені Івана Франка, що тривалий час плідно працював на ниві українського народознавства. Колектив Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського з глибоким сумом сприйняв цю новину. З науковцем нас поєднувала багатолітня співпраця, участь у спільних наукових проектах. Його праці, що вирізнялися новаторським напрямом та оригінальністю тем дослідження, ґрунтовною джерельною базою, ще за життя отримали високу оцінку з боку колег фахівців. М. С. Глушко організував та провів безліч історико-етнографічних експедицій (з них 30 – лише в радіоактивно забруднені зони), матеріали з яких дозволили зберегти для нинішніх та прийдешніх поколінь етнокультурну спадщину Полісся, Бойківщини, Гуцульщини, Лемківщини, Надсяння, Опілля. Зібрано майже півтори тисячі українських народних пісень, десятки казок, легенд,

переказів і народних оповідань, сотні прислів'їв та приказок тощо, із яких опублікована тільки частина. Серед понад 400 наукових і науково-популярних праць М. С. Глушка п'ять авторських монографій: «Шляхи сполучення і транспортні засоби в Українських Карпатах другої половини ХІХ – поч. ХХ ст.» (1993), «Генезис тваринного запрягу в Україні (Культурно-історична проблема)» (2003), «Надсяння: традиційна культура і побут (етнолінгвістичні скарби)» (2017 р.; у співавторстві з Л. Хомчак), «Народознавчі студії в Науковому товаристві імені Шевченка (1895–2020): Статті та матеріали» (2022), «Філарет Колесса і Наукове товариство імені Шевченка у Львові» (2023). Фольклористичний спадок ученого складають упорядковані ним два фольклорні збірники «Колядки і щедрівки» (1990, 1991), другий вийшов накладом 100 тис. примірників.

Окрім наукової діяльності, значну частину життя Михайла Степановича займала педагогічна праця, у якій він досяг неабияких успіхів. За авторськими посібниками М. С. Глушка «Методика польового етнографічного дослідження» (2008), «Історія народної культури українців» (2014, 2018) навчалася вже багато поколінь студентів. Під його керівництвом дисертаційні дослідження зі спеціальності «Етнологія» захистили шість кандидатів наук, один доктор філософії – зі спеціальності «Історія та археологія». Науковець був причетним і до підготовки нових кадрів нашого Інституту. Впродовж тривалого часу він входив до Спеціалізованої наукової ради із захисту дисертацій, що діяла в установі, був науковим експертом та офіційним опонентом багатьох поданих до захисту робіт. Михайло Степанович часто друкувався в журналі «Народна творчість та етнологія», підтримував інші наукові й видавничі проекти Інституту. Його польові матеріали опубліковані в багатотомному виданні «Етнографічний образ сучасної України». Колеги високо цінували науковця не лише за його інтелект, усебічну фахову обізнаність, але й за щирі людські почуття приязності, товариськості. Звістка про його передчасну смерть сповнила наші серця сумом, нам бракуватиме його мудрості та підтримки.

Вічна і світла пам'ять незабутньому Михайлові Степановичу.

Дирекція та колектив Інституту висловлюють щирі співчуття рідним та близьким покійного, колективу, у якому він працював.

*Колектив ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України*

Надійшло / Received 25.04.2024

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 11.06.2024

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);

- індекс УДК.

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 др. арк. – 12–15 с.

Національна академія наук України  
Інститут мистецтвознавства, фольклористики  
та етнології ім. М. Т. Рильського

Наукове видання

**Народна творчість та етнологія**  
**№ 2, 2024 (402)**  
**квітень-червень**

**Редакторки-координаторки**

Людмила Тарасенко, Олена Щербак

**Редакторки**

Надія Ващенко, Людмила Тарасенко, Олена Щербак

**Редактори англomовних текстів**

Олексій Дедуш, Олена Калач

**Операторка**

Ірина Матвеева

**Комп'ютерна верстка**

Людмила Настенко

**Художньо-технічне забезпечення**

Олександр Головка

**Формат 60×84/8, 205×290мм**

Умов. друк. арк. 15,34

Обл. вид. арк. 12,45

Наклад 140 прим.

Індекс 74328 / Index 74328

**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**